



مُطَبَّعةُ العَالَمِ الإِسْلامِيَّةِ وَالعَالَمِ العِلْمِيَّةِ وَالثَّقَافَةِ
ISLAMIC WORLD EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION
ORGANISATION DU MONDE ISLAMIQUE POUR L'ÉDUCATION, LES SCIENCES ET LA CULTURE

THINK TANK INTERNATIONAL
**LA CULTURE
POUR REPENSER LE MONDE**

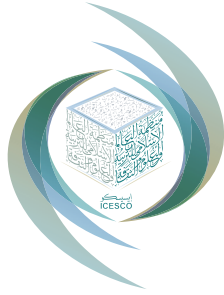
Numéro 4



YAOUNDE CAPITALE DE LA CULTURE DU MONDE ISLAMIQUE EN 2022

Publication de l'Organisation du Monde islamique pour l'Éducation, les Sciences et la Culture
- ICESCO - 1443/2022

Secteur de la Culture et de la Communication



مُنظمة العالم الإسلامي للتربية والعلم والثقافة
ISLAMIC WORLD EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION
ORGANISATION DU MONDE ISLAMIQUE POUR L'ÉDUCATION, LES SCIENCES ET LA CULTURE

THINK TANK INTERNATIONAL

LA CULTURE POUR REPENSER LE MONDE

Numéro 4



YAOUNDÉ CAPITALE DE LA CULTURE DU MONDE ISLAMIQUE EN 2022

Publication de l'Organisation du Monde islamique pour l'Éducation, les Sciences et la Culture
- ICESCO - 1443/2022

Secteur de la Culture et de la Communication

Sommaire :

- **Eliane CHIRON** : Identité et diversité culturelle dans les arts..... **5**

- **Mohamed Zinelabidine** : Les Fins... d'Epistémè **35**

- **Benjamin BROU Kouadio** : Influences africaines chez Matisse et Picasso **57**

- **Amos FERGOMBE** : Une dramaturgie débridée et spectaculaire : Petits contes nègres titre provisoire de Royal de Luxe **69**

- **Dominique SALINI** : Une société traditionnelle face à son présent l'exemple de la Corse **81**

- **Mohamed GOUJA** : Environnement naturel et expressions culturelles et artistiques identitaires **91**

- **Françoise JULIEN - CASANOVA** : Quels objets africains
Pour quels publics ?
Quelle(s) représentation(s) de l'Afrique pour quelle(s) culture(s) ?
Ou la mise en scène d'une culture à travers la mise en scène de la culture des Autres **105**

- **Valérie ARRAULT** : Conférence internationale des Arts d'Afrique et Cultures de l'Homme ; L'Afrique Kitsch **127**

- **Pr Mahamat ABBA OUSMAN** : Les manifestations culturelles transfrontalières : des instruments pour une intégration sous régionale en Afrique centrale **145**

Identité et Diversité culturelle dans les arts (fragments) Une question d'accroissement existentiel

Professeur Eliane CHIRON

(Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

Je crois que tout être humain, artiste ou non, est en grande partie un produit de son environnement.

... Nous n'existons pas par nous-mêmes, mais par les éléments qui ont entouré notre formation

(Jean Renoir, *Ma vie et mes films* (1974), Flammarion, Champs, 2005, p. 8).

Anabase

L'hypothèse que nous voudrions soutenir est celle-ci : la diversité culturelle est à la fois le sujet et l'objet d'une construction. Elle suppose un contact avec le réel, avec ce qui apparaît nouveau sous un premier regard. Elle suppose de construire à partir d'expériences de goûts, de nourritures, d'odeurs, exhumés après avoir été enfouis dans les strates de l'histoire, c'est-à-dire de la terre où nous marchons, où sont ensevelis les morts. La diversité (le divers, dirait Glissant) suppose une absence de hiérarchie entre les cultures qui ne sont jamais prises dans leur globalité, mais par fragments dispersés. Que dis-je, reprenant des discours convenus? La question de la hiérarchie ne se pose même pas ! La poser signifie se situer dans un système hiérarchique et social et suppose qu'existe bel et bien une hiérarchie. Grâce à la disponibilité qu'implique une œuvre à faire, l'artiste trouve, sans avoir à les chercher, les éléments qui lui sont nécessaires. Ces éléments sont «trouvés-crés», dit le psychanalyste Winnicott, ils sont là comme par hasard sur le chemin, parce qu'ils sont déjà dans l'esprit, et l'on «tombe dessus» comme si l'extrême concentration de l'esprit les faisait apparaître sous nos yeux. D'où qu'ils viennent, ils sont aussitôt des fragments absorbés par l'œuvre en chantier.

Pour Étienne Souriau, l'œuvre à faire est «un monstre à nourrir». Formule étrange pour un philosophe occidental. Il insiste : l'œuvre est toujours «à faire», elle est trajet, jamais projet. Cet appel de l'œuvre à l'existence, porté par l'amour que l'artiste lui porte afin qu'elle existe, Souriau le nomme «l'ange de l'œuvre». Autre formule étrange où le philosophe rencontre l'artiste ...Il s'agit, pour l'artiste (et pour le philosophe quand il est créateur) de la tâche la plus urgente car la plus humaine : il s'agit d'«accroissement existentiel». De toute chose, de tout être, nous pouvons seulement dire qu'ils existent«plus ou moins». L'artiste, comme le philosophe, a pour tâche de les faire exister davantage. Ce faisant, il existe lui-même avec plus d'intensité. Hors du temps de la création, l'artiste est-il sûr d'être en vie? Suspendue à l'amour de l'œuvre à faire, cette vie est davantage qu'elle-même. Cet amour de l'œuvre en devenir est un incessant dépassement de soi vers une identité qui migre du sujet créateur à cet objet impersonnel, créé par l'esprit, qu'est«l'ange de l'œuvre». Que Souriau rencontre Henri Corbin (L'homme est son ange) à travers la figure de l'ange, que l'occident y rencontre l'orient, voilà un bel exemple de diversité culturelle , liaison entre la terre et le ciel. La lutte de Jacob avec l'ange, peinte par Delacroix, combat de l'artiste avec l'autre en lui-même - l'autre, cet étranger, qu'il s'agit d'amener à l'existence - pourrait être l'emblème de l'identité insaisissable construite à partir de sa diversité culturelle. L'on entrevoit un travail, au sens de mise au monde, de l'artiste par lui-même, quand il fait œuvre, dont il est l'enfant.

Le fond de l'affaire n'est ni social, ni politique. Il relève de la réactivation, en des termes et des moyens en accord avec l'actualité de l'époque, de questions antérieurement posées par la tradition. Le cinéaste Jean Renoir a raison de dire que le cinéma est une nouvelle façon d'imprimer.

«Il est une forme de la transformation totale du monde par la connaissance» (p7). La diversité culturelle serait créatrice lorsqu'elle met en contact des temps différents. Lorsqu'on voyage dans des lieux même profondément transformés par le progrès technologique, il existe toujours un décalage dans la manière d'intégrer ce progrès à ce qui existait. Ce sont ces décalages, ces failles qui sont importants. Ils proviennent de la persistance des traditions lorsque le passé s'incorpore à l'expérience présente, c'est-

à-dire lorsque le passé a des raisons de durer («Ne dure que ce qui a des raisons de durer», dit Bergson). Aujourd'hui l'art est coupé de la tradition qui ne peut se transmettre par des secrets de «métier». Cette échec irréversible de la transmission a son sens dans la formule de Walter Benjamin : «Aujourd'hui, nul ne peut se vanter de ce qu'il sait faire. Tout se joue dans l'instant, comme en se jouant». La diversité passe par cette coupure, par ces secrets devenus inutiles. Elle est l'obstacle et le passage. Quand l'obstacle est aussi le passage, il s'agit de trajet initiatique, que réactive chaque grande œuvre d'art. Toute œuvre est trajet de l'esprit pour ouvrir le passage d'un temps à un autre. Ce qui se construit, dans ce passage opéré par l'esprit, est immatériel. «La matière de nos livres, la substance de nos phrases doit être immatérielle, non pas prise telle quelle dans la réalité, mais nos phrases elles-mêmes, et les épisodes aussi doivent être faits de la substance transparente de nos minutes les meilleures, où nous sommes hors de la réalité et du présent. C'est de ces gouttes de lumière cimentées que sont faits le style et la fable d'un livre» (Marcel Proust, Contre Sainte-Beuve, p. 368) .

Lily Briscoe, le personnage du peintre dans *La promenade au phare* de Virginia Woolf (1927), réfléchit en des termes semblables : «... elle se disait que c'étaient là une façon de faire que les choses ont parfois: elles deviennent irréelles. Ainsi lorsqu'on revient d'un voyage, ou après une maladie, avant que les habitudes se soient tissées sur la surface de notre vie, on sent cette même irréalité qui est d'un effet saisissant; on sent que quelque chose émerge. C'est à ces moments-là que la vie est le plus vivante ... on n'a nullement besoin de parler ... on passe entre les choses et au delà des choses ; la vie n'est pas vide alors, mais au contraire remplie jusqu'au bord. Il semblait à Lily qu'elle se trouvait immergée jusqu'aux lèvres dans quelque substance où elle pouvait se mouvoir, flotter et aussi s'enfoncer, car ces eaux-là sont d'une insondable profondeur» (p. 226).

Cette profondeur est celle du supplément de vie de l'artiste, en elle et hors d'elle, en lui et hors de lui, profondeur que traverse l'ange, d'où un bout d'aile émerge, peinte depuis des siècles, et qu'on verrait pour la première fois.

De cette profondeur, nous ne pouvons extraire que des fragments.

Apprentissage

Paraphrasons Georg Simmel : l'enfant est plus que l'enfant. Non pas en raison de ce qu'il promet dans sa vie future - cela nul ne le sait avant sa mort, qui accomplit tout destin - mais en raison de sa capacité à apprendre la langue, perdue à tout jamais ensuite. Et parce qu'il voit avant de parler, l'enfant voit tout d'un premier et unique regard qui ne reviendra plus. À la vision se croise une approche du monde par le toucher. Par cette conjonction polysensorielle, les stimuli du monde environnant s'intègrent à l'apprentissage.

Jamais nous ne retrouverons le moment d'apprentissage de la bicyclette, dit Walter Benjamin. Enfance berlinoise est l'anabase indispensable à ses écrits théoriques. Le paradis perdu est bien l'enfance des premières fois, des apprentissages, qui ne reviendront plus mais que l'artiste peut reconstruire, restaurer. Lyotard dit qu'il faut «retrouver l'enfance, n'importe où hors de l'enfance». Écrite en français, dans une langue étrangère, Enfance berlinoise a permis au philosophe allemand de se mettre dans les conditions d'apprentissage d'une langue qu'il connaît mais pas aussi bien que sa langue maternelle, afin de retrouver les sensations de l'enfant qui apprend, restaurer ce corps d'enfant qui ne sait pas encore très bien parler et qui cherche ses mots. Et les mots sont plus beaux car il les a cherchés avec difficulté, au plus profond de l'effort de son esprit dans le décalage avec un corps d'«apprenti» . C'est en ce sens que l'on peut voir le goût de Barthes pour les idiolectes inventés ou empruntés à d'autres (l'idiorrythmie empruntée à Jacques Lacarrière, le rhythmos, le punctum et le studium. Ces mots signifient bien davantage, d'être importés du latin, une langue morte.

Commencements

Les commencements des grandes œuvres révéleraient, par hypothèse, une grande loi de l'art : tout se joue à la première seconde, au premier mot, à la première phrase. Les commencements sont cette faille dans le temps où un rythme ouvre son propre espace.

Gustave Flaubert, qui préparait *Bouvard et Pécuchet* - son dernier roman inachevé - depuis quelque vingt ans, se mit à la torture tout l'après-midi du 1^{er} août 1874 avant d'en trouver la première phrase : «Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert». La mesure et la démesure, le désert de *La tentation de saint-Antoine*, la science météorologique annonçant le début de *L'homme sans qualités* de Musil, le Paris désert annonçant les photographies d'Atget, font résonner dans l'esprit du lecteur un monde dominé par la science, où les deux moitiés de la phrase s'abouchent en une structure hybride dont ne peut que rêver la science mais que l'écriture peut inventer, avant elle. *Bouvard et Pécuchet* sont dotés de l'hybris : ils dépasseront la mesure en tout. De cette phrase coupée en deux, de la mesure (musicale) de l'écriture surgissent les deux commis, dans un monde plié en deux comme un rire. De là prolifèrent le roman *Bouvard et Pécuchet*, *La copie* et le *Dictionnaire des idées reçues*, lesquels n'ont de cesse de suturer la coupure en la comblant. C'est la mort de l'auteur, en 1880, qui seule y parvient, laissant inachevée une œuvre interminable commencée en 1872, qu'il savait ne jamais finir. Comme ne finit jamais la bêtise, forme d'intelligence issue des prétentions de la science, que Flaubert veut montrer pour faire triompher la littérature. De ce fait il s'introduit aux côtés des deux héros, formant une trinité, une totalité créatrice qui est comme un précipité chimique. Une trinité chimique qui meurt avec l'auteur Gustave Flaubert, tel une plante agricole que *Bouvard et Pécuchet* auraient cultivée et qui se serait anémiée. Au vrai, le roman commence par les expériences agricoles des deux héros. Marcel Duchamp, sans aucun doute, retiendra la formule qui consiste pour l'auteur à intégrer sa propre mort à son œuvre.

Duchamp, cet autre normand, retiendra aussi la précision scientifique des «trente-trois degrés de chaleur», dont le chiffre est celui de l'âge de la mort du Christ, mais il le transformera en ce mètre étalon qui, tombé de haut, «se déforme à son gré». On n'a pas assez remarqué l'ironie de Duchamp vis-à-vis de la science, sa préférence pour l'approximation, qui culminera dans «l'approximation démontable» qu'est son œuvre posthume. Cette œuvre, très précisément, «démonte» la précision de la science et sa prétention à l'exactitude alors que la seule chose dans la vie est le moment de notre mort, que la science a la prétention de conjurer, alors que seul l'art le peut. L'art serait alors, peut-être, ce qui, de la culture, reste quand on a tout oublié. À ceci près que la création est ce qui «élabore un oubli initial» (Lyotard). Cela signifie que cet oubli a laissé dans le cerveau des traces d'événements qui précèdent notre naissance. Cela signifie que l'artiste doit avoir la plus grande culture du passé, pour la «perlaborer», ! 'affiner dirait Duchamp, la faire passer dans le temps présent afin d'élaborer la culture du futur, à travers les «regardeurs».

Les affinités électives de Goethe (1809) ne sont pas loin. Le roman emprunte à la chimie la loi fondamentale de l'attraction et de la répulsion et l'applique aux rapports humains. Il commence ainsi : «Édouard - c'est ainsi que nous appellerons un riche baron dans la pleine force de l'âge - Édouard avait passé l'heure la plus belle d'un après-midi d'été pour enter de jeunes plants des greffes qu'il avait reçues récemment» (p. 39). Ces plants viennent de pays lointains, de «cultures» étrangères, qui dépaysent le jardinier habitué aux espèces de plantes traditionnelles et qui demandent des soins transmis par la tradition. L'auteur se greffe comme étranger dans le récit, coupe la phrase et s'introduit en elle comme un greffon, oblige à répéter le nom qu'il donne à celui qui porte un autre nom, montrant que là aussi, la création s'effectue par hybridation d'éléments extérieurs étrangers au domaine propre de l'art dont il est question, ici la littérature. Coupé en deux, en fait devenu triple par la greffe en lui de l'auteur, Edouard existe comme un sujet, un plant, et à la fin du roman on le trouvera mort au début de l'hiver, comme un sujet végétal. La trinité (l'auteur et les deux noms d'Édouard), mourra avec lui, et avec lui l'auteur en tant que distinct de la personne de Goethe. Mais il y aura eu la réconciliation du sujet de l'écriture

(le romancier) et de l'objet de son écriture, lui-même sujet botanique. On sait que Goethe, tenté par la science, élaborera une théorie des couleurs qui devra davantage à ses intuitions créatrices et sera plus proche de la couleur en art, que la théorie de Newton.

Flaubert, Duchamp, Goethe: trois tentatives pour élaborer le passage d'une culture à une autre en pratiquant deux opérations : annuler la séparation, traditionnelle en occident, entre le sujet et l'objet; croiser diverses cultures, y compris la culture au sens originel et romain d'agriculture, qui deviendra en Italie la culture de l'esprit et donnera naissance au paysage italien.

Contact

S'agissant de l'art, de son rapport à la tradition, essentiel en ce qu'il évite l'enfermement dans un présent sans perspective, la diversité se construit à partir des failles du temps, lorsque deux temps différents se touchent en s'incorporant à l'œuvre à faire. Ce contact serait initiatique car fondateur d'un trajet créateur. Si le choc du toucher rencontre la réalité d'une œuvre à faire (comme lorsque le narrateur raconte le choc des pavés de la place Saint-Marc à Venise avec ceux de la cour de l'hôtel de Guermantes à Paris, à travers l'acte de réminiscence), la diversité culturelle prend corps dans le choc des instants. Virginia Woolf les nommait les «moments d'être», Jean-Paul Sartre les «instants parfaits» et Marcel Proust les «impressions privilégiées». Les contacts fondateurs des œuvres se feraient avec le sol (le choc du pied sur les pavés, le bruit des vagues se brisant sur la plage dans presque tous les livres de Virginia Woolf).

Plutôt que de beaux tableaux et de belles phrases, se disait Lily Briscoe, devant son tableau pas encore terminé, «ce dont elle voulait s'emparer c'était la discordance qui agit sur les nerfs, la chose elle-même avant qu'on n'en ait rien tiré... qu'elle vienne si elle doit venir, cette chose-là, se dit-elle; car il y a des moments où l'on ne peut ni penser, ni sentir. Et si l'on ne peut ni penser, ni sentir, où se trouve-t-on ?» (p. 228). Pour finir le tableau, il faut que le bateau au loin sur la mer atteigne enfin le phare, que les passagers aient débarqué, que le lien s'opère dans l'esprit entre

le phare et le tableau ; quand Mr. Ramsay saute sur le rocher du phare, le pinceau de Lily peut toucher le tableau: «avec une intensité soudaine ... l'espace d'une seconde ... elle traça un trait, là, au centre. C'était fait, c'était fini; «Oui, songea-t-elle... j'ai eu ma vision» (p. 244).

Cette vision du peintre fulgurante, à la fin du roman, a lieu par le croisement de la peinture et de la littérature. Vision qui rejoint le début du roman: un enfant pose la question : irons-nous au phare demain? Fera-t-il beau demain? Il faut un temps de latence de plusieurs années, et la mort de plusieurs personnes dont Mrs Ramsay, pour que, le beau temps arrivant enfin, Mr Ramsay, veuf, emmène son fils au phare. Il faut encore que se croisent l'approximation de la science météorologique, l'art de la navigation, l'art du roman composé comme le mouvement du feu d'un phare, pour que la vision ait lieu. Une vision comme toute vision doit être : traversée du temps autant que traversée de l'espace, passant par le XIX^e siècle où l'on construit les phares le long des côtes pour faciliter les échanges commerciaux. Une vision déjà obsolète à l'approche de la deuxième guerre mondiale qui fera basculer l'hégémonie de ce monde, de l'Europe vers les États-Unis d'Amérique. Vision unique, en somme, multiple sous l'aspect de la simplicité. Vision au cœur d'un monde en mutation. Vision où se croisent les cultures, où leur diversité se transmute en multiplicité d'une vision d'artiste.

Peu importe ce que deviendra le tableau, pense Lily. La vision ne produit aucune plus-value, elle est cette expérience au sens moderne: ce qu'on fait mais qu'on n'a pas. Simple accroissement existentiel. Car la vision de l'artiste, il faut le dire, est amoureuse.

La pratique de l'art n'est pas une capitalisation mais au contraire une dépossession de soi. L'art est l'incommensurable contrepoids à la mondialisation des capitaux. Plus encore : de la cathédrale ou de la petite fille, je sauverais la petite fille. Les œuvres vénérées par la culture peuvent disparaître, puisqu'elles vivent en nous.

Duchamp

Il faudrait étudier l'identité de Marcel Duchamp, originaire de Blainville, près de Rouen, en Normandie, mondialement connu comme artiste américain. Il a intégré la diversité culturelle dans son parcours créateur qui se confond avec sa vie, notamment dans son œuvre posthume: Étant donné la chute d'eau, le gaz d'éclairage, découverte à la fin des années soixante (quelques mois après sa mort en 1968). Exposée à Philadelphie, cette œuvre est impossible à déplacer. Si l'on regarde à travers deux trous percés dans une porte ancienne rapportée de Cadaquès en Espagne, l'on voit un cadavre de femme couché dans un paysage d'hiver. Telle la Statue de la Liberté offerte à l'Amérique par la France et conçue par le sculpteur Bartholdi, elle tient à bout de bras un bec Auer : cette lampe à gaz est le mode d'éclairage des rues et des passages parisiens au XIX^e siècle. À l'âge de quinze ans, Duchamp dessine un bec Auer et peint un paysage de la campagne normande, avec un étang, paysage qu'il reproduit au fond du paysage d'hiver d'Étant donné. Refusant d'aller ailleurs où on l'invite, il limite ses voyages aux trajets entre Paris et New-York. Il va à Buenos Aires où, comme à Cadaquès, on parle la langue espagnole. Dans son œuvre, les jeux de mots circulent entre le français et l'anglais, l'air de Paris s'oppose à la pelle à neige de New-York. La langue espagnole se rencontre seulement dans le nom de Buenos Aires, situé sur une côte tournée vers l'est comme l'est Cadaquès au bord de la Méditerranée.

Rouen, New-York, Buenos Aires, Cadaquès, Philadelphie, sont des ports où la mer s'enfonce plus ou moins profondément dans les terres dont les côtes dessinent des profils étrangement comparables. À Philadelphie, par la porte qui pourrait être celle d'une auberge espagnole (où chacun apporte ce qu'il veut)- porte rongée par des pluies venant de l'ouest - l'on est saisi par une vision à l'état naissant, semblable à celle de Lili Briscoe dans La promenade au phare.

Je compare ces deux visions : naissances d'artistes par contact à distance, émergences de vies qui sont plus que la vie, passages de la mort à la vie, expériences initiatiques, fondatrices, que peut faire chaque lecteur de Virginia Woolf, chaque «regardeur» de l'œuvre posthume de Marcel Duchamp.

Ces visions concentrent l'expérience de tous les émigrants apportant leur culture en touchant le sol américain. Ayant pris la nationalité américaine, Duchamp l'artiste est bien cet émigré semblable aux autres et cependant différent, puisqu'il apporte sa diversité culturelle dans un pays peuplé d'immigrants où chacun apporte sa culture singulière. Par cette diversité qui devient multiple, qui le fait multiple, énigmatique, insaisissable, inclassable, Marcel Duchamp est bien cet artiste en avance sur son temps, en phase avec notre XXI^e siècle.

L'on voit bien dans cet exemple, qu'un artiste n'a pas pour origine le lieu où il est né, mais le lieu spirituel que dessine son œuvre. À partir de ce lieu, l'artiste rayonne par la trace qu'il laisse dans les esprits. Duchamp a voulu que ce lieu ait un nom : Philadelphie. Il a regroupé son œuvre à Philadelphie, dont le nom a une consonance amoureuse; et c'est bien là qu'il est né, de ce côté de l'Atlantique, en face de Rouen, face au soleil levant. Matisse a dit qu'un artiste devait mourir pour ne pas porter ombre à son œuvre. L'artiste doit mourir pour naître comme empreinte dans les esprits. La vie de l'artiste est posthume. Chateaubriand, le premier, le savait, qui avait voyagé jusque chez les Indiens d'Amérique, lui qui a écrit les Mémoires d'outre-tombe où il parcourt à nouveau, à toute allure son œuvre antérieure, intégrant à son sa vie, qu'il romantise.

Dans l'esprit de chacun, circulent des points de rencontre de la multiplicité culturelle, points où elle est concentrée, réunie, en chaque grand artiste. Cette multiplicité se dissémine ensuite en chacun des esprits, impalpable, transparente, traversant le temps comme un parfum. Sans doute le parfum Belle haleine de Rose Sélavy...

Enfance

À un moment du symposium, à Tunis, nous étions émus de voir une petite fille jouer devant nous de la musique. Devant cette enfant grave, proche et lointaine, l'écoute avait cette qualité particulière d'entendre, en chacun de nous, notre enfance perdue, et de partager ce perdu.

J'ai entendu dire qu'il n'y avait pas de rencontres entre les diverses cultures. Sans doute est ce vrai dans un sens. Mais ce serait oublier le contact

à distance. Ici nos diverses cultures à leur état naissant de l'enfance se croisaient sans se toucher, comme se croisent les avions dans le ciel. Rien ne m'empêchera d'appeler cela une rencontre, moment fugitif qui ne reviendra plus. W. Benjamin parlerait de «ce qui sera perdu à la seconde qui suit», et qu'il «s'agit de sauver». Il faut sauver l'enfance de la rencontre des cultures, parce qu'elle sera perdue à la seconde qui suit. Notre identité d'artiste vient de ces rencontres qui rejouent celles de l'enfance.

Faiblesse

Dans l'ontogénèse (le développement de l'individu), la dépendance est en premier lieu celle de l'enfant dont la faiblesse le rend dépendant de l'adulte pour que soit assurée sa survie. Rendre dépendant consisterait-il à faire régresser au stade infantile? Est-ce si simple? Pour le poète Henri Michaux, l'incapacité de l'enfant à mouvoir, pour se déplacer, ses bras et jambes, lui procure au contraire la liberté de voler et d'aller n'importe où. Ce pouvoir de retourner la situation est le propre de l'artiste. Dans l'art, comme dans l'enfance, les contradictions n'existent plus. La faiblesse y est une force. Le psychanalyste Jean-Bertrand Pontalis (*La traversée des ombres*, Gallimard, Folio, 2005, p. 60.) part du fait que l'âme, par définition, est en mouvement, d'où son nom, issu de l'anima (cf. Bachelard). Il reprend cette idée que «le rêve est une pensée qui ne sait pas qu'elle pense». À ce qui pense en nous, il donne le nom d'infans, qui est «celui qui voit avant de parler, qui est transtemporel, ignorant les limites de l'espace, la séparation des vivants et des morts, de l'animal et de l'humain, capable de traverser les mers autant qu'il est traversé par elles». Paradoxalement - et là il rejoint le poète Henri Michaux - «son extrême dépendance de l'autre lui assure cette mobilité». L'être humain est le seul à passer par le stade de l'apprentissage de la langue, que ne connaît pas l'animal dont le langage est constitué dès la naissance. Le cerveau de l'enfant lui permet d'apprendre à parler jusqu'à l'âge de douze ans et les enfants-loups ayant dépassé cet âge n'ont jamais pu parler. Parce que tout est joué à douze ans, dans les années d'apprentissage, les grands romans sont des romans d'apprentissage et des illusions perdues, des romans de passage d'un monde en train de disparaître à un autre qui commence, les grands films aussi et les grandes œuvres d'artistes, où le temps avance à rebours.

Picasso a dit que, sachant à sept ans dessiner comme Raphaël, il a toute sa vie tenté de dessiner comme un enfant. Chacun est seul avec son enfance, qui tient dans une formule cachée que l'on retrouve à la fin, comme le nom de Rosebud dans Citizen Kane d'Orson Welles, écrit sur la luge - dernier plan du film - à laquelle on a arraché le héros devenu milliardaire, enfant, pour faire son éducation. L'art doit revenir sans cesse à cet enfant, à «l'être sauvage, ce tissu commun dont nous sommes faits» dont parle Merleau-Ponty. Tout l'art serait là: redevenir sauvage, ruiner tout savoir et savoir-faire avant qu'ils ne s'installent, afin d'aller plus profond, les retrouver en nous même, les recréer. Cela nous est commun cependant, à la condition d'en trouver la formule et les lois secrètes, d'entendre le rythme de cette formule, de la transcrire enfin. Alors c'est dans le rythme, qui diffère selon chaque culture, chaque individu, que l'on rejoint cette communauté partagée. Merleau-Ponty dit qu'il faut «faire germer un langage» pour retrouver l'être sauvage». Au mot de rythme, on a vu que Roland Barthes préfère celui de rithmos, plus précisément d'idiorrythmie, qui accueille le rythme propre à chacun.

C'est parce qu'il faut être dans l'impulsion d'un rythme (ou une idiorrythmie) qui a commencé sans nous, avant nous, que nous ne connaissons pas et cependant où nous devons tomber au moment opportun, et que nous devons entendre comme une musique, qu'il est si difficile de commencer.

Goût

Duchamp dit qu'il veut arriver à trouver des objets qui ne relèvent d'aucun goût, bon ou mauvais. Du ready-made Fontaine (appelé à tort urinoir ou pissotière), il dira qu'il a choisi «l'objet qui ait le moins de chance d'être aimé», ni maintenant ni plus tard. Au sud du Brésil, dans le Rio Grande do Sul, à Porto Alegre, une semoule sans goût accompagne le churrasco, plat régional gaúcho à base de viandes grillées sur un feu de bois. En Mongolie intérieure, dans la grande steppe, à l'est de Xilinghot, la même semoule sans goût accompagne le plat coutumier de viande, sauf qu'ici, la viande est bouillie. En Chine, dans les régions du nord que les touristes occidentaux ne visitent pas, le petit déjeuner des grands hôtels est un repas avec soupe

de légumes et viande ou poisson. Pas de thé ni généralement rien de sucré. Un occidental, habitué aux petits déjeuners sucrés, ne peut avaler qu'une bouillie de riz sans aucun goût. Cela rappelle l'éloge de la fadeur de Roland Barthes. Je me suis demandé, devant ma bouillie de riz, si la fadeur pouvait être un lien puissant entre les cultures. Walter Benjamin dit que, l'estomac vide, nul ne peut réussir à penser le matin. Le transculturel s'imprimerait-il sur un fond neutre comparable au substrat des parfums? Ce neutre, ou cette fadeur, serait-t-il l'équivalent d'un degré zéro de la culture? Il rappellerait la première nourriture de l'enfance, à moitié liquide encore, informe. Elle rappellerait un goût oublié, puisque précisément sans goût. La fadeur associée au corps serait une expérience de l'indifférenciation entre le corps et le monde extérieur. Comme si la Chine s'était imprimée en moi grâce à la fadeur de cette bouillie de riz matinale.

Hirondelles

Le premier matin du symposium, à Tunis, en mars, dans la chambre d'hôtel, je tire les rideaux et je vois les hirondelles dans le ciel. Hier elles n'étaient pas dans le ciel de Paâs.. Je regarde le ciel comme si c'était la première fois; les hirondelles m'ouvrent au vrai ciel en le cisehmt de leurs cris que je n'entends pas. Mais j'entends les hirondelles de mon enfance. J'ai devant les yeux le ciel où je voulais aller, enfant ; je comprends : je voulais un ciel qui soit plus qu'un ciel. Dans le ciel de Tunis, les hiro11delles font du ciel plus qu'un un ciel : un ciel avec hirondelles. Il est sept heures du matin. Pris er.tre trois lieux et deux époques, mon regard devient impersonnel. Pour la première fois à Paris, en ce mois de septembre, les hirondelles me manquent. Je porte le deuil de leurs courses joueuses. Cet été, rapides, elles jouaient presque à me frôler. Traversant ma vie, elles sont plus que des hirondelles. Elle ne viennent pas du sud, mais de mon enfance.

Impersonnel

«Chaque poète part de ses émotions personnelles», écrit T.S. Eliot. Comme Dante, «Shakespeare était tout entier voué à la lutte (qui seule constitue la vie pour un poète) pour transmute ses affres personnelles et privées en «quelque chose de riche et d'étrange», en quelque chose d'impersonnel. (p. 160). T.S.Eliot cite aussi Valéry dans Varié:é : Quant à moi Je suis, je l'avoue, beaucoup plus attentif à la formation ou à la fabrication des œuvres qu'aux œuvres mêmes. Donnant un sens nouveau à la poétique d'Aristote, Valéry importe en français le poïe, 1 grec, introduisant le mot de poïétique. C'est le processus qui devient l'œuvre et non l'œuvre achevée. Non pas le faire, mais l'apprentissage de l'accomplissement. Ce qui dans l'œuvre est impersonnel, comme on dit : il fait beau. Comme ce neutre météorologique de Bouvard et Pécuchet et de L'homme sans qualités de Musil. En somme, pour Valéry, il s'agit de faire une œuvre exactement «comme il faisait trente-trois degrés de chaleur» au début du Bouvard et Pécuchet de Flaubert.

Eliot dit encore : «Ce qui se produit, c'est une continuelle reddition de soi, tel que l'on est à tout moment, à quelque chose de plus précieux. La marche de l'artiste est un sacrifice continu, une extinction continuelle de sa personnalité» (p. 31).

Inondations

Sur mon livre d'apprentissage de la lecture selon l'ancienne méthode syllabique, les pages de droite sont divisées en deux parties égales : en haut une image coloriée, en bas un texte. Sur l'une des pages de droite s'étend l'image d'une inondation. Du livre je retiens cette seule image. L'inondation est mon déluge personnel. Il y a deux ans, en été, j'ai dû renoncer à une invitation dans le sud de la Chine, en raison d'importantes inondations dans plusieurs provinces. Les journaux français en ont à peine parlé. Par l'esprit, je retrouvai la vision de mon livre de lecture.

J'ai appris à lire en été.

L'été d'avant le tsunami, j'ai fait pour une exposition en Martinique des images de quatre mètres de haut qui ont semblé prémonitoires de ce tsunami de la fin de l'année 2004. Cela m'a effrayée mais ne m'a pas surprise. Je les avais faites avec l'idée du déluge déferlant devant nos yeux, avec une petite fille sauvée, accrochée à une corde en riant.

Interdépendance

Pour le symposium du mois de mars 2006 qui débutait à Tunis, j'avais choisi de parler de la dépendance et de l'indépendance des arts, ou plutôt de leur interdépendance. La Tunisie fêtait le cinquantième anniversaire de son indépendance, au sens d'une interdépendance avec la France. Comment pouvait-on penser des termes à forte résonance politique pour parler des arts, sans parler de politique ni aborder frontalement les questions de culture? Pourtant, l'art a d'une certaine façon affaire avec la polis (la cité), bien que demeurant résolument en-dehors d'elle, à l'inverse de la culture. Pourtant l'art s'adresse à tous et non seulement à une élite puisque l'art réinvente sans cesse les règles qui vont profondément modifier l'ensemble des arts depuis leurs traces les plus lointaines que l'on puisse avoir à connaître. Ce qui, en contrepartie, va être reçu, éprouvé par un public qui en est peu à peu transformé. Dans une ville de province, en France, il a fallu quelque dix ans pour que le public bourgeois ne rie plus devant l'art contemporain qu'on lui montrait. Expliquez simplement votre démarche d'artiste à un électricien avec qui vous montez une exposition, il comprendra très vite ce que vous voulez obtenir car il aura à inventer des solutions techniques à partir de ce qu'il connaît, de son métier, et se passionnera pour cela. D'une certaine façon, les solutions qu'il trouvera seront «trouvées-créées».

LM

J'ai«inventé» LM pour une exposition en Martinique: Hommage à LM. Voici le texte de présentation de cette exposition.

L M. Ces initiales sont venues en premier, il y a un an, au retour de mon dernier séjour en Martinique,

Après que cette exposition fut décidée, peu avant mon départ. Cette petite salle blanche, je l'ai habitée de loin pendant un an. Je ne suis pas sûre d'avoir su tout de suite que LM (elle aime), qui succédait aux Hommages à M (autour de Jean Moulin) à Chartres en 1996 et Valenciennes en 1998, était Louise Michel, déportée au bagne de Nouvelle Calédonie après la Commune entre 1873 et 1880, rencontrée dans un article du Monde daté du 7 janvier 2000. Hommage à L M pourrait être un Rendez-vous avec LM

Je savais seulement qu'après cinq séjours en Martinique, je pouvais enfin y installer une chambre d'écho faisant résonner ici une autre histoire, un autre voyage, une autre révolte. Louise Michel, fille illégitime d'un châtelain et d'une servante - chose courante à cette époque - fut instruite comme une aristocrate. Je ne l'ai voulue ni politique, ni féministe (je ne crois pas à l'art engagé), mais comme celle qui a aimé, follement, les cyclones, ses voyages en mer et les héros de ses livres d'histoire. J'en suis restée à l'enfance de Louise, à ses rêves, j'en suis restée à l'initial, à Louise en infante rouge, elle que Victor Hugo nommera la Vierge Rouge. J'en suis restée à l'enfance de l'art, aux images avant la peinture, à l'œuvre encore en chantier (les images punaisées aux murs peuvent être facilement déplacées, ce qui ruinerait l'ensemble), à l'attente de l'œuvre jamais commencée ni terminée, en somme, aux préliminaires. À la chair qui n'arrive jamais. Mais on est aussi après la peinture : un mur fraîchement repeint de blanc, le pinceau avec lequel j'ai repeint les plinthes et celui qui avait servi à peindre au mercurochrome le bout de trois bandes velpeau.

Les images : des photocopies sur transparents A3, et des tirages de grands formats sur calque réalisés sur place, ont perdu leur chair de papier au profit de celle, pétrifiée, des murs. Il y a mon sang, réel, mes cheveux coupés qui ont servi à faire les dessins eux aussi photocopiés_

sur transparents, du mercurochrome sur des bandes velpeau ; tombés au sol il y a des marcel (maillots de corps ou tricot de peau, sans corps à l'intérieur), imprimés à l'eau de Javel qui a décapé leur couleur. Seul est là ce qui choit du corps.

La chair, les vrais corps, c'est vous qui les apportez en pénétrant dans la chambre d'écho.

La superposition des images rend difficilement identifiable leur mode de réalisation et leur origine. Je peux vous dire d'où elles viennent: de Nouvelle-Calédonie via internet, envoyées tout exprès à Noël, dans l'île de Noirmoutier, par Valérie M., qui vient de là-bas. Ces images sont décalées, elles sont en avance et en retard, et ceci est réellement vécu dans le décalage horaire (10 heures d'avance sur le soleil en Nouvelle-Calédonie, 5 heures de retard en Martinique). Transportées dans ma valise en avion, transférées, numérisées, dupliquées, si loin de leur original, autrement dit déclassées, les images de la vie de Louise peuvent être reclassées comme absolument autres. Par la grâce de la technique (scanner, courrier électronique, imprimante, photocopieuse), par la grâce de leurs imperfections imprévisibles, elles deviennent picturales, sans aucune intervention manuelle, sans autre intervention que celle du choix, du souvenir d'un savoir-faire inemployé.

Ces images sont impures, métisses, hybrides. Issues de manipulations électroniques. Sans généalogie et sans descendance, elles peuvent fonder le lieu comme lieu : espace habité pour la première fois et visité par l'Ange de l'histoire, celui dont parle Benjamin et qui tente de ressusciter les morts. Il y faut en plus le métissage avec les mots, réduits à l'état de Fragments d'un discours amoureux (Barthes «Douceur de l'abîme», mais aussi Duchamp : «j'ai fini par l'aimer»).

Quant à l'origine, au «tourbillon de l'origine» qui selon Benjamin surgit au milieu de toute œuvre, «dans le devenir et le déclin», je sais enfin où elle est, y songeant à mon retour à Paris. Elle surgit dans la pièce, dans la chambre, lorsque d'un doigt on appuie sur un boulon qui déclenche au milieu du plafond la climatisation, dont l'air soulève doucement les

images et la robe de **Louise**. C'est cet air, issu lui aussi de la machine, qui fait vraiment renaître Louise, telle qu'en elle-même, **infante** et vivante, nimbée de son aura, tandis que du magnétophone sort la voix d'un tout jeune homme martiniquais lisant le texte de Louise sur le cyclone, écrit en Nouvelle-Calédonie, sur fond de brise et de chants d'oiseaux.

Mort de l'auteur

La mort de l'auteur dont parlent Blanchot et Barthes avait déjà lieu au XIX^e siècle. Chateaubriand, Flaubert, Géricault, dans la mesure où ils intègrent leur propre mort à leur œuvre, deviennent à la fois le sujet qui fait œuvre et l'objet dont ils traitent. Ce n'est pas un hasard si cela a lieu au siècle qui voit se développer l'invention mortifère de la photographie. Où la photographie fige le mouvement que le cinéma ressuscitera et qui apparaîtra comme la vérité de la vie. Où le sujet photographié se préoccupe de sa pose qui l'immobilise dans le studio du photographe, lequel ne sélectionne qu'une image socialisée et conforme à une «idée reçue». Proust et Duchamp iront au bout de cette logique, comprenant que seule la mort de l'auteur (de l'artiste), intégrée à son œuvre, permet cet accroissement existentiel. Au début du XX^e siècle parle Georg Simmel, dans La tragédie de la culture: l'art est plus que l'art, un grand artiste plus qu'un artiste.

Chacun part de son époque, de sa culture aussi, c'est-à-dire du point où il formule différemment la question. Aucun n'avance par rapport au précédent, aucun n'est en avance par rapport à un autre, chacun est tenu à des moyens nouveaux destinés à répondre à la nouvelle façon en carton comme don Quichotte avait fait en carton la visière de son casque de chevalier; d'où sans doute l'audacieuse modernité des sculptures «bricolées» de Picasso.

Mots

Dépendance et indépendance est le titre d'une installation d'Annette Messenger présentée en 1996 dans le cadre de l'exposition Voilà, au MAM de la Ville de Paris, salle Dufy, et au CAPC de Bordeaux. On y voit des lettres géantes en tissus multicolores rembourrés, cousues ensemble verticalement pour former des mots tels que : «promesse», «attente», «jalousie», «confiance», «tentation», pendus comme des poupées ou animaux avec lesquels jouent les enfants. Ce sont des mots que nous pourrions trouver dans les Fragments d'un discours amoureux de Roland Barthes, où il est écrit que «l'amoureux est un enfant qui bande». Mais ces mots, dans cette œuvre de Messenger, pourraient être tout autres, il suffirait de composer, avec les mêmes lettres, d'autres vocables. Ce sont les mots du livre de lecture à l'époque de la méthode syllabique, ils demeurent en suspens avant le stade du discours qui n'arrive pas. Mots que nous avons du mal à lire, lettre par lettre, du haut en bas, comme si nous ne savions même pas encore lire et comme si nous faisons revenir l'apprentissage de notre enfance, à partir de laquelle le monde s'offrait à nous.

Noces au Noir

Ceci est le titre d'une installation dans la purgerie de Fonds Saint-Jacques, en Martinique, en janvier 2005 (images numériques sur tissu polyester, verre brisé, texte, plancher ciré, 7m x 4m x 4m environ). Voici le texte de présentation:

Les landes pierreuses, où aucun arbre ne saurait pousser, sont en Vendée appelées des chirons. Dans ces lieux ensauvagés pousse «l'herbe de la détourne», qui égare la nuit les voyageurs. La spirée, ou filipendule, qui signifie «suspendue à un fil », est cette plante qui détourne du droit chemin. L'arbre de mes images, où pend une corde lisse, n'est pas généalogique et ne prend pas racine. Il doit être, quand je me pose la question, l'espacement entre mer et ciel inhabitables, le lieu de leurs noces «chymiques » dans le noir et le blanc des photos de cette année 1946, où la photo a été prise, en été, un an après la fin de la deuxième guerre

mondiale. Suspendu entre ciel et terre, entre les deux rives de l'Atlantique, cet arbre sauvé de la guerre avec l'enfant survivante pendue à la corde, traverse l'Atlantique entre la plage de Luzéronde d'une île vendéenne et l'Anse Azérat de l'île de la Martinique sur la commune de Sainte-Marie, photographiées en hiver. La Vendée royaliste fut massacrée sous la révolution, aristocrates et paysans mêlés, hommes, femmes et enfants. Les survivants des massacres de Vendée, mes ancêtres, eurent leurs racines coupées, comme celles de l'arbre par les bords de la photo, on jeta les corps dans la Loire, le sang alla à la mer ou à la terre d'un monde disparu et cependant toujours présent. Les Noces au noir, ici, scellent l'alliance des regards au lieu de la coupure, au lieu du sang, bu par la terre et la mer. La coupure n'en finit pas d'avoir lieu.

Noces entre les morts et les vivants, au sein des images numérisées où la puissance de prolifération de la machine fait alliance avec la puissance créatrice de la nature, Noces encore entre les temps qui séparent les photographies, entre la lenteur de l'écoulement du temps et la vitesse d'achèvement de l'image dans la symétrie, ces Noces, à la fin, révèlent une des lois de l'art: la loi des reflets. Selon cette loi générique, rien ne peut être perçu directement, tout apparaît par ses reflets qui multiplient les points de vue, révèlent des mondes inattendus, dans le choc sous nos yeux des mondes perdus, des rêves brisés, et du feu ensanglantant les eaux salées. Et l'océan se reflète dans la rivière de sang bouillant au long de laquelle galopent les centaures, dans le XII^e chant de l'Enfer de Dante.

Dans l'île de Noirmoutier en Vendée, où j'ai un atelier, en bordure des« chiron », landes sauvages où l'on érige des pierres à la place des arbres qui ne peuvent y pousser, l'eau des rivières est salée comme la mer et le sang. Ce rapport amoureux, philosopha!, de la pierre et de l'eau, qui circule en-dehors des lois sociales, est peut-être la loi du monde qui se construit, hors des pouvoirs et des profits, contre les guerres et les massacres. Un monde au féminin, hybride, secret, alliance de la glace et de la flamme. Dans ce monde, le verre brisé de la Mariée (verre de bouteilles qui ont contenu le vin, ce sang de la terre, ce sang au féminin) est le reflet de l'écume d'océans déchaînés. Mariée impure et indomptée, point de passage entre les vivantes ignorées et les mortes oubliées.

Des images monumentales forment une installation dont le centre est un amas de verre brisé comme un rêve brisé, que l'on est invité à regarder. Les vers de l'Enfer de Dante sont venus après coup, tels d'improbables Noces:

*Alors la peur se tint un peu tranquille ... Sorti de la mer au rivage
Se retourne vers l'eau périlleuse
Et regarde...*

Punctum

Par hypothèse, la diversité culturelle en art se rassemble en un point que Roland Barthes nomme le punctum. Présent dans l'œuvre même, le punctum renvoie à un hors champ. Point de contact qui aveugle, piqûre qui ravive la blessure oubliée, ici et là cependant, telle serait cette minuscule béance par où l'œuvre s'ouvre à nos yeux dessillés.

Par le punctum, une œuvre devient plus qu'elle-même, le punctum y met ce qu'elle n'a pas et qui cependant est en elle. Ce hors-champ, c'est nous qui l'apportons comme ce qui est en nous et que nous projetons dans l'œuvre. C'est ce qui dépasse le particulier pour atteindre le général. Le punctum est là où un point de l'œuvre entre en contact avec ce qui en nous est général. Pour atteindre ce point, il faut qu'une extrême concentration qui se diffracte en allant toucher ce qui touche tout le monde. Dans une œuvre, il y a le même punctum pour chacun. Derrida a trouvé que dans La chambre claire, le punctum était présent dans les yeux bleus (ou gris) de la mère de l'auteur. Ces yeux clairs sont trop particuliers, trop occidentaux, trop aryens pourquoi pas. Le punctum, seul et unique, c'est dans le texte qu'il faut le trouver. Le trouver, mais pas le chercher. C'est ce qui défaille soudain dans le texte, dans une image. Ce qui fait punctum : tranche, fait trou, fait coupure, dans la forme même dans laquelle l'œuvre est faite. Pas dans la matière qui devient alors indifférenciée.

Le punctum est le défaut qui revient, la blessure qui revient sans cesse à la même place. C'est ce qui manque à la vie pour être plus que la vie. On l'aura compris, le punctum est le point où la mort apparaît, le point où toute

figuration s'abolit dans une autre, où les genres deviennent indifférents. C'est le point qui échappe à tout langage, où les mots nous manquent, quelle que soit la langue que nous parlons ; le point où nous ne sommes plus nous-mêmes, où nous sommes plus que nous-mêmes. C'est le point de rencontre avec la mort. Et l'on comprend que le punctum doit être écrit dans une langue morte.

Reflét

C'est quand les diverses cultures se reflètent les unes dans les autres que la diversité culturelle est créatrice. Chaque point (moment, instant, impression) se reflète en autant d'équivalents qu'il y a de cultures. Partant de chaque point particulier, le reflet multiplié permet d'atteindre le général. La véritable vision est indirecte, elle se fait par l'esprit, elle est le reflet d'une autre réalité qu'on ne voit pas. «Rien n'est simplement quelque chose» dit Lily Briscoe, le peintre de *La promenade au phare* (p. 220). «On a besoin de se trouver de plain-pied avec l'expérience commune, de sentir tout simplement que ceci est une chaise et ceci est une table, tout en sentant en même temps que c'est un miracle et une extase» (p. 237).

Revenir

L'art est déjà dans les plus anciens rituels funéraires où, d'emblée, nous dit Leroi-Gourhan, le geste s'allie à la parole dans un rythme qui fera revivre l'ancêtre mythique. Dès ses débuts, le rythme graphique, abstrait, ne se sépare pas des lits de terre ocre rouge où l'on dépose les crânes et les ossements des morts. Le rouge est la première couleur. D'où me vient cette préférence secrète pour le rouge, pour moi la seule couleur s'il n'en restait qu'une? Mon hypothèse est que les arts ressortissent toujours de rituels qui permettent, dans le rythme, de réveiller les morts. C'est le sujet du film *Volver*, d'Almodovar, et de la chanson qui enchaîne: Revenir, sentir, vivre.

Roses de Chine

Extraits de la présentation d'un projet de sculpture en Chine (commande, août 2005 :)

... Mon inspiration artistique provient des basiliques romanes et des cathédrales gothiques de la France du Moyen âge (près de chez moi : la basilique de St Benoît-sur-Loire et la cathédrale de Chartres). Comme d'autres, elles sont conçues pour qu'un certain jour de l'année, le soleil entre par une fenêtre précise à une heure précise. Elles s'accordent ainsi avec le grand rythme cosmique.

L'idée est de faire aller ensemble deux éléments : une dimension cosmique intégrant deux extrémités du monde, avec le soleil qui se lève à l'est sur la mer de Chine et se couche à l'ouest sur l'Atlantique, et une dimension intime, à partir des roses de mon jardin.

De l'eau rouge coulerait, comme un fil rouge fait avec de l'eau ; ce mouvement d'eau rouge circulera par endroits de façon souterraine... Le rouge sera quelque chose d'inhabituel dans le paysage.

Dans cette sculpture il y a mon sentiment d'artiste française par rapport à la Chine.

Sacré

La boutade de Picasso: «Quand je n'ai pas de bleu, je mets du rouge» montre qu'à partir d'un certain point, l'art n'est dépendant d'aucun système culturel. Par exemple, la distinction anthropologique ou plus récemment scientifique des couleurs n'a aucun sens en art. Par ce propos, Picasso révèle tout simplement qu'il est un dessinateur et non un coloriste. Matisse, qui lui est coloriste, et partant un plus grand peintre, dit que même dans un dessin, il ne s'interdit pas la couleur, puisque son trait produit des variations de teinte du blanc du papier. Matisse va plus en profondeur que Picasso: même s'il n'avait pas de couleur, s'il ne pouvait pas peindre, s'il ne pouvait que dessiner, il ne «s'interdirait» pas la couleur, spécifique de la peinture. C'est ainsi qu'il a su retrouver la dimension sacrée des premiers arts où la couleur et le dessin allaient ensemble, interdépendants l'un de l'autre. Il a

donc fait bien davantage que réconcilier le camp des coloristes et celui des partisans de la primauté du dessin en peinture, qui se querellaient depuis Louis XIV (Poussin contre Rubens, Delacroix contre Ingres). Matisse est allé beaucoup plus profond dans le temps. Qu'il ait eu, à quatre-vingt deux ans, après avoir survécu à plusieurs maladies très graves, la force d'accomplir le décor de la Chapelle de Vence, n'est pas étonnant: cette force lui venait de la nuit des temps, des rituels funéraires, de la primauté qu'il accordait au rythme, à son incorporation dans le corps de l'artiste. La puissance de vie du rythme faisait de l'obscur matière une lumière, alors que la couleur de Picasso est surtout une matière. Et si Matisse, pour les chasubles destinées à la messe dans la chapelle de Vence, doit respecter scrupuleusement les couleurs de la liturgie catholique, il sait sur les murs de céramique retrouver les temps très anciens où le noir et le blanc étaient des couleurs, où le banc et le brillant étaient confondus. En ces temps-là, la troisième couleur était le rouge. Or le rouge, si important dans ses tableaux, tel celui de L'atelier rouge ou du Grand intérieur rouge, est absent de la chapelle. Il a déjà disparu des papiers collés où domine le bleu (les Nus bleus, La piscine). La raison en est que le rouge, qui est selon Goethe le point où culminent toutes les autres couleurs, doit, à la fin, culminer dans l'esprit et non plus comme une couleur visible. Matisse entre dans la profondeur temporelle de l'interdépendance de la couleur-matière et de la couleur-esprit, retrouvant une très ancienne trinité des couleurs. Avec le «nominalisme pictural», la démarche de Marcel Duchamp n'aura de cesse, par d'autres moyens, de passer elle aussi de la couleur-matière à la couleur-esprit

Sans-Papiers

Nous le savons depuis Lévi-Strauss, toute identité se définit par des rapports complexes. L'identité est interdépendante de facteurs sociaux, l'on pourrait dire des appartenances (nom de famille, lieu de naissance, classe sociale montante ou descendante, religion, sexe, profession, domicile, langue maternelle). Généralement issu des milieux aisés «culturellement favorisés», l'artiste - à moins d'être le «peintre à clientèle» dont parle René Passeron,- échappe en principe aux lois des échanges

économiques et sociaux. Le pseudonyme vient parfois nommer l'artiste en le distinguant de la personne sociale qui doit posséder des papiers afin de prouver son identité. Que notre identité soit faite de papier, comme le dit Clément Rosset (*Le réel et son double*), la question récurrente des sans-papiers, dans les pays d'accueil comme la France, le prouve. Perdez vos papiers à l'étranger, qui prouvera que vous êtes vraiment qui vous êtes? Soyez sans papiers, et la question de l'identité et de la diversité culturelle ne se pose plus. Soyez sans papiers dans un pays dont vous ne parlez pas la langue, qui êtes-vous ?

Science et Art

Dürer, le premier artiste qui signa ses œuvres du célèbre monogramme, alla en Italie apprendre des artistes italiens les lois de la perspective qui allaient lui permettre, précisément, d'être artiste ; la perspective fondée sur la géométrie, la perspective comme science, donc, permit à la peinture de passer de l'artisanat aux arts libéraux. Une analyse un peu poussée des œuvres nous convainc très vite des libertés prises par les artistes à l'égard de cette science, qu'ils ne sentirent jamais tenus d'appliquer comme des règles immuables (cf. Daniel Arasse). En fait, passé le stade de la découverte scientifique, passé l'apprentissage des rudiments parfois grossiers (voir l'usage fantaisiste de la quatrième dimension par des artistes comme Duchamp), la science intéresse les artistes en tant que jeu nouveau à démonter, déconstruire pour reconstruire selon leurs propres lois.

Sensation

L'artiste ou l'écrivain s'adonne toute sa vie à cet apprentissage qui est celui de l'enfant. À la suite de Benjamin, Lyotard, Merleau-Ponty, l'on ne peut qu'être persuadé de ceci: qui veut être chercheur doit aussi repartir des sensations, revenir à l'enfance, afin de vivre la vraie vie qui est celle où l'on invente un monde comme sait le faire l'enfant, de parvenir à la vraie connaissance qui commence par la sensation, avant toute pensée. La pensée (extériorisation consciente) est dans l'œuvre d'art, muette

encore, et la théorie veut la faire parler. Mais si le théoricien ne part pas de la sensation singulière que lui a procurée l'œuvre, cette théorie néglige l'essentiel, à savoir le coefficient d'art de l'œuvre, sa puissance à être plus que ce qu'elle est. Il en est de même si l'on pense la médiation culturelle à partir de théories toutes prêtes : il faut partir de la sensation, et pour cela être ce revenant qui, selon un procès à reconstruire, fait revenir l'enfance, le fantôme de l'enfance. Revenir, sentir, vivre, rappelle la chanson de Volver.

Technologies

Le soir à Tunis, avant le dîner, certains d'entre nous sommes allés voir l'invention d' Achraf Kammoun, terminée le matin même, installation interactive où, lorsqu'on danse au milieu d'une sorte de «Cercle de craie caucasien», constitué de capteurs, on déclenche le bruit du tonnerre et des tempêtes, renouant avec la voix de la nature et retrouvant ce qu'Ernest Cassirer a nommé «les dieux de l'instant», dans une alliance du futur et du plus lointain passé. Et nul ne se sentait asservi, dominé, colonisé par les technologies. Elles ne s'inscrivaient pas dans un progrès lucratif, mais dans un processus ludique et une multiplicité créatrice qui franchissait toutes les frontières. Ainsi, à la danse et à la musique, s'est ajouté le lendemain au bord du désert à Nafta, ce que l'on appelle aujourd'hui la performance.

«Toujours des Rendez-Vous»

(titre de ma prochaine exposition à Paris en février 2007). Voici le texte de présentation:

J'emprunte ce titre à Marcel Duchamp : tandis qu'à Philadelphie il a des rendez-vous secrets, amoureux, avec son œuvre posthume, il évoque à Paris les rendez-vous de la vie quotidienne. «Toujours des rendez-vous», monté en boucle, enchaînant le début à la fin, a le parfum du temps proustien : «des rendez-vous toujours». Ainsi se forment les images que je fais depuis plusieurs années. Il y a tant de rendez-vous ici. De la peinture et du numérique, de l'intime et du cosmique, de la duplication et du reflet, de la symétrie et des monstres, de l'étrange et du familier, du proche et du lointain, de la terre et du ciel.

Je photographie divers lieux du monde - souvent des plages - je les fais tirer sur papier standard. Quand j'ai du temps, des deux mains, je rapproche doucement deux photos, au hasard, jusqu'à l'apparition d'une vue qui semble réelle. Par exemple, rapprochant deux rivages des deux côtés de l'Atlantique, a lieu le choc d'un premier regard sur un paysage qui pourrait exister, mais où nul ne pourrait marcher. Le travail à l'ordinateur a lieu longtemps après, ajoutant ses stratifications à une durée qui dépasse notre vie humaine. C'est ce temps que travaille l'appareil, laissant visibles ses coupures, ses arrachements. Ce que veut l'image fait violence au logiciel, à ses programmes, à ses règles. La technique n'impose jamais sa loi. L'image finale surgit comme imago, aboutissement de ses métamorphoses et de sa couleur.

Puis, sur toile polyester transportable en avion, chaque image est imprimée à jet d'encre, sur de très grands formats. Alors je me perds dans l'image, je ne me retrouve plus. Je veux qu'on ne sache plus regarder ni ce que voir veut dire. Je ménage des rendez-vous avec un monde qui nous regarde pour la première fois. Je veux que l'on réapprenne à voir. Pour ce faire, la machine peint à ma place. Elle m'apprend qu'être peintre, c'est avoir la couleur imprimée à même le cerveau, c'est savoir qu'une teinte n'existe pas séparée de toutes les autres, que chacune, dans son apparaître, change le monde, que ce monde est en nous, dans un vaste corps partagé. Ce serait ce «quatrième corps» dont parle Valéry, et dont «on sait seulement ce qu'il n'est pas». C'est avec ce corps-là que l'artiste a toujours des rendez-vous. Ce corps est dispersé comme celui de Dionysos. Je tente d'en saisir des fragments, à travers quelques motifs (Les rivages (Atlantique ou Méditerranée), Les roses du jardin, Les baisers, La mariée, Noces au noir, Anges à la plage). Réunis dans l'exposition, ils donnent l'idée du «quatrième corps» qui circule entre les motifs. J'installe ici la septième mariée, après celles de Porto Alegre (1996), Valenciennes (1999), Orléans (2001), Daegu (2003), la Martinique (2005) et Tunis (2006). Au fil du temps, La mariée devient le passage de l'une à l'autre.

À trois ans et demi, j'ai peint une mariée avec un bouquet rouge. Les grandes personnes ont protesté en vain. Je me souviens. Ce rouge était si important. J'ai toujours des rendez-vous avec cette mariée, avec ce rouge,

avec la petite fille au loin, photographiée après une guerre mondiale, en noir et blanc, grimant à une corde comme si elle montait au ciel. Le ciel est celui de la marelle, avatar des labyrinthes religieux. Les grands kakémonos ont pour modèle à la fois les rouleaux japonais et les marelles de l'enfance qui existent partout dans le monde. Sur la marelle, on pousse du pied le méreau, autrement dit son âme. L'artiste n'oublie jamais le contact avec le sol où il pousse son âme, du bout de son pied. Il sait que ne pas perdre son âme consiste à la déplacer, comme un souffle, que là est le vrai sens du dessin, qui laisse ouverte la forme, inachevé le chemin, sans fin le trajet. L'image numérique ne doit pas rater ces rendez-vous avec le dessin, fragile équilibre au sol, réduit au contact d'un seul pied.

Le joueur de marelle est comme l'embryon qui se développe inégalement par ses côtés,

inscrivant dans nos corps sa croissance asymétrique. Cette asymétrie secrète, difformité en puissance, est humaine et nous relie aux autres, tandis que la symétrie nous rattache à l'inhumain.

La symétrie de l'effet miroir et du reflet engendre des monstres, sortes d'anges parfois. Nous y reconnaissons ce que nous ne sommes pas, qui pourtant nous habite.

Traduction

Proust dit que les beaux livres sont écrits dans une langue étrangère. L'on comprend que le premier roman moderne soit Don Quichotte de Cervantès. Don Quichotte de la Mancha veut vivre comme cela est décrit dans les romans de chevalerie, dont il s'est exclusivement nourri, au sens propre, d'où sa maigreur. Sa vie est écrite dans cette langue étrangère, démodée, qui est celle des romans de chevalerie. Peu importe qu'il se batte contre des moulins à vent, l'important est qu'il se batte en écriture et dans une langue étrangère, dont il est une copie. C'est ce que feront Bouvard et Pécuchet : copier, à ceci près que leur langue étrangère est celle de la science, qui serait le roman de chevalerie du XIX^e siècle, précisément

remis à l'honneur au XIX^e siècle (ne parle-t-on pas des «capitaines d'industrie» ?). Mais il y a plus encore. L'histoire de Don Quichotte, nous dit Cervantès, est une traduction d'un roman arabe écrit par Sidi Ahmed Benengeli. C'est lui qui écrit la seconde partie de l'ouvrage qui raconte la troisième sortie de don Quichotte. Seule la version de Benengeli est vraie.

X

L'accroissement existentiel a lieu à des carrefours où les cultures se croisent sans se toucher.

Notre labyrinthe est bien, comme le disait Borgès, en ligne droite. Et nous y sommes perdus. Tout est déjà là pourtant, comme dans l'histoire d'Œdipe. Notre identité d'artiste tiendrait à notre capacité à répondre à la même question en trouvant des idées différentes qui puissent aller ensemble. La question de l'art actuel est là. Comment faire de l'un avec du multiple? Comment retrouver l'unité après la dispersion? Comment s'y prendre, la prochaine fois? Demain? Sûrement pas comme hier. Tentons quand même de tenir ferme, des deux mains, la corde lisse à laquelle on monte jusqu'à la voûte arrondie du frêne pleureur, immense, dans le jardin de l'enfance, semblable à un ciel, et dont les branches descendent jusqu'au sol.

Éléments de bibliographie :

ELIOT, T.S., Essais choisis (1950), traduction et présentation d'Henri Fluchère, Paris, Seuil, 1999. FLAUBERT, G., Bouvard et Pécuchet, suivi du Sottisier, l'album de la marquise, Dictionnaire des idées reçues, présent. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. Folio (1999), 2005.

LYOTARD, J.F., Le post-moderne expliqué aux enfants (1988), Paris Galilée, Poche, 1993, p. 113. PROUST, Marcel, Contre Sainte-Beuve, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1954.

RENOIR, WOOLF, Virginia, La promenade au Phare (1927), trad. M. Lanoire; Préf. M. Nathan, Paris, Stock (1929), 1968, 3è ed. 1979.

X L'œuvre en procès, croisements dans l'art (dir. E. Chiron), Paris, Publications de la Sorbonne, coll.

Arts plastiques, 1996.

X L'œuvre en procès, croisements des arts, Paris (dir. E. Chiron), Publications de la Sorbonne, coll. Arts plastiques, 1997.

Les Fins... d'Epistémè

Professeur Mohamed ZINELABIDINE

(Tunis - Paris - Rabat)

En hommage à Eliane CHIRON

Pour l'ouvrage «Socialité et Zeitgeist», j'ai choisi de l'illustrer par une impression surréaliste, autour d'un peintre, d'un tableau que j'ai intitulé «Poïésis» (1.40m/1.20m Acrylique), en hommage posthume à un grand penseur et artiste, à avoir gravé les mémoires du surréalisme et de la poïétique dont il rappelle toujours la référence à Paul Valéry. Il s'agit de René Passeron, un ami dont une certaine image continue de m'ébranler. C'est sans doute ce qui m'a finalement fait faire et décider qu'il soit dans la couverture de cet ouvrage, par cet essai pictural. Pour ne pas dire que je voulais qu'il en occupe la vignette, et que je désirais le placer comme en frontispice. Un geste final, radical, délibéré l'a conduit à demander à «être présent dans son dernier tableau» après sa mort, en priant un ami, après incinération, de déposer ses cendres dans son tableau-ci, à une place réservée à cet effet. Une œuvre qui a été exposée, les 16 et 17 novembre 2018 dans l'amphithéâtre Abbé Grégoire, lors du colloque organisé à sa mémoire, pour célébrer la première année de sa mort. Une manière de mettre en œuvre le surréalisme, la poïétique, l'expérience et la genèse de la création en train de se faire jusqu'à l'ultime. Une poïétique qu'il aura menée jusqu'au bout de la radicalité. Encore une fois, un Zeitgeist particulier de ces temps remuants, à mieux comprendre et interroger. Parmi les penseurs du présent ouvrage, Giulio Preti, qui est né à Pavie, en Italie en 1911 et décédé à Djerba, en Tunisie, où il sera enterré en 2006. Italien de naissance, tunisien d'adoption, sa demeure éternelle sera Djerba. Il aura été la figure philosophique prépondérante d'une pensée italienne en rapport avec l'«illumino»», toujours présente. La philosophie italienne y développe une synthèse intelligente entre la connaissance de

l'après Kant ou phénoménologique de Husserl, et un positivisme hérité du Cercle de Vienne. Subtilement, on y retrouve l'antinomie opposant la vérité objective des sciences à la valeur historique de la connaissance. Giulio Preti aura développé une analyse aiguë sur les concepts logiques de syntaxe et de sémantique, élaborés progressivement par la tradition conduisant de Bolzano à Russell. Il portera son analyse également sur la nature du sens commun, du langage naturel et de la tradition pragmatiste, en l'occurrence chez Peirce, Lewis et Dewey.

A partir d'une démarche syntaxique, sémantique et pragmatique, Giulio Preti tentera de réinterpréter une problématique kantienne et husserlienne, autour des procédés de construction des objets et de constitution d'objectivité. Nous y reviendrons dans le dessein de situer ses essais au regard de ceux ayant participé à la remise en question des idées établies dans la philosophie et la linguistique, ayant aussi déplacé les frontières, agité les esprits modernes, depuis la sociologie jusqu'à la socialité.

Michel Foucault, notre deuxième figure référentielle, est également, et quelque part, un Tunisien d'adoption. Célèbre philosophe français, il a enseigné, à ses débuts, en Tunisie de 1966 à 1968. C'est lui-même qui avouera : « J'étais venu en Tunisie à cause des mythes que tout Européen se fait actuellement de la Tunisie : le soleil, la mer, la grande tiédeur de l'Afrique, bref, j'étais venu chercher une thébaïde, calme et solitaire sans ascétisme. A vrai dire, j'ai rencontré des étudiants tunisiens, alors ça été le coup de foudre. Il n'y a probablement qu'au Brésil et en Tunisie que j'ai rencontré chez les étudiants tant de sérieux et tant de passions si sérieuses, et ce qui m'enchant plus que tout, l'avidité absolue de savoir»ⁱ. Sur son passage en Tunisie, et ses empreintes aussi bien sur Michel Foucault que sur ses étudiants, la Revue américaine CELAAN (Organe du Centre d'Etudes des Littératures et des Arts d'Afrique du Nord) basée au Skidmore College (Saratoga Springs, New York), a publié un numéro, dirigée par le Professeur Hédi Abdel-Jaouadⁱⁱ.

Outre son enseignement au département de philosophie à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Tunis, son ouvrage majeur « L'Archéologie du savoir », paru en 1969, aura été d'une inspiration tunisienne certaine. Il

l'a rédigé lors de son séjour à Sidi Bou Saïd dont Jean Daniel, un ami du philosophe, habitué aussi de sa résidence tunisienne, a rappelé nombreux souvenirs et débats avec le philosophe. Juste après la mort de Michel Foucault, ses étudiants tunisiens ont fondé pour sa mémoire, un groupe de recherches, coordonné par le Professeur Fathi Triki, actuellement titulaire de la Chaire UNESCO de «Philosophie pour le monde arabe», et titulaire de la Chaire ICESCO sur «Penser le Vivre-ensemble dans le monde musulman». Ce groupe de recherche en 1987 avait pour but de «Penser l'aujourd'hui», autour des idées et de la pensée foucauldienne, des séminaires s'y sont organisés, en présence de Paul Veyne, Didier Eribon et Dominique Seglard.

Jules Crétois écrira sur cet éminent philosophe un article intitulé «Tunisie: quand Michel Foucault vivait le Mai 68 tunisien...en mars», article paru en 2018, dont on peut lire : «Le philosophe français Michel Foucault a séjourné deux ans en Tunisie. Il y a découvert la radicalité politique grâce à ses étudiants et laissé derrière lui un certain nombre de mythes, dont certains mériteraient d'être démolis, selon Fathi Triki, enseignant et ancien élève du Français. Tous les vendredis, ils sont plus de deux cents étudiants tunisiens à se masser pour assister au cours donné par Michel Foucault, à la Faculté des lettres et des sciences humaines, sur le boulevard du 9 avril à Tunis. Nous sommes au milieu des années 1960. Le philosophe français, spécialiste des relations entre pouvoir et savoir, un des intellectuels contemporains les plus célèbres de son temps, est arrivé en septembre 1966 en Tunisie... Dans la Capitale tunisienne, Foucault assiste à l'éclosion d'un mouvement insurrectionnel.... Fathi Triki explique : «Lorsqu'il arrive en Tunisie, Foucault est encore proche d'un certain nombre de gaullistes. Il est tout sauf un révolutionnaire. La Tunisie le change profondément. Le linguiste Georges Dumézil, très proche de lui, dira plus tard ne pas le reconnaître à son retour : il était devenu radical !»

C'est Jean Daniel dans «Michel Foucault (1926-1984) ou la passion de l'insolite»ⁱⁱⁱ, qui écrira : «C'était Michel Foucault, alors professeur en Tunisie. Il écrivait «L'Archéologie du savoir». Son autorité, depuis «Les Mots et les Choses», s'imposait déjà dans les cénacles parisiens. Clavel, notre Maurice, avait décidé que Foucault, c'était au moins aussi important

que Kant. Mais dans ce village où il était heureux...à chacun de mes voyages, j'allais le chercher pour une promenade qu'il aimait longue, rapide, nerveuse...Quand je prétendais le ramener à ce que j'appelais (improprement selon lui) sa philosophie, il me faisait observer que toute philosophie s'épuisait désormais dans le politique ; que le philosophe à avoir le mieux compris cela, c'était Merleau-Ponty...Il me répondit : à peu près tout, ajoutant que je paraissais ignorer le vrai sens du journalisme politique, le bonheur intellectuel de vivre le présent, seule réalité qui eût désormais de l'épaisseur. Comment pouvait-on en philosophe avoir de l'intérêt pour ce qui disparaît dans le moment même où l'on tente de l'appréhender ? Et surtout, comment élaborer une réflexion politique dans le vécu d'un présent qui charrie n'importe quoi, sans disposer d'une formation historique et d'une référence intellectuelle ? Avec toutes ces questions, nous étions, selon Foucault, au cœur de la philosophie telle qu'il la concevait désormais. Et si je lui disais mon égarement devant l'irruption de tel ou tel événement qu'on ne pouvait plus enfermer dans des interprétations et encore moins dans des concepts, il me répondait, par horreur de l'universel, que c'était précisément là ce qu'il m'enviait. Peut-on être philosophe, je dirais même intellectuel, et renoncer à l'universel ?» Jean Daniel rapporte les réponses de Foucault résumées dans un entretien qu'il accorda plus tard, et sera publié dans *Le Nouvel Observateur*. En voici un extrait : «Auparavant et pendant longtemps, la question de la philosophie a été : «Dans ce monde où tout périt, qu'est-ce qui ne passe pas ? Que sommes-nous, nous qui devons mourir, par rapport à ce qui ne meurt pas?» Or, depuis le XIX^e.s., on ne cesse de se rapprocher d'une autre question: Qu'est-ce qui se passe actuellement et qui passe ? Que sommes-nous, nous qui ne sommes peut-être rien d'autre, rien de plus que ce qui se passe actuellement ? La question de la philosophie, c'est la question de ce présent qui est nous-mêmes. C'est pourquoi la philosophie aujourd'hui est entièrement politique et entièrement historique. Elle est la politique immanente à l'histoire ; elle est l'histoire indispensable à la politique.»

Dans «*Le Nouvel Observateur*», c'est Foucault qui affirmera : «Je pense que les intellectuels doivent renoncer à leur vieille fonction prophétique. Et par là je ne pense pas seulement à leur prétention à dire ce qui va se passer

mais à la fonction de législateur à laquelle ils ont si longtemps aspiré : Voilà ce qu'il faut faire. Voilà ce qui est bien. Suivez-moi : dans l'agitation où vous vous trouvez tous, voici le point fixe, c'est celui où je suis. Le sage grec, le prophète juif et le législateur romain sont toujours des modèles qui hantent ceux qui aujourd'hui font profession de parler et d'écrire. Je rêve de l'intellectuel destructeur des évidences et des universalités, celui qui repère et indique dans les inepties et les contraintes du présent les points de faiblesse, les ouvertures, les lignes de force ; celui qui, sans cesse, se déplace, ne sait pas au juste où il ne sera ni ce qu'il pensera demain car il est trop attentif au présent [...].»

Jean Daniel conclura : «Depuis Bergson, aucun philosophe ne s'est jamais autant soucié de bien écrire, et la langue de Foucault était somptueuse; mais, de plus, la conversation avec lui avait ce don enchanteur et redoutable : elle donnait à l'interlocuteur la complète illusion de devenir intelligent. Raymond Aron intimidait par sa capacité souveraine à discerner, à extraire, à classer, à juger. Sa supériorité excluait. Foucault invitait à l'accompagner dans sa recherche déroutante. Avec lui, on séparait, dissociait, déconstruisait pour aborder les rives de fleuves inconnus et limpides mais dont le cours ne s'arrêtait pas. On était rassuré par Aron ; entraîné et enrichi par Foucault. Ce dont je serai le plus privé, c'est de ses attentes. J'étais comblé qu'un homme que j'admirais tant crût pouvoir attendre, et si continûment, quelque chose de moi et de mon journal. Voici que ce regard de l'amitié et de l'exigence me manque déjà - douloureusement»^{iv}.

Ma troisième référence puisera dans la précédente d'interminables connexions, recoupements et inspirations. Ce sera, Michel Maffesoli pour qui «La fin d'un monde n'est pas la fin du monde», celui-là même qui travaille sur «l'épaisseur du présent» ? Cela ne vous rappelle-t-il pas un autre philosophe que je viens de citer, auteur de «l'épaisseur du présent», du «sens du quotidien», de «l'intellectuel destructeur des évidences et des universalités», du «philosophe, comme appellation impropre» et qui s'attardait, selon Jean Daniel sur le bonheur intellectuel de vivre «le présent», seule réalité qui eût désormais de «l'épaisseur» ? Oui, nous retrouverons en effet chez Michel Maffesoli une imprégnation certaine des idées de

Michel Foucault, une imprégnation aux côtés de nombreuses autres, bien évidemment, sur lesquelles nous reviendrons plus loin, amplement, ce qui allait faire de lui la synthèse d'une pensée complexe, augurant de l'auteur prolifique, de l'esthéticien dionysiaque, du sociologue sensuel, du philosophe de l'orgie, le contemplateur sans cesse du présent. C'est en cela que la pensée maffesolienne restituera l'interprétation de la socialité, toujours en liaison avec le quotidien, le présent. Il approchera le lien social dans sa dimension immersive, subversive, transfigurative, au regard des pouvoirs politiques, économiques, institutionnels qui en situeront le sens et l'essence, au pluriel. Une Socialité qu'il trouve plaisir à décliner, celle de la proximité, de l'affect, de l'émotionnel, de «l'imaginal», d'un certain regard porté sur soi-même, pour que «ce soi-même» en devienne finalement porté. Porté par quoi, par qui ? Par ce regard, ce regard de l'autre et l'image qui en dessine la portée, une image qui progresse dans le champ et le temps de l'observation, en phase avec la dialectique du pouvoir et de la puissance. Depuis ses premières publications sur la «Logique de la domination» (1976), «Du nomadisme» (1997), il tient à attirer l'attention sur la critique dont il rend compte sur la modernité. Comment celle-ci induit-elle au-delà de l'aliénation et le pouvoir de domination qu'elle cherche à infliger et à tarauder, un ensemble de pratiques sociales opposées, comme l'errance, l'aventure, la précarité, la frivolité, l'instantanéité, toutes agissant contre l'orthodoxie de l'ordre établi?

Alors que la modernité cherchait à consacrer la valeur de l'unique, l'uni, l'unicité, l'universalité, l'individualisme, la postmodernité procédera de la socialité, en revanche, pour creuser davantage la dimension plurielle du social, contre l'unique. Elle réinventera le polythéisme, à l'œuvre et en acte, par l'étance et l'actance d'une solidarité de base, expression d'une certaine quotidienneté, voire d'une certaine organicités.

Ce sont ces idées que je tenterai de développer, dans le contexte de leur avènement propre, mais surtout en les rapportant à leur auteur, le sociologue Michel Maffesoli que j'ai eu le plaisir de connaître, alors qu'il était notre Professeur de «Socialité», à l'Université René Descartes-Sorbonne Paris^V. J'ai suivi attentivement ses cours qu'il nous dispensait en licence et en maîtrise de Sociologie, au début des années 1990. Plus tard,

et au moment de rédiger ma thèse de sociologie, à la même université, et d'avoir à choisir un directeur de recherche pour ce faire, j'ai quand même opté pour le Professeur André Akoun, que j'ai également eu pour professeur, en même temps que Maffesoli. André Akoun nous enseignait des méthodes et des recherches complètement à l'opposé, privilégiant les sciences sociales et la complexité théorique de la communication. Je reviendrai dans un autre ouvrage, sans doute, pour essayer d'explicitier la pensée d'André Akoun, mon Professeur et directeur de thèse en sociologie, dans un prochain ouvrage que je lui consacrerai. Et c'est tout l'intérêt de l'analyse qu'elle puise dans la diversité des contradicteurs, selon un esprit antithétique des contradictions, des antinomies et des ambivalences que les sciences humaines sont censées porter. Pour l'ouvrage que voici, je déploierai les thèses de Michel Maffesoli, avec un engouement certain sur ce nouveau Zeitgeist, l'esprit d'un temps nouveau, d'une épistémè résiliente, entre sociologie de la modernité et socialité postmoderne.

Contre une sociologie autoritaire, situant l'individu dans les espaces du devoir, de l'impératif du progrès, une socialité multiforme souterraine et émergente s'est-elle déjà installée dans la société ? A sa manière de réinventer l'harmonie différentielle pour y choisir l'attitude préférentielle, une liberté d'être, d'agir qui rompt avec le totalitarisme, l'idéologie dominante, la rationalité triomphante et le diktat des temps modernes. Peut-on y voir des signes d'un nouveau dynamisme social à l'encontre d'une structure sociale pyramidale, par l'instauration du jeu, l'installation du ludisme, le triomphe de la débauche, de l'émotion, de la sensualité, de la fête, augurant désormais et recréant les liens d'un communautarisme sensuel et esthétique ? Un communautarisme forcé, car porté par un imaginal latent qui s'évertue à renverser les certitudes manifestes, ébranler les consciences pour rétablir le désordre, reversant la pyramide des valeurs. Une socialité qui traduit une sociologie de la banalité, un double jeu autour de l'ambivalence du «jeu», du sentiment et d'un sentiment fortement tragique ; celui qu'incarne la vie.

Ce présentisme qu'il s'accorde à mieux approcher, comprendre, élucider et interpréter, il est dans l'esprit de Michel Maffesoli, une prise en compte du minuscule, du marginal, du détail, du micro, tout ce que la sociologie

classique a choisi d'ignorer ou de taire, ces éléments qui bouleversent tant, pourtant, les fondements de la dynamique sociale basée sur la duplicité. Il reprendra pour son compte ce que la sociologie classique daigne reconnaître comme étant de l'ordre de l'important, pour faire entendre une anthropologie politique différente, distinctive celle de l'insignifiant, du banal, des expressions précaires, provisoires, communautaires. Comment redonner sens à ces poésies de l'instant frivole ? Comment redonner de l'épaisseur à ces dimensions minorées du paraître, de l'apparaître, de l'affect, de l'image sublimée, consommée, consumée, vécue, agie, réagie, au miroir de rituels ludiques, sonnante l'heure des valeurs modernes, alors qu'elles étaient supposées immanentes, permanentes, dans l'acception même de la pensée bourgeoise ? Comme agir et réagir pour comprendre un présentisme tenace, insistant, capricieux, celui des temps postmodernes, alors que la modernité ordonnait un futur à régir, à concevoir, à réaliser. Comme si Dionysos était de retour, il entend chasser Prométhée et réinstaller l'orgie de l'Être-ensemble dans la Cité. Un Être-communautaire contre d'individuation et l'individualisme des temps modernes. L'orgasme est à l'image de cette socialité au quotidien, et l'organicité est son mode et modèle, ils traduisent dorénavant une quotidienneté tangible, celle d'un Être désabusé, prêt à tout pour s'affranchir et se libérer, pourvu que l'individu s'épanouisse et que sa déraison devienne sa raison gardée, aussi pulsionnelle que déchaînée aux pouls de l'errance et des mœurs buvant jusqu'à la lie.

A-t-on suffisamment compris, pensé et interprété ces changements, autour de ce qui sera considéré comme un vitalisme social, un volontarisme individuel, triomphant d'une moralité moderne de l'ordre établi ? A-t-on bien saisi l'esprit des temps actuels, cet esprit des temps en cours, au regard de d'effervescence du désir qu'il fait naître, vivre, apprécier et partager. Une manière de rejeter l'injonction morale, la bourgeoisie utilitariste pour y substituer le Carpe diem ; cueillir la rose, jouir de l'instant, éprouver, sentir et communier.

En agissant contre les valeurs modernes, il y a quand même lieu de considérer que la postmodernité affectuelle et sensible continue de cohabiter avec elles, d'où cette idée que Prométhée et Dionysos ensemble forment une dualité, une binarité, une contradiction certes,

mais complémentaire, préfigurant cette même socialité. Un «divin social» pour le polythéisme contre l'uni, le seul et l'unique. Le retour du désordre contre l'ordre pour tisser des liens, au sein d'une société qui ne voyait rien venir. Prométhée cède la place au jouissif Dionysos, ses emprunts anthropologiques prennent un sens dans la saturation des valeurs des temps modernes et la réémergence de Bacchus et le réenchantelement du monde. Ces figures ambivalentes et contradictoires se côtoient aujourd'hui de manière conflictuelle, voire antinomique et tensionnelle, tiraillées qu'elles sont devenues entre errance et raison.

Selon Michel Maffesoli, entre individualisation et désindividualisation, la socialité tient de l'empathie quant à un social rationalisé. La modernité systématique, mécanique, instrumentale va inéluctablement vers une postmodernité plus complexe, tribale, multiforme, plurielle, agissant par et pour l'individu, par et pour le quotidien. De l'opposition des paradigmes, une nouvelle esthétique se fait valoir, elle évoluera vers une nouvelle conscience, celle qui n'opposera plus la modernité à la postmodernité, mais s'installera dans cette dernière autour de l'Homo Astheticus, dont Luc Ferry analysera la question référée à l'art aujourd'hui pour remonter aux sources vives de l'esthétique moderne, depuis le XVII^e.s., depuis Kant à Hegel, puis à Nietzsche jusqu'à la postmodernité afin d'interpréter la formation et la transformation du goût.

Bien sûr, pour Michel Maffesoli, l'Homo Astheticus est autre, il n'aura point cette démarche d'analyse et n'aboutira point aux mêmes conclusions. Mais, c'est surtout pour insister sur ces textes qui, sans cesse, débordent de leurs cadres pour baliser les questionnements majeurs de notre époque. Si à travers l'analyse des présupposés de l'art, Luc Ferry s'interroge sur l'individualisme démocratique et montre qu'il est possible de penser de nouvelles règles de vie collective dans un univers qui sacralise la volonté des sujets, Michel Maffesoli mettra en exergue la nature émotionnelle du lien social, l'hédonisme du quotidien, l'être-ensemble, le plaisir des sens, la reconnaissance du futile et de l'inutile, de la raison sensible. L'émotion esthétique reprendra un sens anthropologique différent par la mise en valeur d'un corps «épiphanisé», selon Maffesoli, pour réveiller les sens et se réveiller dans la lettre des esprits, des couleurs et des lumières révélées.

Éléments ostentatoires de ce qui apparaît dans la profusion de la publicité, l'exacerbation de la mode, l'esthétique du corps et de la danse, l'extraversion des sociétés, alors qu'elles étaient somatophobes, éprouvant jadis, la phobie du corps et de l'image. Elles se livrent à présent à aimer ce corps, autrefois marginalisé, laissé pour compte, elles le feront exalter, valoriser, sous différentes plumes, au miroir d'agrégations sociales aux cinq sens réinventés, auxquels Michel Maffesoli rajoutera un sixième. Il introduira le sens génésique, en rapport avec la sensualité, dès lors que la socialité s'émancipe dans la transe, trouve refuge dans l'extase, se déploie dans l'entase, la reliance, que l'on ne peut se résoudre au silence, à l'ignorance et à l'occultation.

Comment la raison, référent catalyseur de la conscience moderne, s'évertuera-t-elle à écarter les modes de représentation de la révélation, la foi, la croyance religieuse, la vérité révélée, la sacralité, au profit d'une réalité intelligible, intangible, vérifiable, relative, des lois, des observations, de la rigueur, des méthodes, de la pensée et de l'expérimentation dans l'objectif de régir la nature et mieux la dominer ? L'Esprit moderne devait compter sur la pensée pure, esprit de la raison rationnelle, de l'intelligence humaine afin d'imposer le triomphe de l'Homme sur la nature qu'il cherchera, à tout prix, à privatiser. C'est également le triomphe d'une idée qui fera son chemin. Comment faire pour que les humains deviennent égaux ? Un individualisme précurseur d'un schéma social qui cherchera à substituer «l'autorité rationnelle» à «l'autorité transcendantale» et faire valoir l'autorité humaine afin qu'elle se prenne en charge, décider de son sort et se libérer de toute autre autorité que la sienne dans le dessein de recouvrer la dignité humaine.

Le travail, la foi en l'avenir, le progrès humain détermineront ainsi les lettres de la modernité, ses principes, ses modalités. Le projectum allait définir le mieux-être, le plus-être de l'Homme, par l'Homme et pour l'Homme. Néanmoins, la critique de la pensée moderne allait devenir, avec le temps, une critique du rationalisme cartésien dans son rapport à la nature, une nature composée uniquement de matière, dans un univers régi par des forces mécaniques. Or l'Homme n'est pas seulement une mécanique, ni un pouvoir ou une autorité sur les lois de la nature. C'est là que Michel

Maffesoli essaiera de rappeler une autre sensibilité à la nature, une nature non matérielle, incommensurable, une nature enfouie, celle d'un individu émotionnel, affectif, tribal, communautaire. Une nature réenchantée, réenchantant, à l'empathie du retour à «l'orgie», à Dionysos, au quotidien des sens et des temps jouissifs. Très attentif à la saturation des valeurs modernes, il oriente son focus sur les paradigmes de ce nouveau monde en irruption. Il s'installe, et se fait observer, en rupture et distanciation avec l'interprétation du monde, telle que dans le projet de Nicolas Copernic (1473-1543), Johannes Kepler (1571-1630), Isaac Newton (1642-1723), Galilée (1564-1642) et tous les scientifiques modernes dont l'acceptation de l'univers est domination, possession, instrumentalisation. Pour les philosophes de la pensée du quotidien, le monde est ce qu'il exprime, ce qu'il est, ce qu'il manifeste, non ce qu'il doit être au nom des impératifs du progrès, des sciences, des forces productives, techniques, des méthodes d'observation, de la rigueur, de l'exactitude, l'unité des sciences, l'esprit des inventions multiples, ambitions admises et requises pour parfaire la condition humaine, le progrès libérateur, quoi qu'il en coûte à l'humanité.

Ces idées foisonnaient depuis déjà le début de la renaissance, s'acheminant vers une vision sociale participative des pouvoirs et des états démocratiques. La question qui s'en est suivie; la postmodernité a-t-elle suffisamment bousculé les certitudes, ébranlé les consciences pour pouvoir prétendre revendiquer ce qu'elle a induit et conduit pour l'avènement de sociétés moins hermétiques, plus permissives, interpellant le présent comme le présentisme autour de congrégations individuelles et communautaires, encore moins homogènes, moins cohérentes, plus exubérantes, assez polymorphes récusant le devenir, la raison, le devoir-être des temps modernes? Comment a-t-elle pu conduire une telle métamorphose au profit d'un sentiment aléatoire, spontané, à l'adresse d'une émotion vive, d'un affect éprouvé, d'un tribalisme consenti, d'une liberté d'être et d'agir, au-delà de toute contrainte ou contrariété ?

Comme si les sociétés du présent que nous vivons s'insurgent comme contre-modèle, pour un vivre-ensemble consenti, par un libre choix propre. Un laisser-faire, un laisser-agir, un laisser pour compte et le rejet de tout

modèle, de tout étalon, de tous référents imposés pour être pensés pour tous. Un rejet réel de l'imposition dans ces sociétés de la désinvolture, du retour à la nature, au sentiment, à l'image, à ces signes qui ne trompent plus sur ces nouvelles sociétés déifiantes. Il suffira, pour autant, de contempler le monde pour s'en apercevoir, à savoir l'hégémonie de l'image, sa forte persuasion, son partage des valeurs précaires, éphémères et libertaires qui défient et abusent des temps rationnels et formels. Pour nous, il revient d'en saisir ici la latitude, de comprendre les manifestations, d'en interroger les déclinaisons, d'en interpréter les déraisons, d'en décliner le quotidien et essayer de comprendre ces nouvelles rébellions et résiliences, face à une histoire qui semble prendre fin, celle des idées de la modernité et des impératifs du progrès, du plus-être et mieux-être. Quelque chose qui naît et dont il revient de saisir les sens, les non-sens et les attributions. La société du devoir, de la rigueur, d'un à-venir à projeter, est-elle entrain de laisser la place à la Société de l'Être, du présent, de l'Être au présent, un présentéisme imprégnant qui devient lui-même forme de vie et d'impensé?

Un présentéisme auquel il revient d'être attentif, qu'il revient de comprendre, selon Michel Maffesoli, et non de critiquer, contrairement à l'école de Francfort. Non seulement Michel Maffesoli n'en fait aucune critique, aucun réquisitoire, aucun jugement, aucun reproche, mieux encore, il trouvera fondement et essentialité dans ses manifestations relayées par ce présentéisme des médias, du monde interactif, largement virtuel, les émergences artistiques, les créations visuelles, les écritures corporelles, les émanations sonores qui annoncent des conduites sociales volontaires, y compris par leurs apparences involontaires. Ces discours et attitudes désabusés, revendicatifs de quelque chose de peu conventionnel, libérés et franchis des contraintes, des obligations et conventions établies. Serait-ce un véritable réenchantement du monde, à travers ces univers des rituels, des plaisirs et des imaginaires partagés, en clan, en tribu, en communauté ?

Alors que la modernité crée l'individualisme, la postmodernité réintroduit l'individu, le communautarisme où la personne réintègre ces lieux communs de partage désabusé. Serait-ce une défiance à la modernité ?

Une riposte aux idées progressistes ? Une dénonciation des idéologies, des idéologues et des penseurs de la modernité ? Un rejet des élites confortablement établies dans les registres de l'ordre et de la régulation sociale, au dédain des transmutations et réalités du quotidien en cours ?

Pour autant, devrions-nous nous hisser à l'aune de ce qui traverse ce quotidien, les écritures de la contemporanéité émergente, sans avoir à lui imposer schèmes, formats, conformisme, mimétisme et rigidité ? Devrions-nous, réapprendre à contempler cette société de l'image, de l'émotion pour en observer la polysémie des valeurs qui y habitent, la vitalité des communautés qui porte sa diversité, l'inconscient collectif qu'elle dégage, ce genre qui dépasse les genres ; différent, spontané, ludique, passionné, passionnel et exacerbé. Une société des sens primaires, décomplexée, celle encore une fois du *Carpe diem* ? Une société aux sens jouissifs qui (re) conjugue des plaisirs retrouvés, du vivant vécu, sans avoir à se soucier du cérébral et du devoir social.

Toutes pourvues de contenu, ces manifestations sont portées de manière communautaire par les nouveaux médias, les réseaux sociaux et la révolution numérique, elles parviennent plus rapidement à en persuader, à les distribuer, les catalyser, les communiquer jusqu'à en communier. C'est ce caractère holistique, vitaliste qu'il nous revient d'appréhender, apparenté à une postmodernité volontaire et volontariste. Pour en saisir la confluence, et déterminer l'interrogation, nombreuses inspirations nourrissent cette pensée dont ces antécédences dans la pensée allemande, celle de Frédéric Nietzsche, ses critiques et commentateurs dont Gilles Deleuze, Pierre Chassard, Richard Blunck, Georges Bataille, Charles Andler et Jacques Derrida, pour ne citer que ceux-là. Des sociologies phénoménologiques et compréhensives, non positivistes, dont celle de Georg Simmel et l'œuvre commentée et analysée entre-autres par David Frisby, Siegfried Kracauer, François Leger, Patrick Watier. Parmi ses références Max Weber, Martin Heidegger dont nombreux chercheurs ont analysé l'œuvre et la pensée, Andrew Jeffrey, Jean-François Courtine, Françoise Dastur, Jean Greisch. Nous pouvons y déceler aussi parfois quelques aspects de la philosophie analytique de Ludwig Wittgenstein,

dont on peut lire «Quelques remarques sur la forme logique», «Recherches philosophiques», «Remarques sur les fondements des mathématiques», «Remarques philosophiques», «Leçons et conversations», «Grammaire philosophique», «Remarques sur les couleurs». Aussi des sociologies dites subjectives de Alfred Schütz à travers «Le chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales», préfacé par Michel Maffesoli, «Éléments de sociologie phénoménologique», «L'étranger: un essai de psychologie sociale», «Écrits sur la musique - 1924-1956», «Contribution à une sociologie de l'action», «Essais sur le monde ordinaire», «Don Quichotte et le problème de la réalité». Jusqu'à celles contemporaines, sous l'angle de la psychanalyse de l'inconscient collectif de Carl Gustav Jung dans «Ma vie, Souvenirs rêves et pensées», «L'Homme à la découverte de son âme», «La dialectique du Moi et de l'inconscient». Alors que l'école de Francfort prend position contre une culture «banale», «inférieure», «décadente», à la «surface visible», critique de la télévision et des «industries culturelles» agissant au profit d'une subculture médiatique «triviale», la sociologie compréhensive autant que la socialité se positionnent dans un système de pensée qui correspond à une nouvelle réalité, celle de la contemporanéité présentée comme synthèse historique de l'humanité, récusant des siècles de civilisation, une modernité sujette à critique et à caution, définie pour rationaliste, utilitariste, unilatérale, au regard d'un monde qui fait sa révolution et autocritique pour choisir de se départir de l'ordre établi.

Tandis qu'Alain Touraine développe sa sociologie dynamique de la différence du genre entre hommes et femmes, et que Jean-François Lyotard s'associe au post-structuralisme et développe une approche critique de la postmodernité, Pierre Bourdieu dont on peut lire entre autres ouvrages «Les Héritiers. Les étudiants et la culture», «Le Métier de sociologue. Préalables épistémologiques», «La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement», «La Distinction. Critique sociale du jugement», «Le Sens pratique», «Questions de Sociologie», «De l'Etat», il pensera le lien affermi entre socialisation et actions des individus. Pour lui, les dispositions de l'habitus sont des schèmes de perception et d'action qui permettent à l'individu de produire des pratiques

nouvelles adaptées au monde social où il se trouve, ce qui a été longtemps critiqué par les poïéticiens comme René Passeron, présenté au début de l'ouvrage, et pour qui la création n'est pas une réponse à un besoin, mais la création d'un besoin même, dans un monde surréaliste qui cherche à redéfinir les éléments du langage, à travers une «poïétique» prise pour ne pas être une réponse à une condition mais la condition elle-même de l'Être, en faisance, en actance, agissant par un sentiment de liberté. L'art pour être, exister, vivre et agir contre le diktat social, normatif et formaliste, autoritairement formulé. Ainsi, Maffesoli n'en fait pas une pensée cyclique sur les époques linéaires, diachroniques ou anachroniques, entre croissance et décroissance, progrès et regrets. La contemporanéité postmoderne est née comme une restitution de la cohésion entre nature et esprit.»

- i. (Interview publiée dans La Presse de Tunisie en avril 1967)
- ii. CELAAN, Michel Foucault En Tunisie (1966-1968), vol. 12, Number 1 & 2, Spring 2015
- iii. Nouvel Observateur, Publié le 10 février 2018 à 10h30.
- iv. Nouvel Observateur, Publié le 10 février 2018 à 10h30.
- v. ANDLER (Charles), Nietzsche, sa vie, sa pensée (6 volumes), Paris, Bossard (puis Gallimard NRF), 1920-1931 : 1) Les précurseurs de Nietzsche (1920) ; 2) La jeunesse de Nietzsche (1921) ; 3) Le pessimisme esthétique de Nietzsche (1921) ; 4) La maturité de Nietzsche (1928) ; 5) Nietzsche et le transformisme intellectualiste (1934) ; 6) La dernière philosophie de Nietzsche (1931)
 - BLUNCK (Richard), Nietzsche. Enfance et jeunesse, Paris, Corrèa, 1955
 - GUERIN (Michel), Nietzsche, Socrate héroïque, Paris, Grasset, 1975
 - BATAILLE (Georges), Sur Nietzsche, Paris, Gallimard, 1945
 - CHASSARD (Pierre), Nietzsche, fatalisme et histoire, Paris, Copernic, 1977
 - DELEUZE (Gilles), Nietzsche et la philosophie, Paris, PUF, 1962
 - DERRIDA (Jacques), Eperons, sur le style de Nietzsche, Paris, Flammarion, Champs, 1978

- vi. ANKERL (Guy), Sociologues allemands. Études de cas en sociologie historique et non-historique. Neuchâtel, A la Baconnière, 1972
- ARON (Raymond), Essai sur la théorie de l'histoire dans l'Allemagne contemporaine. La philosophie critique de l'histoire, Paris, Vrin, 1938
 - FRISBY (David), Sociological Impressionism: A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory, Routledge, 1992.
 - KRACAUER (Siegfried), «Georg Simmel» in The Mass Ornament, Harvard University Press, 1995
 - LEGER (François), La pensée de Georg Simmel, Kimé, 1989
 - VANDENBERGHE (Frédéric), La sociologie de Georg Simmel, La Découverte, 2001
 - WATIER (Patrick), Simmel sociologue, Circé, 2003
- vii. WEBER (Max), Confucianisme et taoïsme, trad. par Catherine Colliot-Thélène et Jean-Pierre Grossein, Gallimard, 2000
- WEBER (Max), Économie et société dans l'Antiquité, précédé de Les causes du déclin de la civilisation antique, La Découverte et Syros, 1998
 - WEBER (Max), Économie et société t. 1, Les catégories de la sociologie t. 2, L'organisation et les puissances de la société dans leur rapport avec l'économie, trad. sous la dir. de Jacques Chavy et d'Éric de Dampierre, Plon, 1995
 - WEBER (Max), Essais sur la théorie de la science, trad. par Julien Freund, Plon, 1965
 - WEBER (Max), Hindouisme et bouddhisme, traduit et présenté par Isabelle Kalinowski et Roland Lardinois, Flammarion, 2003
 - WEBER (Max), Histoire économique. Esquisse d'une histoire universelle de l'économie et de la société, trad. par Christian Bouchindhomme, Gallimard, 1991
 - WEBER (Max), L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme suivi d'autres essais, édité, traduit et présenté par Jean-Pierre Grossein, Gallimard, 2003

- WEBER (Max), *Le savant et le politique*, trad. par Julien Freund, prés. de Raymond Aron, Plon-Union générale d'édition, 1987
 - WEBER (Max), *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, trad. par Jean Molino et Emmanuel Pedler, Métailié, 1998
 - WEBER (Max), *Sociologie de la religion*, trad. et présenté par Isabelle Kalinowski, Flammarion, 2006
- viii. JEFFREY (Andrew), *Heidegger et son siècle : temps de l'être, temps de l'histoire*, Paris, puf, 1995
- COURTINE (Jean-François), *Heidegger 1919-1929: de l'herméneutique de la facticité à la métaphysique du Dasein*, Paris, Vrin, 1996
 - COURTINE (Jean-François), *Heidegger et la phénoménologie*, Paris, Vrin, 1990
 - DASTUR (Françoise), *Heidegger et la question anthropologique*, Louvain-la-Neuve, Éd. de l'Institut supérieur de philosophie, 2003
 - DASTUR (Françoise), *Heidegger. La question du logos*, Paris, Vrin, 2008
 - GREISCH (Jean), *L'arbre de vie et l'arbre du savoir. Les racines phénoménologiques de l'herméneutique heideggérienne (1919-1923)*, Paris, Le Cerf, 2000
 - GREISCH (Jean), *Jean, Ontologie et temporalité. Esquisse d'une interprétation intégrale de Sein und Zeit*, Paris, puf, 1994

- ix. WITTGENSTEIN (Ludwig), *Tractatus logico-philosophicus*, trad. fr. Gilles-Gaston Granger, Gallimard, Paris, 1993
- WITTGENSTEIN (Ludwig), *Some remarks on logical form, Proceedings of the Aristotelian Society (Quelques remarques sur la forme logique)*, supplementary volumes, vol. 9, p. 162-171, trad. fr. Élisabeth Rigal, T.E.R, Mauvezin, 1985
 - WITTGENSTEIN (Ludwig), *Philosophische Untersuchungen (Recherches philosophiques)*, trad. fr. Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud et Élisabeth Rigal, Gallimard, Paris, 2005
 - WITTGENSTEIN (Ludwig), *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik (Remarques sur les fondements des mathématiques)*, trad. fr. Marie-Anne Lescourret, Gallimard, Paris, 1983
 - WITTGENSTEIN (Ludwig), *Philosophische Bemerkungen (Remarques philosophiques)*, trad. fr. Jacques Fauve, Gallimard, Paris, 1975
 - WITTGENSTEIN (Ludwig), *Lectures and Conversations (Leçons et conversations)*, trad. fr. Jacques Fauve, Gallimard, Paris, 1971
 - WITTGENSTEIN (Ludwig), *Philosophische Grammatik (Grammaire philosophique)*, trad. fr. Marie-Anne Lescourret, Gallimard, Paris, 1980
 - WITTGENSTEIN (Ludwig), *Bemerkungen über die Farben (Remarques sur les couleurs)*, trad. fr. Gérard Granel, T.E.R bilingue, Mauvezin, 1989
- x. TOURAINE (Alain), *Sociologie de l'action*, Seuil éd, Paris, 1965
- TOURAINE (Alain), *Le Mouvement de Mai ou le communisme utopique*, Seuil éd., Paris, 1968
 - TOURAINE (Alain), *La Société post-industrielle*, éd. Denoël, Paris, 1969
 - TOURAINE (Alain), *Production de la Société*, Seuil éd., Paris, 1973
 - TOURAINE (Alain), *Lettre à une étudiante*, Seuil éd., Paris, 1974

xi. LYOTARD (Jean-François), *La phénoménologie*, éd. PUF, Paris, 1954

- LYOTARD (Jean-François), *Discours, figure*, éd. Klincksieck, Paris, 1971
- LYOTARD (Jean-François), *Que peindre? Adami, Arakwa, Buren*, éd. La Différence, 1987
- LYOTARD (Jean-François), *L'inhumain*, éd. Galilée, 1988
- LYOTARD (Jean-François), *La Confession d'Augustin*, éd. Galilée, 1998 (à titre posthume)
- LYOTARD (Jean-François), *Misère de la philosophie*, éd. Galilée, 2000 (à titre posthume)

xii. BOURDIEU (Pierre), *Sociologie de l'Algérie*, PUF, Paris 1961

- BOURDIEU (Pierre), PASSERON (Jean-Claude), *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, éd. Minuit, Paris 1964
- BOURDIEU (Pierre), PASSERON (Jean-Claude), *Le Métier de sociologue. Préalables épistémologiques*, Bordas, Paris, 1968
- BOURDIEU (Pierre), PASSERON (Jean-Claude), *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, éd. Minuit, Paris, 1970
- BOURDIEU (Pierre), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, éd. Minuit, Paris, 1979
- BOURDIEU (Pierre), *Le Sens pratique*, éd. Minuit, Paris, 1980
- BOURDIEU (Pierre), *Questions de Sociologie*, éd. Minuit, Paris, 1980
- BOURDIEU (Pierre), *Leçon sur la Leçon*, éd. Minuit, Paris, 1982
- BOURDIEU (Pierre), *Ce que parler veut dire*, éd. Minuit, Paris, 1982
- BOURDIEU (Pierre), *Homo academicus*, éd. Minuit, Paris, 1984
- BOURDIEU (Pierre), *Choses dites*, éd. Minuit, Paris, 1987

- BOURDIEU (Pierre), L'ontologie politique de Martin Heidegger, éd. Minuit, Paris, 1988
 - BOURDIEU (Pierre), La Noblesse de l'Etat. Grandes écoles et esprit du corps, éd. Minuit, Paris, 1989
 - BOURDIEU (Pierre), La Domination masculine, Seuil éd., Paris, 1998
 - BOURDIEU (Pierre), Langage et pouvoir symbolique, Seuil éd. Paris, 2001
- xiii. René PASSERON (1920-2017), Artiste et universitaire, historien de l'art spécialiste du surréalisme, poéticien, directeur du Groupe de recherche en philosophie de l'art et de la création, CNRS 1988, membre de l'Académie internationale de philosophie de l'art, Berne 2001.

Influences africaines chez Matisse et Picasso

Professeur Benjamin BROU KOUADIO

(Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

Sous l'influence directe de la statuette Vili, Picasso réalise à l'automne 1906 les Deux nus¹ ou le Nu sur fond rouge du musée de l'Orangerie à Paris, et Matisse les deux versions du Jeune marin I et II. La statuette Vili formera le motif central de sa Nature morte à la sculpture africaine de 1906- 1907². Matisse réalisera aussi d'autres oeuvres çlont Deux Nègresses³, La Serpentine⁴ ou le tableau Nu bleu, souvenir de Biskra⁵ sous l_'influence des modèles de femmes noires en général et africaines en particulier. L'artiste découvrira dans ces femmes quelque chose de nouveau, différent de ses modèles habituels. Ainsi, pendant l'hiver 1907-1908, il recourt à un cliché représentant deux jeunes filles Targui nues et enlacées pour exécuter sa sculpture Deux Nègresses. Pierre Schneider⁶ et Isabelle Monod-Fontaine⁷ ont publié les clichés qui lui ont servi de sources. Dans une suscription manuscrite portée au verso d'une carte-lettre adressée à Picasso par Léo Stein, en février 1909⁸, Picasso

1 Pablo Picasso, Deux nus, 1906, huile sur toile, 151'3x93, The Museum of Modern Art, New York;

2 Anne Baldassari, «Cosmogonies», in Matisse Picasso, catalogue d'exposition, Réunion des musées nationaux- Musée Picasso et Centre national d'art et de culture Georges Pompidou/ Musée national d'art moderne, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, p.343.

3 Henri Matisse, Deux Nègresses, 1907, bronze, 49,5x28x20, Centre Georges Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle.

4 Henri Matisse, La serpentine, 1909, bronze, 56,5x28x19 cm, The Museum of Modern Art, New York.

5 Henri Matisse, Nu bleu, souvenir de Biskra, 1907, huile sur toile, 92x140,3, The Baltimore Museum of Art.

6 Pierre Schneider, Matisse, Paris, Flammarion, 1984, p.551.

7 Isabelle Monod-Fontaine, The Sculpture of Henri Matisse, catalogue d'exposition, Arts Council of Great Britain, Londres, 1984, p.12-14.

8 Voir Anne Baldassari, Picasso photographe, 1901-1916, catalogue d'exposition, musée Picasso, Paris, p.154, fig.117.

également avait noté ceci : « la humanité féminine, la femme d'Afrique », en référence directe⁹ à l'album photographique utilisé par Matisse pour ses Deux Nègresses. « Femme d'Afrique » fut en effet le sous-titre de plusieurs livraisons d'une revue hebdomadaire intitulée « L'Humanité féminine », publiée entre 1906 et 1907, et dont Matisse avait utilisé le numéro de décembre 1907 comme source pour son bronze¹⁰. Également fasciné par la couleur et les formes simplifiées des masques punus, Matisse va aussi y puiser des éléments plastiques pour la construction par exemple du Portrait de Madame Matisse¹¹ et Le Violoniste à la fenêtre¹². Ces masques vont aussi l'influencer pour la réalisation de sa série de visages-masques dès 1908¹³.

Picasso également, dans la construction de son primitivisme géométrique, se servira aussi des femmes d'Afrique de l'Ouest comme modèles, il intégrera leurs formes et postures dans deux œuvres qu'il a réalisées dès 1906 : Nu de dos au bras levés¹⁴ et Nu de face. L'artiste, en effet, a eu recours à des cartes postales représentant des femmes africaines d'origine Bambara, Malinké et Bobo, pour travailler ces œuvres. Il s'agit de photographies qui ont été prises entre 1905 et 1906¹⁵ par Edmond Fortier, un français installé au Sénégal pendant la période coloniale. Ces deux grands dessins : Nu de dos aux bras levés et Nu de face aux bras levés¹⁶ combinent la référence aux « modèles indigènes » porteuses de Calebasses et les modalités de

9 Anne Baldassari, « Cosmogonies », in Matisse Picasso, op. cit., p.46.

10 Ibid. p.343.

11 Henri Matisse, Portrait de Madame Matisse, 1913, huile sur toile, 146x97,7x3, Musée national de l'Ermitage, Saint Pétersbourg.

12 Henri Matisse, Le Violoniste à la fenêtre, 1918, huile sur toile, 150x98, Centre Georges Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle.

13 Isabelle Monod-Fontaine, « Portraits intérieurs », in Matisse Picasso, op. cit., p. 103.

14 Pablo Picasso, Nu de dos aux bras levés, (Etude pour Les Déesseilles d'Avignon), 1907, fusain, gouache et craie blanche sur papier marouflé sur toile, 134x86, Musée Picasso, Paris.

15 On trouve les hypothèses sur le rôle de ce fond dans l'œuvre de Picasso de 1906 à 1908 dans Anne Baldassari, Le Miroir noir: Picasso, sources photographiques 1900-1928, catalogue d'exposition, musée Picasso, Paris, 1997, p.69-117.

16 Pablo Picasso, Nu de face aux bras levés, (Etude pour Les Déesseilles d'Avignon), 1907, gouache, fusain et mine de plomb sur papier marouflé sur toile, 131x79,5 Musée Picasso, Paris.

stylisation synthétique de la statuaire «primitive». Picasso ainsi donc, part de ces modèles africains comme d'un répertoire de vocables, exploite les poses déclinées par la séquence des cartes postales et agrège par fragments des corps scarifiés à demi dévêtus dans des montages composites engendrant des créatures protéiformes¹⁷. Les archives Picasso conservent cette série de cartes postales réalisées par le photographe Fortier¹⁸. Picasso alors, à l'instar de Matisse, place les modèles africains au centre de son intérêt. Ainsi, le rapport de ces deux artistes avec les cultures africaines n'est plus à démontrer. Il a même été à l'origine de la collaboration artistique entre ces deux maîtres de l'art moderne.

Ainsi donc, s'intéresser au rapport de Matisse et Picasso avec l'Afrique, c'est mettre à jour la place des cultures africaines dans l'histoire de l'art moderne dans une vision globale et intégrée. Car, en effet, beaucoup d'historiens pensent aujourd'hui que l'art, en tant que forme d'expression des sociétés, doit être traité de la même manière que toutes les autres formes de productions humaines, c'est-à-dire, dans une vision globale et intégrée de l'histoire. Nous souscrivons à cette pensée tout en sachant que la pure spéculation logique et rationnelle se heurterait toujours à l'impasse si elle ne prenait pas à chaque instant appui sur des analyses historiques précises¹⁹. C'est pourquoi nous mènerons notre réflexion en nous appuyant sur des œuvres précises, concrètement à travers le blanc et les modèles dans les œuvres de ces deux artistes. Car le blanc, en effet, est un élément culturel important en Afrique subsaharienne. On le rencontre dans les cérémonies rituelles sous forme de kaolin. Il évoque le monde cosmogonique, l'au-delà, le pays des morts. C'est pourquoi il serait intéressant ici, d'étudier la présence culturelle africaine chez ces deux artistes à travers ces deux éléments. Il sera donc question de voir en quoi le blanc et les modèles s'articulent chez ces deux artistes comme signe poétique d'altérité liée à l'au-delà.

17 Anne Baldassari, «Cosmogonies», in Matisse Picasso, op. cit., p.45.

18 On trouve les hypothèses sur le rôle de ce fond dans l'œuvre de Picasso de 1906 à 1908 dans Anne Baldassari, *Le Miroir noir: Picasso, sources photographiques 1900-1928*, catalogue d'exposition, musée Picasso, Paris, 1997, p.69-117.

19 Pierre Francastel, *Etude de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1995, p.15.

* Chez Matisse

Le Portrait de Madame Matisse. Du point de vue plastique, cette œuvre peinte par Matisse en 1913 ne laisse pas indifférent. Elle est classée dans la période de la tentation cubiste de l'artiste, et présentée comme ayant été réalisée sous l'influence de Picasso²⁰ eu égard à ses lignes simplifiées et ses couleurs en larges aplats²¹. Amélie Matisse y est représentée de manière très élégante, mais elle arbore un visage de masque tout blanc et se penche vers nous comme un personnage rituel qui surgit de l'au-delà. Matisse a justement puisé l'idée de l'au-delà lié à la fonction rituelle du blanc dans le masque punu du Gabon. En effet, les simplifications des masques fang dont les Punus font partie, et qui se caractérisent par le front et le nez d'un seul tenant, les orbites creusées, ont influencé l'artiste dans la réalisation de cette œuvre ainsi que de sa série de visages-masques, dès 1908²². Matisse s'est en effet, approprié le fonctionnement de ces masques à travers l'idée de la mort, mais aussi par la posture qu'il fait prendre au personnage. Amélie Matisse nous regarde comme un personnage perché sur une hauteur et dont la vue dominerait le monde d'en bas où se trouve le regardeur. L'idée de la hauteur se retrouve dans la particularité même du masque punu, un masque échassier, qui au cours de sa manifestation rituelle est appelé à regarder vers la terre. Il y a dans ce portrait de Madame Matisse la géométrie des hauteurs, caractéristique des masques punu. Cette géométrie s'exprime également dans les relations entre points, droites, courbes, surfaces et volumes de l'espace de la figure. Ces relations s'expriment dans des rapports de proportions équilibrés et

20 Marin- David (textes rédigé par) 1906-1917, «la naissance d'une fraternité artistique», Dossier de l'art n°90, octobre 2002, Matisse Picasso, exposition au Grand Palais, p.29.

21 L'année 1912, marque le triomphe de la peinture cubiste, Picasso réintroduisait dans son œuvre la couleur et reconstitue les formes en collant sur ses toiles des éléments de papier, comme dans Bouteille. Ce tournant picassien va durer et on pense que l'Arlequin de 1915 illustre bien cette évolution de la peinture picassienne par laquelle la peinture se libère des constructions rigoureuses et systématiques de la période précédente. Matisse est davantage intéressé par cette phase du cubisme de son rival, phase dite «synthétique», qui propose une solution pour construire l'espace par la couleur et les aplats. La simplification de la ligne demeure la base de son travail et son chemin vers une épuration toujours plus grande se note à travers la série de portraits qu'il réalise alors, dont le Portrait de Madame Matisse. Ibid.

22 Isabelle Monod-Fontaine, «Portraits intérieurs», in Matisse Picasso, op. cit., p.l 03.

bien répartis. Elles accordent au visage d'Amélie une posture qui incarne intensément une présence mystérieuse²³. Cette présence mystérieuse est renforcée par le blanc qui symbolise la mort²⁴ dans les masques punu. Portrait de Madame Matisse à ce moment-là, fonctionne comme un lieu de présences de l'au-delà. A travers son tableau, Matisse révèle la figure de son épouse, comme une présence de l'autre monde. L'artiste accède ainsi, par la peinture à l'altérité. Son acte pictural devient un objet par lequel il parvient au dépassement des réalités de notre monde. Il se projette dans le devenir des êtres et des choses et aboutit à une forme de singularité où le visage de la femme du peintre devient un espace de lutte entre des forces contraires, un lieu où s'affrontent une image de notre monde et celle de l'autre monde. En effet, on reconnaît Amélie, on identifie clairement le fauteuil en rotin de leur résidence-atelier d'Issy les Moulineaux où elle est assise. Mais en même temps, elle joue la fin de sa présence sur terre. Amélie vit à la fois le temps présent, mais aussi l'avenir qu'elle prépare. Par son visage blanc, elle court vers la mort inexorable dans laquelle s'accomplira l'œuvre comme dépassement ou effacement tout simplement. Car, le blanc matissien qu'elle arbore sur le visage est en réalité le signe prémonitoire de sa séparation très prochaine avec son époux. C'est le blanc de la disparition, de la perte, le blanc de l'adieu. Nous sommes en présence d'une œuvre où l'image existe tout en annonçant déjà sa propre fin, comme une mort programmée vers laquelle elle tend²⁵.

L'œuvre devient un territoire mortuaire. L'œuvre comme prémonition au sens du devenir fait basculer les réalités d'ici-bas dans l'altérité. Le Portrait de Madame Matisse poétise désormais sur une dimension rituelle dont l'issue finale se trouve dans le monde de la mort à venir. Une telle poésie qui permet ainsi par le blanc d'atteindre le monde de l'au-delà a du sens en Afrique subsaharienne.

23 Ibid.

24 Ibid.

25 C'est le dernier tableau véritablement posé- et avec quelle patience- par Amélie pour son mari, à la veille de nombreuses années de maladie et de dépression plus ou moins chronique qui, très progressivement, les éloigneront l'un de l'autre. Comme souvent lorsqu'il s'agit de ses proches, le portrait de Madame Matisse en (bienveillant) fantôme ou Eurydice sur le point de retourner vers les espaces d'en bas paraît prémonitoire. Ibid.

Les premiers portraits de Matisse également vont contenir cette dimension fortement africaine et fonctionner à l'image des conjoints de l'au-delà, blolo bla et blolo bian²⁶ chez les Baoulés²⁷, attestant ainsi de l'importance de l'autre monde; un monde d'où nous venons et vers lequel nous tendons tous. C'est pourquoi cette phrase de Matisse : «je veux qu'il ressemble à ses ascendants mais aussi à ses descendants»²⁸ est très dense de sens. Elle trouve des échos dans la pensée culturelle baoulé où les choses ne peuvent être vraies que dans leur capacité à dépasser le présent et correspondre au futur, tout en restant à la fois présentes et passées.

Le Violoniste à la fenêtre. Le blanc comme rituel de la mort chez Matisse, se retrouve également dans Le Violoniste à la fenêtre. Cette œuvre évoque la mort d'une part parce qu'elle n'a été vue par le grand public qu'après la mort du peintre, en 1954. C'est justement pour cela qu'elle est souvent qualifiée de dernière œuvre de Matisse, alors qu'elle a été réalisée depuis 1918. D'autre part, ce tableau présente un violoniste qui nous tourne le dos, regarde dehors par la fenêtre où tout est blanc ; on y retrouve une fois encore cette couleur de la mort. Ce violoniste, c'est Matisse lui-même. Dans ce dernier tableau, l'artiste nous tire sa révérence, il quitte cette terre, il regarde vers l'au-delà, le monde des morts. Son travail sur la terre est désormais terminé. La scène qu'il est venu jouer sur cette terre en tant qu'artiste peintre est achevée, le rideau se referme. En effet, les deux gros aplats de couleur noire verticalement appliqués par Matisse de part et d'autre de la fenêtre ouverte ressemblent

26 Blolo bla et Blolo bian, veut dire épouse de l'au-delà et époux de l'au-delà. Cette croyance, dans l'univers animiste baoulé constitue une référence au double de l'être humain. Blolo veut dire l'au-delà. Le blolo ou le nanwrè kro est pour les Baoulé, l'autre monde, le monde de la vérité«qui offre le vrai visage des êtres et des choses et dont notre monde terrestre n'est que le reflet imparfait.» Art de la Côte d'Ivoire, Catalogue, Genève, Musée Barbier Mueller, 1993, p.246.

27 Selon les Baoulés, toute personne ici-bas qui a des problèmes d'ordre sexuel avec son conjoint, doit se faire sculpter son époux ou épouse de l'au-delà de sexe opposé. La personne doit couvrir ce conjoint de l'autre monde, de soins et de sacrifices pour qu'au fil des jours qui viennent, son problème de sexe soit résolu. La résolution de ce problème passe par le fait que son conjoint de l'au-delà va s'incarner dans un être humain, vivant sur terre, qu'il va rencontrer, ainsi, il sera heureux.

28 Propos de Henri Matisse à Georges Besson, rapportés à Pierre Schneider, dans Pierre Schneider, Matisse, Paris, Flammarion, 1984, p.411.

bien à des rideaux. Les meneaux de la fenêtre passent juste devant les yeux de l'artiste comme pour les «crever», et le rendre aveugle. Matisse en effet, considérait la cécité comme la mort du peintre. De son vivant, il aimait dire: «j'apprend à faire de la musique pour que le jour où je mourrai, je puisse continuer à créer en faisant de la musique.» Ici, nous avons en lieu et place d'un peintre un musicien. Matisse est mort, il se tourne vers le blanc, la couleur de la mort, couleur de l'au-delà. Il fixe et regarde ce blanc à travers lequel il accède aux pays des morts, cet ailleurs, ce monde des morts qui l'a tant fasciné dans la culture punu. A travers le blanc, le peintre disparaît, accède à l'altérité, il laisse la place au musicien.

* Chez Picasso

Dans Nue de face aux bras levés de Picasso également, le visage du personnage est peint tout en blanc, sa tête ovale arbore des orbites d'yeux également ovoïdes, creux et vides. Ce nu nous regarde intensément. Il nous fixe d'un regard à la fois présent et perdu qui évoque l'altérité comme un ailleurs cosmogonique. Le blanc utilisé dans la réalisation de ce dessin confère au visage du personnage un caractère intensément étrange qui le transporte au-delà des réalités de notre monde. On retrouve une fois encore symboliquement cette dimension rituelle du blanc, liée aux croyances animistes en Afrique de l'Ouest. Le blanc devient le lieu par lequel les réalités connues s'épuisent, s'achèvent, disparaissent pour faire place à l'altérité qui permet d'accéder à l'autre monde²⁹, 1e monde avenir. C'est ce blanc, par lequel les réalités disparaissent, pour faire naître d'autres réalités qu'on retrouve aussi chez des artistes contemporains comme Opalka. La disparition opalkienne par le blanc rejoint aussi la disparition chez Cocteau. Ainsi, par le blanc, le personnage de Picasso accède à l'altérité. Voilà qui permet aussi de comprendre le regard de clairvoyant qu'affiche ce nu dessiné par Picasso. En réalité, ce dessin s'apparente à une sculpture simplifiée et épurée qui témoigne

29 Voir par exemple la pratique du «n'gbo» ou du«kandamanpopo», chez les Ebiés, une ethnie Akan du Sud de la Côte d'Ivoire, dans la région d'Abidjan.

du dépassement du travail du dessin en soi. On retrouve également ce même traitement de formes simplifiées, sculpturales dans d'autres œuvres postérieures à 1906. Par ce dépassement, l'artiste devenu médium acquiert les capacités de «sculpter un dessin.» C'est magique ! Par cette magie, il peut désormais dialoguer avec le pays des morts qu'évoquent symboliquement les gestes, les postures et les yeux de ces modèles africains qui s'absentent et outrepassent les conventions de pose des académies de peinture³⁰.

Au-delà de l'exotisme, Anne Baldassari propose de lire ces modèles africains comme la manifestation d'une altérité, à la fois physique, sensuelle, sociale. Leurs clichés, s'imposeraient pour Matisse et Picasso comme indice d'une présence première à laquelle ils auraient accès comme à une «scène primitive» de la représentation. Ces femmes incarneraient une filiation trans-historique. Telles des médiatrices, leur mode d'existence visuelle rencontrerait l'ambition de Matisse et Picasso à opérer une refondation de la peinture, non seulement dans ses moyens, mais dans sa fonction, son essence. Ainsi, images et fétiches contribueraient ensemble à focaliser l'approche fragmentaire, désordonnée et sensible, que l'un et l'autre auraient développée alors à l'égard des cultures premières. En reconnaissant non seulement des qualités esthétiques mais aussi des pouvoirs «magiques» aux masques et fétiches, Picasso, comme il le dira à André Malraux³¹, veut assigner à l'œuvre son rôle d'«intercesseur» et accomplit avec les Déeses d'Avignon sa première œuvre d'«exorcisme»³². Et pourtant, vous lui demandez s'il se sert de modèles et il tourne vers vous un regard qui danse. «Où les trouverais-je ?» sourit à pleines dents Picasso, en clignant vers ses ogresses bleu outremer³³, dira Anne Baldassari. La conservatrice avancera le rôle de ces modèles

30 Anne Baldassari, «Cosmogonies», in Matisse Picasso, op. cit., p.46.

31 André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1955, p. 187-188.

32 Anne Baldassari, «Cosmogonies», in Matisse Picasso, op. cit., p.46.

33 Gelett Burgess, «The Wild Men of Paris», *The Architectural Record*, vol. 27, n°5, mai 1910, p. 408.

africains de Picasso à travers les cartes Portier comme possible source des *Démoiselles d'Avignon*³⁴.

Cette analyse a fait l'objet d'importantes remarques de la part de Carlo Ginzburg³⁵, et a suscité un débat qui a été poursuivi dans l'ouvrage collectif *«Zoos humains»*³⁶. Il s'agit en réalité d'emprunt. Si, pour Anne Baldassari ces emprunts à la culture africaine sont importants, Lucy Lippard a été de ceux qui ont qualifié ces emprunts de superficiels³⁷. Comme pour rectifier un tel point de vue, William Rubin suggère plutôt de remplacer l'adjectif superficiel par indirect et fragmentaire³⁸. Cependant, pour Kirk Vamedoe, il est clair que la *Femme nue aux bras levés*, par exemple, représente le contact direct de l'artiste avec la sculpture subsaharienne et avec une Afrique mentale différente, davantage liée à la terreur qu'à la titillation³⁹. Vamedoe parle en cela de dette stylistique de la *«Femme nue aux bras levés»* envers la sculpture africaine⁴⁰. Au-delà de l'aspect stylistique, cet auteur lit aussi ces emprunts africains au niveau de la conception, comme un tribalisme fantasmé, qu'exprime Picasso dans une authenticité scandaleuse. Varnedoe évoque ce tribalisme comme la fusion de la lubricité primaire d'une terreur repoussante dans une satire horrifiante de la beauté⁴¹. L'altérité, dans cette œuvre, donne du sens à la démarche plastique de l'artiste. La femme lève les bras au dessus de la tête. Elle nous tourne le dos et regarde ailleurs. Cet ailleurs traduit l'altérité géographique et culturelle, comme manifestation de la rupture culturelle

34 Pablo Picasso, *Les Démoiselles d'Avignon*, 1907, huile sur toile, 243,9xé»,7, The museum of Modern Art, New York.

35 Carlo Ginzburg dans *«Oltre l'esotismo, Picasso e Wargurg»*, dans *Rapporti di forza, storia, retorica, prova*, Milan, Feltrinelli, 2001, p.127-147.

36 *«Corpus ethnicum, Picasso et la photographie coloniale»*, *Zoos humains*, ouvrage collectif, Paris, La Découverte 2002, p.340-348.

37 *«Hernie years From Humble Treasures: Notes on African and Modern Art»*, originellement publié dans *Art International*, vol. 10, n°7, septembre 1966; réimprimé dans *Changing: essays in Art Criticism*, New York, 1971, p.38.

38 William Rubin, *«Picasso»*, dans William Rubin, *Primitivism in Twentieth Century Art*, New York, 1985, p.267-268.

39 Kirk Varnedoe, *«Ogresses bleu outremer»*, in *Matisse Picasso*, op. cit., p.59.

40 Ibid., p.60.

41 Ibid.

et territoriale dans le sujet traité. Par cette rupture, l'artiste fait œuvre de modernité. Car la modernité, c'est aussi la rupture. Il s'agit ici donc de la rupture par laquelle Picasso découvre «l'exotisme culturel» africain. L'Afrique subsaharienne de 1905, du point de vue européen était en effet exotique, sauvage, tribale, païenne et justifiait la colonisation française commencée au 19^{ème} siècle, et qui se poursuivait à ce moment-là encore en Afrique occidentale d'où provenaient les photographies des femmes Bobos Malinké et Bambara. Cet exotisme culturel va se convertir chez Picasso en altérité plastique. Picasso va réaliser ce personnage comme s'il le taillait. Cette expression plastique par la taille des corps humains rappelle la taille directe, hachée et très brute qu'on retrouve dans les sculptures africaines. Dans la manière dont il traite les corps africains, Picasso va se débarrasser de son traitement linéaire antérieur et adopter des coups de traits et de lignes abrupts, primaires, primitifs.

Matisse également va donner à voir sa sculpture Deux Nègresses avec des aspérités qui induisent l'idée de primitivisme, eu égard aux traitements plastiques des formes laissées à l'état brut, non finolées, selon la pensée occidentale. Cette idée de non fini se loge aussi dans la non possibilité de distinguer clairement le sexe des personnages. Il s'agit en réalité de deux femmes de même taille, de même corpulence. Ces deux femmes ont une musculature très développée, très forte. La cambrure de leur dos rompt avec la grâce linéaire qu'on a l'habitude de rencontrer dans les poses matisiennes. Les Deux Nègresses présentent des linéarités sévères et très primaires d'où se dégage une chaleur virile et masculine à la limite même de l'agressivité. On les prendrait pour des hommes, n'eût été leurs seins aplatis par leur enlacement, et qui giclent de part et d'autre de leur corps. L'une d'elle arbore également une natte de cheveux, ce qui aide aussi à son identification comme femme. Or, les œuvres antérieures de Matisse ne présentaient pas de tels personnages. C'est alors, à partir de sa rencontre avec la culture africaine et de l'appropriation qu'il fait des femmes noires que Matisse va développer un tel traitement formel du corps humain, précisément de la femme. Cela a ainsi donc énormément contribué à rompre avec les pratiques existantes et permis de voir quelque chose de nouveau dans l'art.

A partir de là, on peut engager le débat sur la nature de cette influence africaine et se demander s'il s'agit de référence, citation ou appropriation. Ce débat relève des terminologies et des définitions propres à chaque science de l'art. En effet, les réponses varient et ne peuvent avoir de sens que par rapport à une discipline artistique bien précise. Cela est d'autant plus aléatoire que les conceptions terminologiques qu'on a des choses dans une discipline artistique ne sont pas toujours valables dans une autre et peuvent donner lieu à des points de vue divergents. C'est pourquoi il est important de préciser ici que nous définissons cette présence africaine chez Matisse et Picasso comme appropriation et nous en parlons du point de vue plastique en nous appuyant toutefois sur des éléments documentaires, des écrits et témoignages historiques. 11 est important de le souligner pour permettre de comprendre notre démarche. Nous disons donc qu'il s'agit d'appropriation comme prendre, puiser, dans quelque chose. Or, le concept d'appropriation renvoie à plusieurs démarches, l'une se situe du côté du vol, de l'usurpation, de l'escroquerie, de la falsification. S'approprier signifie alors s'attribuer la propriété d'une chose dite, pensée, écrite, réalisée par un autre⁴². Loin de nous l'idée de nous cramponner à ce sens, nous voyons plutôt ici l'appropriation du côté de l'emprunt, voire du côté de l'intégration. Il s'agit alors au contraire d'un dialogue, d'une écoute, d'une expérience de l'altérité. L'appropriation de ce point de vue est une rencontre, une réflexion, une analyse débouchant sur du singulier et de l'innovation⁴³. Voilà cette démarche appropriative qui a sans doute fait dire à Picasso: l'art nègre ! Connais pas. L'artiste espagnol a rencontré les cultures africaines, s'en est imprégné. Il y a emprunté des éléments formels, les a tellement intégrées que désormais on ne peut plus distinguer ce qui chez lui est africain de ce qui ne l'est plus. Car l'appropriation n'a pas pour but de laisser les emprunts à l'état brut. Elle débouche sur la singularité. Elle n'a pas pour logique de redonner à voir l'élément de départ. Chaque élément premier est dépassé, n'existe plus à l'état primaire, ni original. 11 a subi un dialogue avec l'autre, connu

42 Dominique Berthet, (sous la direction de) Art et appropriation, Guadeloupe-Guyane, Ibis rouge éditions, 1998, p.8.

43 Ibid.

l'expérience de l'altérité et en sort transformé. A ce moment-là, on comprend Picasso qui ne reconnaît plus ce qui est art nègre dans ses réalisations plastiques. Car tout rapport au monde entraîne une modification⁴⁴. C'est d'ailleurs l'exemple réussi de l'appropriation comme dépassement de l'élément premier, transformation, création, singularité. On part de quelque chose on en ressort transformé, on le ressort transformé. C'est en cela que l'appropriation est une rencontre, une réflexion. En effet, être dans le monde, c'est agir sur lui, mais c'est aussi être agi par lui, c'est-à-dire subir son influence⁴⁵.

Ce qu'il faut en définitive clairement rappeler est que, cette singularité ne nie pas la présence conjointe de l'emprunt et de ce qu'on en ressort qui n'est plus forcément l'élément emprunté ni non plus le fruit du travail unilatéral du créateur. C'est plutôt le fruit de la rencontre, c'est la création où deux êtres, deux éléments dialoguent pour aboutir à l'altérité. A partir de là, on comprend le sens, la démarche que nous venons de suivre et qui retrace la présence de la culture africaine chez ces deux artistes modernes. L'explication ici est que, toute transformation, toute modification a une démarche et laisse des traces visibles, historiques. Elle laisse des éléments qui permettent de l'analyser sans remettre en cause la singularité du nouvel élément créé. C'est sûrement cela le métissage culturel. Il est fils de deux ou de plusieurs cultures, il n'est certainement plus ni l'une ni l'autre. Mais comme les troupeaux de Sisyphe, il laisse au plan historique, formel, plastique, thématique, documentaire et de la réflexion, des traces qui, aujourd'hui, permettent de questionner l'art et nourrir la recherche en art.

44 Ibid.

45 Ibid.

Une dramaturgie débridée et spectaculaire: Petits contes nègres titre provisoire de Royal de Luxe

Professeur Amos FERGOMBE

(Lille)

Lieu d'une massification et d'une hybridation des récits, le théâtre de rue se caractérise par une esthétique marquée par une collusion entre spectaculaire et décorativisme. Acte sensationnel, le spectaculaire se révèle comme une certaine débauche d'images et de sons. En se déployant dans les rues ou les places publiques, les spectacles de rue instaurent une distance avec les règles régissant le théâtre en salle, une nouvelle dramaturgie à mi-chemin entre une expression théâtrale débridée et un merveilleux exalté. Pour Robert Abirached, le théâtre de rue constitue «un théâtre multiforme, où seraient mis en valeur selon des assemblages libres et mobiles, des jeux de performance pure, les effets d'une dramaturgie visuelle où les objets et les comédiens joueraient ensemble, les ressources si neuves encore du geste et du mouvement, les surprises provoquées par des événements sans cesse réinventés...»¹.

Dans notre «généalogie improbable»² du théâtre «hors les murs», nous nous intéresserons à une des créations de la compagnie Royal de Luxe fondée et dirigée par Jean-Luc Courcoult, Petits contes nègres titre provisoire³. Dans cette approche, nous distinguerons quatre périodes qui

1 Robert Abirached, «le Théâtre de rue, éléments pour une généalogie improbable» in Intérieur rue - 1à ans de théâtre de rue (1989-1999) Christophe Raynaud de Lage, Paris, éditions théâtrales, 2000, p. 17.

2 L'expression est de Robert Abirached, «le Théâtre de rue, éléments pour une généalogie improbable» in Intérieur rue - 1à ans de théâtre de rue (1989-1999) Christophe Raynaud de Lage, Paris, éditions théâtrales, 2000.

3 Depuis la création en 1999 de Petits contes nègres titre provisoire, la compagnie a présenté, les Chasseurs de girafes en 2000, le Tréteau des ménestrels: Soldes! deux spectacles pour le prix d'un en 2004, la Visite du sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps en 2005., une alternance des formes déambulatoires et un spectacle plus fixe.

précèdent cette création et permettent de saisir le parcours et l'esthétique de la compagnie:

- une période minimaliste qui correspond à l'ébauche de la démarche, à des œuvres bricolées avec peu de moyen ;
- une deuxième période, celle d'une spectacularisation en gestation ;
- la troisième période correspond à la conquête du spectaculaire où les grandes œuvres sont conçues notamment la série sur le géant ;
- et enfin Petits contes nègres titre provisoire, spectacle que l'on peut qualifier pour reprendre l'expression d'Odile Quirot de «déflagration intimiste»⁴.

1. La période minimaliste

Dès le premier spectacle, au titre évocateur, le Cap Hom, conçu en 1979 dans la région d'Aix en Provence, la compagnie annonce une certaine distance avec les formes de représentation traditionnelles (lieu clos, construction du drame ou rapport au public). De même que le Cap Hom, lieu géographique, est au bout du monde, ce premier spectacle se pose aux confins des continents du théâtre. Suivront d'autres œuvres créées à Saint Jean du Gard où la compagnie s'installe cinq ans après sa naissance. Au cours de cette période, elle crée :

Les Mystères du grand congélateur en 1980 ; La Mallette infernale en 1981 ;

Le Parking des chaussures en 1982 ;

Le Bidet cardiaque et Publicité urbaine en 1983.

Ces créations ont rapport à des objets issus très souvent de notre quotidien et pris dans le tourment du jeu. Ainsi dans le Parking de chaussures, «les gens venaient garer leurs souliers dans des emplacements de 20 x 30 centimètres. A un moment le parking affichait complet. Une sonnerie de réveil annonçait la fin du spectacle». Dans ce jeu-attrape, s'affirme «un

⁴ Odile Quirot in Le Nouvel Observateur n°1807 du 24 au 30 juin 1999.

goût pour la récupération poétique des objets usuels»⁵. L'objet théâtral manipulé par les comédiens devient l'enjeu d'une transfiguration. Du banal et du quotidien, il passe à une certaine étrangeté. L'objet «pauvre, au seuil de la poubelle parce que devenu inutile», «privé de la fonction de la vie», devient pour reprendre Tadeusz Kantor, dont l'œuvre apparaît comme une ode à l'objet, «autonome, c'est-à-dire sans la fonction de la vie. Il peut-être utilisé dans l'art»⁶ et découvrir «l'objectivité».

2. Une spectacularisation en gestation

Le passage des formes proches de la performance, à un travail de rue se fait avec le changement du lieu d'ancrage. Saint Jean du Gard pour Toulouse. Plusieurs spectacles permettront d'asseoir une forme d'écriture, un dialogue étrange avec le public français mais aussi européen. C'est un théâtre en devenir annonçant des œuvres plus spectaculaires et ayant quelquefois une durée moindre. On peut ainsi citer :

La Demi-finale de Waterclash, spectacle de 15 minutes;

La Péniche sur les boulevards de Toulouse, spectacle en mouvement.

Le temps de la représentation s'atomise et se réduit à un fragment temporel. Le théâtre ne se conçoit plus dans la fixité du rapport scène-salle. La rue et quelquefois la ville, deviennent les lieux propices à engendrer le drame. Le théâtre se déploie, se déplace entraînant non plus une foule de spectateurs installés dans un fauteuil, mais des curieux, des veilleurs qui suivent le rêve éveillé d'une troupe et de son directeur.

Dans ce rêve, on peut d'ailleurs souligner que le logo adopté par la compagnie est un pélican saisi en plein vol et dont une aile est dépouillée, laissant entrevoir une machinerie complexe que tente de manipuler un personnage installé sur l'aile. L'animal est à mi-chemin entre rêve et réalité comme d'ailleurs toute l'œuvre de Royal de Luxe. Notons au passage que le musicien-compositeur de la bande sonore des Petits contes nègres, Pierre Nwambeben, porte comme nom d'artiste, le Pélican.

⁵ Libération du 3 août 1999.

⁶ Tadeusz Kantor, Les Leçons de Milan, Actes Sud-Papiers, 1990, p. 19.

Pour sortir du théâtre comme forme et du théâtre comme lieu, la compagnie joue et imagine en 1985 un «spectacle de trois jours» avec pour objectif de raconter une histoire à une ville à partir de scénarios particuliers. L'invention d'un au-delà du théâtre passe ainsi par une déflagration de la durée de la représentation : quinze minutes ou trois jours. Le temps n'est plus celui imposé habituellement dans les lieux de spectacle. L'abandon des règles temporelles classiques au théâtre inaugure une nouvelle forme de narration.

En 1987, elle s'attaque à un rituel étrange, celui de la mise à mort des voitures, Desgarones. Le spectacle, construit sur l'idée d'une rencontre quotidienne avec le public ceci à la même heure, sur le même lieu mais sans annonce au préalable, sera présenté à Amsterdam, ville choisie comme capitale culturelle de l'Europe en 1987 et à Valladolid, la ville de la célèbre controverse, ayant instauré l'esclavagisme, cet au-delà humain.

Au cours de la même année, la compagnie imagine le tournage d'un roman photo, Parfum de magnésium. Ce tournage se déroule sur une place publique inaugurant un autre rapport au spectateur. Avec cette œuvre, la création s'ouvre à d'autres cultures, à un public varié, se confronte à des univers peu enclins au théâtre. La compagnie atteint des records de représentation inhabituels pour des troupes de théâtre : 240 représentations dans plus de 22 pays des cinq continents sont enregistrées.

3. L'instauration du spectaculaire

La troisième période intervient après l'installation de la compagnie à Nantes en 1989. De cette ville portuaire partira, non plus un commerce triangulaire, mais un théâtre sillonnant l'Europe, l'Amérique du Sud et l'Afrique. Pour ce projet soutenu par la ville de Nantes, le Ministère des Affaires Etrangères et le Ministère de la Culture français, et dont le coût a été de trente six millions de francs⁷, un cargo est aménagé pour un voyage France - Amérique du Sud. Embarquent pour cette traversée spectaculaire, outre Royal de Luxe, trois autres compagnies de danse, de théâtre et de rock : Philippe Decouflé, Philippe Genty et la Mano Negra.

⁷ Soit 5 488 164 euros.

Un lieu, ou plus exactement une rue, est imaginé dans la cale du Cargo 92. Le cargo n'accueille plus des esclaves, ni des marchandises mais des milliers de sud-américains découvrant la Véritable histoire de France, des Romains aux tranchées de la Guerre 14-18, exposée dans douze tableaux d'un livre de neuf tonnes, six mètres de long sur quatre de large et 1,5 mètre d'épaisseur. Des acteurs-manipulateurs tournent dans les centres villes ou les ports, les pages reliées par des cordes, dévoilant une Jeanne d'Arc rôtie à la broche, Moscou en feu mais sous la neige ou encore des corps de poilus déchiquetés. Une grande parade de la véritable histoire de France est même présentée dans les villes de Caracas, Rio, et à Buenos Aires avec des membres de Mano Negra et de la compagnie Philippe Decouflé.

Le théâtre quitte les immeubles pour un embarcadère devenu support scénique, fond de scène. La construction du récit passe par une tentative de construire un autre lieu propice à un rassemblement quasi universel car le lieu théâtral traditionnel, chargé symboliquement, apparaît comme une barrière. Y pénétrer suppose une maîtrise des codes du théâtre. En sortant d'une cale de bateau, en abandonnant les lieux qualifiés jadis par Kantor de «bâtiment d'inutilité publique», la compagnie invente une grammaire et un langage susceptibles d'être appréhendés par tous. C'est un théâtre au croisement des cultures et des spectateurs.

Certes, on peut s'interroger sur une démarche qui privilégie le spectaculaire à une œuvre littéraire, qui suppose un déploiement de formes, un abandon du lieu théâtral ou un détournement d'objets. Le théâtre n'étant plus le lieu de la parole en action, devient lui-même action imprégnant tout espace humain. On retiendra de ce dévoiement d'objets, la création, après quatre mois d'isolement, des Embouteillages en 1993. Aux comédiens sont substitués une vingtaine de véhicules en mouvement, portant des images insolites et parcourant la ville le matin de 6 heures à 9 heures et le soir aux heures de pointes, celles des blocages de la circulation, des embouteillages propices aux angoisses dues à une immobilité dans un lieu clos.

La ville, la rue, les carrefours proposent des scènes étranges où l'imaginaire côtoie le quotidien, la fiction, notre réalité. Le public lui-même n'est plus celui du théâtre, ayant ses habitudes, choisissant sa place et le

jour de la représentation. Il assiste à un surgissement des actions et du spectacle. L'inattendu est happé par le processus de création et devient le ferment de l'écriture du drame. Celui-ci est évacué pour être remplacé par la surprise, le choc des images comme dans Péplum et la série consacrée aux Géants.

Conçu comme un hommage aux grandes fresques réalisées par les studios de cinéma Cinecitta, le Péplum, créé en 1995, explore par son action l'Égypte antique vue au travers d'un Sphinx constellé de trois pyramides. Pour dévoiler aux voyageurs-spectateurs, l'énigme de l'inceste traversant le spectacle, le monstre observe de ses grands yeux ouverts et articulés, parle en maudissant les deux frères amoureux de leur sœur.

Le traitement de l'inceste s'accompagne d'images dignes de grandes reconstitutions cinématographiques destinées à subjuguier le public. On peut ainsi relever une bataille navale reconstituée avec des galères crachant des feux d'artifices, deux énormes pieds écrasant la maquette d'une ville ou encore des cavaliers sur de minuscules voitures télécommandées.

Ces scènes sont, par ailleurs, précédées d'odeurs diverses dégagées par une énorme machine installée sur des rails de travelling : odeur de choucroute, de mandarine, de mer, de fauve, de pizza, d'écurie, de cave.

L'invention du spectaculaire passe ainsi par l'odeur, un «Travelling Fly-Tox», pour reprendre l'expression de Brigitte Salino. Le théâtre, art du visuel et sonore, devient odoriférant.

Le spectacle est présenté cent sept fois, dans près de trente villes, devant au total un public de plus de trois cent mille personnes. La démarche populaire s'accompagne ainsi d'un certain gigantisme dans la représentation, du refus d'une forme intimiste ne rassemblant qu'une centaine de spectateurs. Plus le public est important, plus le spectacle fonctionne, quitte à sacrifier le drame. Tout est amplifié : objets, personnages, situations deviennent démesurés pour l'humain.

La réalisation du manteau du Géant, haut de neuf mètres, mais humanisé puisque respirant et roulant des yeux, nécessitera trois cents mètres de tissu pesant quatre cent cinquante kilos. Le spectacle se transforme en

grande parade, avec déambulation du Géant pendant trois jours dans la ville du Havre. Le Géant sera également présenté pour l'ouverture du tunnel sous la Manche, ouvrage titanesque et spectaculaire, rêvé depuis plusieurs siècles.

Pour la création du Retour d'Afrique spectacle conçu après un séjour dans le Nord Cameroun, d'octobre 1997 à mars 1998, un Petit Géant, haut de 6,5 mètres rencontre le premier Géant. Le spectacle est présenté sous la forme d'une grande parade composée «d'une série de quatre grandes machines à musique animées par un total de cinquante cinq musiciens originaires» du Burkina Faso.

4. Petits contes nègres ou la «déflagration intimiste»⁸

Suite à cette excoissance du spectaculaire, la création des Petits contes nègres titre provisoire peut apparaître comme un retour à des formes simples.

La démarche passe par un départ, loin de Nantes, la ville de gestation. La compagnie opte pour l'Afrique, le Nord du Cameroun. C'est au cœur de ce continent qu'elle construira son ultime création, en marge de l'Europe mais aussi en marge des villes africaines.

Cette «Afrique Fantôme» décrite dans les années trente par l'ethnologue Michel Leiris⁹, mais marginalisée du cercle de la création artistique en général, et du théâtre en particulier constitue un possible au-delà de l'occident où peut être expérimentée une nouvelle forme de récit.

En effet, la compagnie ne choisit ni la capitale ni une métropole pour imaginer sa rencontre avec «l'Afrique fantôme». Elle délaisse la ville pour un lointain méconnu : Foulou, un village situé à une vingtaine de kilomètres de la métropole septentrionale, Maroua, ville où toutefois elle présentera l'ébauche de son travail consacré au Petit Géant. Foulou deviendra ainsi

⁸ L'expression est d'Odile Quirot in le Nouvel Observateur n°1807 du 24 au 30 juin 1999.

⁹ Michel Leiris, L'Afrique fantôme, Paris, Gallimard, 1934 pour la première édition ou in Miroir d'Afrique, Paris, Quarto/Gallimard, 1996.

le site pour la gestation des récits mêlant à la fois tradition et modernité, interrogeant le récit dans ses formes les plus diverses tout en plaçant le regard villageois dans un rapport étrange aux objets manipulés et surgis d'autres rêves. Le village est choisi après deux années de repérages au Togo, au Mali et au Burkina Faso.

Le séjour à Foulou dure six mois. La compagnie vit les us et coutumes, les palabres et les marchés des villages, la distance avec un monde développé. Pour Jean-Luc Courcoult, cet au-delà européen, à savoir le Cameroun réchauffe le cœur, «par sa simplicité, son mystère. Cela, ajoute-t-il, change de l'Europe hystérique.

Au Cameroun, il y a deux cent vingt quatre ethnies, cela veut dire autant d'imaginaires différents sur la vie.»¹⁰.

Par ailleurs, le public de Foulou n'a jamais assisté à une représentation théâtrale, du moins telle que nous l'entendons en Europe. Le village ne dispose d'ailleurs pas de lieu théâtral. Les performances des rites ne sont pas inconnues de la population de Foulou et des environs. Les cérémonies traditionnelles (funérailles, baptême ou mariage), les spectacles de place de marché constituent les lieux où ils peuvent s'initier au spectaculaire. Mais construire dans un tel espace un théâtre, un au-delà des rites devient un pari, un enjeu extraordinaire surtout pour une compagnie dont les œuvres ont souvent rassemblé des foules diverses. Certes, il apparaît difficile de transplanter des codes de spectacles dans un environnement aussi vierge. Quels récits exposer ? Faut-il s'arrêter à un simple émerveillement du public ? Ses peurs devant des étranges machines suffisent-elles pour se glorifier d'une œuvre théâtrale fut-elle appelée théâtre de rue ?

L'œuvre naît du danger, d'une incertitude, d'un fil tendu entre deux mondes que relie la parole instaurée par des comédiens et manipulateurs d'horizons diverses. A la compagnie se joignent d'autres comédiens africains, choisis pour leur compétence mais peu initiés aux réalisations de la compagnie, à la manipulation. Sur une scène en terre battue et à

¹⁰ Jean-Luc Courcoult, «Royal de Luxe, retour d'Afrique» d'Odile Quirot article paru dans le *Nouvel Observateur* du 9 au 15, avril 1999, p.110.

mi-chemin entre l'Afrique et le monde occidental émergent des contes racontés par les acteurs-manipulateurs. Acteurs occidentaux et africains, riches et pauvres s'approprient une parole poétique, l'insufflant à des objets étranges.

De cette rencontre avec le continent noir naîtront également neuf contes¹¹ rassemblés dans un opus intitulé *Petits contes nègres* titre provisoire. Le titre est emprunté à Blaise Cendrars, le premier poète à avoir publié une anthologie de la poésie africaine. « Il s'agit de contes africano européens. Aucun des contes, précise Jean-Luc Courcoult, n'est tiré de la tradition populaire africaine ; chacun est une vision particulière de cette Afrique étrange, captivante, brutale et généreuse. »¹² Les *Petits contes nègres* titre provisoire, nous apparaissent de part le titre comme un travail inachevé, une rencontre avec un continent toujours en cours. Dans ces contes sourd une forme de récit au-delà du théâtre. Nous nous situons du côté de la parole du griot et du conteur, bibliothèques africaines célébrées par l'érudit Amadou Hampaté Bâ. Le dépassement du spectaculaire passe par un retour au verbe, à des récits divers, neuf contes comme neufs tableaux figurant non plus seulement des impressions, mais des rencontres, des dualités ou l'histoire tragique de la traite. Ces contes sont ainsi numérotés :

- 1) Mondjorodjoro
- 2) L'enfant qui rêvait d'Afrique
- 3) Miami contre Ouagadougou
- 4) Le Samouraï et la Tortue
- 5) Apollo dans la savane
- 6) Retour de traite
- 7) Les couloirs du plaisir
- 8) Faits divers polygame
- 9) Tirailleurs sénégalais

11 Les trois premiers contes furent créés en Afrique.

12 Jean-Luc Courcoult, note d'intention des *Petits contes nègres* titre provisoire.

Les contes se concluent par une chevauchée de trois acteurs africains sur une moto bleue pétaradante accompagnée par un musicien jouant du Djembé¹³.

La bande son apparaît comme un patch-work musical et mondial : outre les compositions de Pierre Nwamemben, dit le Pélican, on passe de Maria Callas (Costa Diva extrait de Norma de Bellini) à la musique Afro-cubaine par le duo Manu Dibango du Cameroun et les Cubains Cuarteto Patria (Carnaval, Cielito Lindo) ; des chants courtois de la Chine du sud au tango d'Haydée Alba interprétant El Portenito avec un orgue de barbarie ou au blues de John Lee Hooker (I Cover the Waterfront) accompagnant le récit consacré au Retour de traite fait par Philémon Blake Ondoua et Ange Sabine Bambara.

Ponctués par des intermèdes d'actions, des fables, des récits ou des danses, Petits contes nègres titre provisoire furent présentés dans plusieurs villes de France, dont le Festival Folies à Maubeuge, le Festival d'Avignon ou au Festival d'Aurillac consacré au théâtre de rue.

Contrairement aux spectacles précédents accueillant un nombre important de personnes, le public des Petits contes nègres est installé sur des gradins de neuf cents places conçus spécialement pour la création. Le spectacle est gratuit alors que le budget de création dépasse les millions de francs. Pour Jean-Luc Courcoult, le spectacle est aussi le fruit du public puisque l'ordre de présentation des neuf contes est tiré au sort, donnant ainsi 362 880 possibilités de ne pas jouer deux fois le même spectacle et donc d'inventer des narrations différentes. C'est également un autre rapport au récit qui s'instaure. Commencer les contes par le Retour de traite ou les couloirs du plaisir n'offre pas le même rapport au récit et au drame lorsque ceux-ci affichent en premier Mondjorodjoro.

L'œuvre, à mi-chemin entre théâtre de rue et conte, est présentée en plein jour, au gré des changements climatiques. Les contes sont exposés à même le sol, sur un demi-cercle de terre rouge rappelant la latérite

13 Tam-tam africain.

d'Afrique. Ce sol est toutefois truffé d'explosifs, de poisson vivant, de pétrole jaillissant de la terre, d'un poussin sortant de l'ancre de la terre sous l'effet de l'orchestre à sifflet contenant de l'eau et accompagnant Ainsi parlait Zarathoustra de Richard Strauss. La scène est entourée par une sorte de fond de scène fait de séco, paille tressée en Afrique pour des clôtures que complète une bâtisse faite également en paille et servant de coulisses aux comédiens.

La scène, les objets voire les costumes sont ainsi imprégnés de cet ailleurs africain : tee-shirt Tanguï, marque d'une eau de source du Cameroun que porte, par exemple, un des manipulateurs.

La démarche entreprise par la compagnie Royal de Luxe s'inscrit dans la marge du théâtre, voire des théâtres. Ses œuvres se situent à la confluence du théâtre de rue et des contes. Le théâtre naît «d'une tentative de créer un mythe à l'échelle d'une ville»¹⁴, d'un dépassement des conventions, d'une absence de règles, des interférences et surtout d'une forme pouvant interroger le public, tout en refusant d'en faire un simple consommateur payant sa place pour un programme convenu.

Au terme de cette approche liminaire, on peut se demander si la mise en scène de la rue, dans la rue ou sur les places de marché, la démesure pour les objets ou les personnages ne conduit pas à une disproportion du public ? Dans cette «gigantesque chambre à jouets»¹⁵, le spectateur en tant qu'individu ne se fond-il pas dans une foule anonyme et uniformisée du fait de la préférence de «l'énorme à la norme», pour reprendre une expression de Brigitte Salino?

Mais, ce qui guette la réalisation d'un tel théâtre, même si celui-ci s'inscrit dans un désir de parvenir à un «réalisme imaginaire», pour reprendre Jean-Luc Courcoult, c'est la massification et une certaine simplification du discours par le recours aux moyens spectaculaires (projections d'images, odeurs, effets divers). Et c'est peut-être pour éviter ces écueils et «échapper

14 René Solis «Les métallos de Royal de Luxe» in Libération du 03/08/1999.

15 ibid.

un temps à l'effet corrida que ses prouesses suscitent d'ordinaire»¹⁶ que la compagnie a choisi de jouer *Petits contes nègres* titre provisoire à la «frontière» de la salle et de la rue devant un public «restreint», neuf cents personnes environ installées sur des gradins conçus spécialement pour la tournée du spectacle, une œuvre ne sacrifiant ni la poésie des contes, ni le jeu des manipulateurs-comédiens. Dans ce processus de création s'instaure enfin une distance avec un «héroïsme sans objet» tel qu'exposé par Roland Barthes dans le récit consacré à Bichon chez les nègres. Pour Barthes, «c'est une situation grave pour une société que de se mettre à développer gratuitement les formes de ses vertus»¹⁷ et nous ajouterons un théâtre qui ne transcende la parole qu'aux moyens d'une simplification et une spectacularisation du discours.

16 Odile Quirot «Les neuf petits nègres» in *Le Nouvel Observateur* n° 1807 du 24 au 30 juin 1999.

17 Roland Barthes, «Bichon chez les nègres» in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.64.

Une société traditionnelle face à son présent l'exemple de la Corse

Professeur Dominique SALINI

(Corse)

La question du culturel, entre diversité et identité, alimente une très abondante littérature anthropologique et sociologique depuis déjà plusieurs décennies. Mais, alors que l'on croyait avoir épuisé le sujet de l'identité et du rapport aux autres, ressurgit le questionnement dès lors que le politique le met en débat à sa manière et impose à la société une vision réductrice de la diversité en tant que source de conflits. Naît un langage très métaphorique¹ pour désigner ce culturel entrain de prendre forme sous nos yeux, un culturel que l'on croyait à jamais identitaire. N'est-ce pas ce que nous ont appris les Lettres persanes d'un Montesquieu ou les regards admiratifs et curieux portés par les occidentaux sur les comportements exotiques des orientaux²? Et ceci bien que l'histoire des sciences humaines nous ait également appris qu'il n'existait pas de culture «authentique», de cultures qui ne soient restées, à un moment donné de leur histoire, à l'écart de tout contact avec l'autre. Brassage, métissage, autant d'images pour signaler l'aspect dynamique de la culture qui, même identitaire, n'est jamais que la résultante d'un long processus de composition, pris au sens musical du terme, entre emprunts et rejets, collages et mixages. Le réaliser, invite très heureusement chaque chercheur en sciences humaines à une relecture de sa propre histoire et nous assistons désormais à la mise en chantier d'un profond remaniement historique.

1 On peut parler d'emprunts à d'autres domaines, biologie (métissage), informatique (branchement), J.-L. Amselle, logique (enchaînements), M. Détienne, horticulture (greffe, rhizome), Deleuze & Guattari etc..

2 Said E.W. (2005). L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident, Seuil, 2ème éd. Dounaevsky H. (ss-presse). Les sultanes radieuses, quelques réflexions sur un sujet nomade européen, Communication interculturelle et diversité en Méditerranée, ss dir. F. Albertini, Préface de M. Peters, éd. Dumane.

Mais, bien évidemment aussi, rectifier les savoirs à propos des histoires culturelles ne résout pas la question de leur actualité menacée par l'uniformisation progressive des modes de vie. Face aux risques de disparition des richesses patrimoniales sont proposés de multiples plans de sauvegarde. Mais nous savons à quel point le problème des biens immatériels est bien plus complexe encore que celui des patrimoines naturels et matériels. Le patrimoine vivant exige encore plus de précautions dans son approche et on peut dire que le débat est à peine ouvert. Peut-être parce que, comme le remarque J-L.Amselle, ce n'est que très récemment que l'anthropologie a fait du «développement» l'un de ses objets de recherche³, mais certainement aussi parce que le discours idéologique autour de l'identité demeure d'actualité. Il devient même un véritable objet de marketing pour les entreprises touristiques.

Prendre la Méditerranée comme exemple privilégié pour mettre en travail cette interrogation, semble aller de soi. F.Braudel a bien montré que cette zone, quasiment refermée sur elle-même, recelait pourtant une extrême diversité culturelle, que celle-ci était même fondatrice. Et en même temps qu'il insistait sur l'aspect hétérogène et cosmopolite de la culture méditerranéenne, il qualifiait les montagnes et les îles de conservatoires des traditions. En tant qu'île au cœur de la Méditerranée, la Corse qualifiée de «région à forte identité» parce que riche encore d'un patrimoine immatériel pourrait servir d'illustration à notre propos, tout en sachant qu'il ne s'agit évidemment pas d'un cas isolé. Un récent séminaire⁴ sur le patrimoine immatériel dans les régions francophones <l'outre-mer a montré la similitude contextuelle des îles, qu'elles soient de Méditerranée ou situées dans l'Océan indien. Les îles sont des lieux à part qui peuvent jouer, aujourd'hui comme autrefois d'ailleurs, un rôle géopolitique majeur dans le rééquilibrage des ressources. Prises au long de leur histoire comme des haltes, des étapes plus ou moins longues de parcours généralement ésotériques, ou comme des escales pour les marchands, les îles dont on a dit qu'elles étaient vierges de toute culture, se révèlent désormais comme des conservatoires à ciel ouvert de richesses ancestrales que d'aucuns s'empressent de vouloir rentabiliser à leur profit.

3 Amselle J-L.(1999). Logiques métisses, Payot, 2ème éd. p.209.

4 Troisième journée du patrimoine culturel immatériel: la France d'Outre-Mer, Paris, Maison des Cultures du Monde, 15 mars 2006.

C'est sans doute là le risque majeur. La force des traditions est telle que celles-ci ont perduré même sous les attaques les plus virulentes qu'elles ont subies tout au long de leur histoire de la part des différents pouvoirs (militaire, religieux, administratif). Mais, alors que l'histoire de l'humanité s'est déroulée dans le temps très long, indéfini que nous rappellent J. Servier et A. Leroi Gourhan, ce temps que F. Braudel qualifie de longue durée historique, aujourd'hui, une sorte de course contre la montre est engagée, l'accélération inouïe du temps étant rendue possible par l'électronique et le satellite. La rapidité événementielle et surtout les impacts immaîtrisables des technologies de l'information et de la communication, fragilisent à l'extrême les cultures de la parole, justement si vivaces encore en Méditerranée.

L'interculturalité fondatrice d'une Méditerranée historique exige, et sans doute plus que jamais, pour une Méditerranée contemporaine, la Méditerranée du 21^{ème} siècle en phase de construction, incertaine, éclatée, tiraillée sous les effets conjugués de la mondialisation en marche et de l'émergence de nouveaux besoins de consommation, une investigation plurielle et des compétences de plus en plus hétérogènes. La cohabitation ne peut fonctionner que si les identités se reconnaissent entre elles et s'acceptent mutuellement sans hiérarchisation. Or, si ce que l'on a appelé autrefois le folklore était une manière de faire découvrir les différences, le processus de patrimonialisation qui se réclame de la sauvegarde des patrimoines diversifiés parce qu'identitaires, entérine en définitive l'uniformisation du patrimoine culturel occidental, redevenu le modèle prépondérant. En d'autres termes, plus notre époque a de possibilités de connaître les autres plus elle cherche à gommer les différences pour se fondre dans un monde que l'on souhaiterait unifié, confondant une fois de plus unification et disparition des conflits. Or, cette politique de pacification qui s'appuie sur l'idée fautive que la différence est à elle seule source de conflits, aboutit nécessairement à créer des sociétés craintives pour ne pas dire soumises. La destination la plupart du temps touristique du patrimoine sauvegardé est une manière souvent détournée de sacrifier certains lieux et donc certains peuples par de nouvelles formes d'asservissement.

C'est une des raisons pour laquelle l'assignation identitaire à destination touristique ou simplement médiatique est redoutablement perverse et contraint à une surenchère identitaire attractive pour les uns, dégradante

pour les acteurs. Car ce qui intéresse encore et toujours le touriste, c'est le dépaysement et la diversité. Il faut donc l'entretenir, même de manière artificielle. En prenant a minima quelques images, la promotion d'une culture devient un figement stéréotypé. Aussi aurait-on envie de dire que si la diversité culturelle est, malgré tout, encore là, les politiques culturelles internationales, elles, ont tendance à se ressembler et à n'agir que sous l'angle de la préservation et de la sauvegarde, à l'instar des patrimoines bâtis.

Or, on ne peut nier que le problème majeur rencontré lors de ces dernières décennies [il semblerait en revanche que les jeunes générations soient désormais plus homoculturelles] soit la peur de la perte d'identité⁵, modernité devenant ici synonyme de diversités culturelles neutralisant les identités, la question de la territorialité revenant au cœur des débats. Entre décentralisation (des lieux de pouvoir) et délocalisation (qui en fait m'oblige à partir de chez moi), le citoyen français notamment, qui croyait à la suprématie de sa culture, se voit mis au même rang que les autres. Nous sommes très certainement aujourd'hui dans un contexte flou qui ne peut générer que des paradoxes comportementaux. Si la nationalité est bien l'attestation d'une appartenance géographique, nous savons également que les frontières sont des barrières virtuelles, qu'elles ont été déplacées, modifiées à la discrétion des puissances. Certes et bien que la muraille de Chine soit devenue une attraction touristique et le mur de Berlin, une surface à tagger, il n'empêche que d'autres murs de la honte sont aujourd'hui encore érigés malgré l'évolution du monde et la désapprobation de l'opinion publique internationale. Effacer les frontières et favoriser l'information en temps réel sont des performances que réalisent sans effort les technologies de plus en plus sophistiquées ; nous sommes désormais entrés dans l'ère des réseaux et du cyberspace. Et pourtant, les assignations identitaires n'ont jamais été aussi fortes, en particulier dans le tourisme dit culturel et dans les médias. Et pourtant les luttes et les guérillas actuelles le sont encore pour des conquêtes territoriales. La revendication territoriale est toujours d'actualité malgré l'émergence de la notion de déterritorialisation, incontestablement marquée par les réseaux et le virtuel.

⁵ Shayegan D.(1996). Le regard mutilé. Pays traditionnels face à la modernité, Ed. de l'Aube, ztme ed.

Marqué au sol par les présences successives, un territoire est un palimpseste que les occupants actuels ne cessent de déchiffrer et de décoder pour qualifier leur identité et légitimer leur quotidien. En d'autres termes, le territoire, le lieu et ses mémoires, ont presque toujours été associés à la notion d'identité. Les revendications identitaires de la seconde moitié du 20ème siècle sont des revendications territoriales plus que nationalistes. La terre, sa terre acquiert de fait une sacralité dès lors qu'elle est quittée par soi ou foulée, habitée ou même parcourue par d'autres. Point le sentiment d'être violé dans sa chair. En somme, l'appartenance au sens générique du terme se confond avec le sol. Ceci s'explique, évidemment. Le sol recueille et renferme les aïeux, il est travaillé, façonné, rendu productif par les anciens. La terre natale est en quelque sorte sacrée, sacralisée au fil des générations par les gestes et les paroles de tous ceux qui l'ont habitée. Emporter avec soi un peu de terre ou embrasser son sol après une séparation, comme le fait le pape lui-même, sont autant de signes d'appartenance forts, presque irrationnels. Là le sentiment d'appartenance submerge totalement un quelconque droit du sol. Nous sommes bien sûr dans l'émotion et dans l'affect, mais aussi dans l'inconscient.

La maison de famille renferme tous les secrets plus ou moins avouables qui constituent la vie de chacun et le phénomène de l'indivision que l'on connaît bien en Corse et qui est considéré comme un frein au développement économique, veut bien dire aussi à quel point il est difficile de renoncer à ce lien, sans doute ténu, sans doute perçu de manière ambiguë, avec sa généalogie. L'anthropologie a, d'une certaine manière, conforté la vision de l'identité comme un héritage patrimonial. L'heureuse formule de J-C. Passeron lorsqu'il parle de piège de la nostalgie pastorale qualifie assez bien l'espace et le temps qui ont servi de cadre à tout un courant de l'anthropologie française régionaliste : la société rurale du 19è siècle.

Lors d'un récent travail⁶, nous avons proposé de réfléchir autrement sur la tradition, qui n'est plus naturellement ce qu'elle était, comme le soulignait G.Lenclud⁷. Notre préoccupation était de réduire le plus possible le

6 Encyclopaedia Corsicae. (2004). D.Salini, introduction aux deux volumes d'Anthropologie, éd.Dumane.

7 Lenclud G.(J 987). La tradition n'est plus ce qu'elle était, Terrain, 9.

décalage entre une situation actuelle observée de manière expérimentale, sur le vif et à la loupe, à travers un quotidien et un événementiel et l'image de la Corse d'avant, figée une fois pour toutes dans un passé récent mais forcément différent, remémoré via des souvenirs d'enfance ou recomposé à l'aide de quelques évocations d'informateurs à la véracité des dires non moins sujette à caution que toute autre information. En donnant au mot traditionnel un sens strictement et essentiellement conservatoire, était implicitement écartée l'idée d'une définition plus fine de ce qu'est une culture populaire. C'était une manière de la fixer dans un temps (entre la fin du 19^e siècle et la première moitié du 20^e) et dans un espace (le rural), et de susciter des propos sur la disparition irréversible des savoir-faire ou des valeurs. Pouvait s'ébaucher de la sorte un discours sur un traditionnel virtuel que l'on souhaiterait éternel, le futur apparaissant comme une menace puisque forcément privé des valeurs d'avant. Le présent devient alors intolérable, inscrit dans un simple temps parenthèse, entre regret du passé et crainte de l'avenir.

Processus dynamique, jamais clos et toujours à construire, la recherche anthropologique accepte l'inachevé, le devenir incertain, ce qui n'empêche aucunement son devoir critique. Il est donc temps d'en finir avec la vision close, passéiste et néo-romantique de la culture corse, entre nostalgie d'un avant rêvé et mythifié, évidemment regretté, et la paralysie intellectuelle devant un présent aux perspectives menaçantes. La défense du groupe est un instinct grégaire, un réflexe d'autodéfense mais qui empêche parfois l'autocritique et la remise en question. Prendre parti pour le groupe contre celui qui menace la cohésion, sa cohérence, se transforme trop souvent en blanc seing et c'est là le paradoxe de l'insulaire : il refuse comme il accepte en bloc, sans nuance. Mais c'est aussi la raison pour laquelle, lorsque le discours qui constitue le ciment groupal se fissure, laisse suer l'imposture et le bavardage, la souffrance est si vive. Elle touche l'affect, ce qui a précisément servi à construire le discours, l'a légitimé en maintenant un désir d'identité sans toujours s'apercevoir qu'un consensus tranquille le changeait insidieusement en fable d'identité⁸.

8 Salini D. (2005). La Corse entre fable d'identité et amnésie, Les Nouvelles de l'Archéologie, 11°99, Maison des Sciences de l'Homme, éd. Errance.

Pour nous, la tradition ne renvoie pas à une époque révolue, le passé n'étant pas derrière nous mais sous nos pieds. L'évidence de la disparition de certaines pratiques due aussi bien aux hasards de l'histoire qu'aux rapprochements vers la ville et l'emploi tertiaire ou encore à la mécanisation des travaux agricoles et domestiques, ne signifie pas perte de ce qui a façonné la tradition. La transformation d'une société passée si rapidement à l'ère des médias et des réseaux de communication provoque d'inévitables et irréversibles modifications des comportements culturels. Mais il serait réducteur de penser que la culture d'un peuple est un prêt-à-porter dont aurait raison la mode du moment. Sans doute une partie du patrimoine a été jetée ou laissée à l'abandon au nom de ce que l'on a cru être le modernisme. Mais cela serait oublier la force inouïe du socle anthropologique d'une tradition, stratification élaborée au fil des siècles. M. Mauss déjà, insistait sur cet aspect de la question: une culture se compose. Elle emprunte, rejette, refuse l'emprunt même utile, adopte et adapte dans un mouvement incessant. C'est justement parce que la tradition a été assimilée à une période passée, nécessairement révolue, qu'a pu lui être opposé si facilement le terme non moins ambigu de modernité. La tradition corse s'est comme arrêtée dans l'histoire, de manière nostalgique, autour d'images stéréotypées évocatrices de la vie d'antan : le village, le berger, le bandit d'honneur, la femme. L'observateur de la société corse tombait inévitablement dans le piège de la nostalgie pastorale. Vue comme un ensemble homogène, monolithique et surtout rural, la société insulaire était observée à un moment donné de son histoire et cette analyse clinique ravivait, paradoxalement, tout l'émotionnel niché dans le lien affectif qui attache chaque Corse à sa communauté. Le travail de terrain, les enquêtes orales auprès des plus âgés, donnaient un air d'authenticité au résultat, mais la tradition apparaissait moribonde si l'on en juge par les mesures décrétées d'urgence pour sauvegarder ce qui était perçu comme voué à la disparition totale.

Traditionnel, donc, ne renvoie pas à une ancienneté particulière et plus ou moins relative. Une tradition pourrait être actuelle à condition toutefois que la revendication identitaire ne soit pas une pathologie de l'identité sur arrière-fond de complexe du colonisé et que l'exploration des fondements

symboliques apparaisse comme une exigence première dans l'étape du passage au monde contemporain. Parce qu'une tradition ne correspond pas seulement à une période balisée sur le fil diachronique de l'histoire. Parce qu'elle est bel et bien une appréhension typique de l'espace et du temps, une inscription du corps et de la mémoire dans un topos et dans un cycle indéfini.

D'ailleurs, on avait cru pouvoir régler ses comptes avec le passé en qualifiant le présent de «moderne». Or, le terme, si équivoque de modernité, a bien souvent servi de cache-misère à la pensée contemporaine en particulier lorsqu'il s'oppose à celui, non moins ambigu d'ailleurs, de «traditionnel» et qu'il s'identifie à «création». Certes, les communautés traditionnelles entrent avec violence dans l'ère de la mondialisation qui les nie ou les pervertit, en tout cas, les neutralise. L'accélération du temps a modifié les espaces traditionnels, bouleversé les structures économiques, atrophié le rapport à autrui. Aujourd'hui, à l'instar d'autres cultures de la parole, l'île vit, en direct, la déchirure entre une Corse non pas traditionnelle mais que l'on veut éternelle et une Corse non pas désenchantée mais que l'on veut actuelle. Il est certain que, sur un laps de temps finalement dérisoirement court, les Corses ont dû traverser une grande densité de bouleversements sans forcément réaliser leur impact sur les mentalités. Il est vrai également que le mécanisme si simple de l'attraction-répulsion s'est avéré redoutablement efficace. Le moderne, c'est ce qui n'est pas le traditionnel, autrement dit, c'est l'Autre, l'Étranger, mais surtout le fort, le dominant. C'est l'Autre qui apporte ce que l'on avait jamais vu ni entendu. Alors, être moderne, c'est s'adapter à la mode souvent d'ailleurs démodée, de l'Autre, afin de gommer la différence. C'est bien la raison pour laquelle, tradition et modernité ont leurs farouches partisans et que perdure plus que jamais l'ambiguïté sémantique. Mais c'est encore et surtout l'une des raisons majeures pour lesquelles les productions contemporaines des sociétés testimoniales sont si souvent conventionnelles et académiques. En d'autres termes, si ce qui a permis une spécificité identitaire des cultures, le socle anthropologique, n'est pas pris en compte, il y a de fortes chances pour que «moderne» ne soit pas autre chose qu'une simple convention d'époque, l'adoption d'un schéma déjà éculé.

On commence à le réaliser avec étonnement au moment où nous assistons sans aucun doute, et parfois à notre insu, à un processus d'émergence d'une culture autre. Non pas nouvelle ou imprévisible, mais néanmoins différente de ce que nous avons toujours connu, ce à quoi nous avons toujours cru. Il est intéressant à ce propos de noter que la charte de l'UNESCO [2003] dans sa proposition de sauvegarde et de valorisation des biens immatériels reprend, presque mots pour mots, la définition qu'en donnait, en 1871, E.B.Tylor dans *Primitive culture*, à savoir que la culture est un tout, ce tout complexe qui inclut les connaissances, les croyances religieuses, l'art, la morale, le droit, les coutumes et toutes les autres capacités et habitudes que l'homme acquiert en tant que membre de la société.

Après la période post-1968 où a prévalu une logique de l'identité exacerbée et ostraciste, succède aujourd'hui une attention de plus en plus fine à la mise en œuvre d'une logique de la (des) diversité(s) et donc de l'indispensable cohabitation⁹. En admettant une fois pour toutes que la notion d'identité constitue un obstacle majeur à l'exercice critique de la pensée, comme le suggère F.Laplantine¹⁰, et que la diversité n'est pas seule source de conflits mais bien au contraire apport indispensable, pourra alors se dessiner la possibilité d'espaces communs à bâtir. Il faudra bien favoriser l'émergence d'une pensée qui ne se contente pas de tolérer la diversité dans une société donnée mais qui l'accepte comme concept fondateur d'un autre type de société. Autrement dit, une pensée qui accepte de perdre son identité pour que puisse émerger une forme d'identité mixte, hétéroculturelle, car il n'est point besoin de prévoir de plan de sauvegarde des traditions !ant que le chant résonnera, tant que la culture sera portée par des hommes.

9 Salini D.(ss-presse). D'une diversité l'autre, Communication interculturelle et diversité en Méditerranée, s dir.F.Albertini, Préface de M.Peters, éd.Dumane.

10 Laplantine F.(1999). Je, nous et les autres, Le Pommier.

Environnement naturel et expressions culturelles et artistiques identitaires

Professeur Mohamed GOUJA

(Université de Gabès - Tunisie)

L'impact de l'environnement naturel sur la formulation des expressions culturelles et artistiques identitaires, cas de l'insularité.

Le rapport de l'homme à la nature est indéniablement un élément déterminant dans sa composition affective, intellectuelle, philosophique, spirituelle voire physiologique. Cet élément souvent absent dans les approches culturalistes des sciences humaines et des différentes disciplines qui leur sont apparentées, nécessite une attention particulière. Considérés comme éléments exogènes à la performance humaine, la nature et l'environnement écologique sous leurs formes les plus diverses, ne sont que d'une manière secondaire impliqués dans le processus sociologique, culturel et artistique.

Cette lecture du rapport de l'homme à l'environnement aurait par contre beaucoup à apprendre de cette relation, si l'environnement écologique n'était plus considéré comme un cadre détaché de l'activité humaine, mais comme une composante confectionnée quelque part par l'homme, soit en la manipulant selon ses propres besoins soit en lui préservant un statut donné. Prétendre que la nature produit la culture peut susciter des réticences, mais on parle bien de cultures et de sociétés naturelles (au lieu de primitives). Héraclite (VIe s.-Ve s. av. J.-C.) disait : «La vraie sagesse est de parler et d'agir en écoutant la nature» (fragment 126) ou «L'homme n'a pas de raison. Seul le milieu ambiant en est pourvu.» (fragment 147).

C'est enfin par cette conception stoïcienne formulée par Cicéron, que nous allons entrer au vif de notre sujet : «Il y a une nature qui contient le monde et qui le dirige tout entier, et elle n'est pas privée de sentiment ni de raison».

Le cas de l'insularité est un exemple édifiant du puissant pouvoir dont est dotée la nature à contenir le monde et à le diriger avec raison, sagesse et sentiment. L'exemple que nous proposons est celui de l'île de Jerba (ou Djerba), île du sud-est tunisien qui traduit l'intime complicité de l'homme avec la nature dans le façonnement du milieu insulaire et décrit les mécanismes et les interactions mis en œuvre par l'insularité dans la formulation du modèle social et des expressions culturelles et artistiques de l'île.

L'insularité de l'île de Jerba, ainsi que toutes les formes d'insularité (les îles et par extrapolation les déserts et tous les écosystèmes abritant l'homme), n'est pas uniquement un phénomène géologique, géographique ou écologique, elle est surtout une interaction entre la nature et l'homme dans ses dimensions sociales, culturelles et artistiques. Quelle lecture peut-on faire de cette notion d'insularité, et dans quelle mesure elle est susceptible de déterminer l'impact de l'insularité sur la culture et l'art, mais aussi le rôle des expressions artistiques dans la formulation de l'insularité?. Il y'a en effet nécessité d'une lecture approfondie de la notion d'insularité dans ses dimensions humaines, de l'impact de l'homme sur l'insularité et de l'impact de l'insularité sur l'homme : L'Homme, la Nature et la culture, constituent trois paradigmes à travers et actaur desquels s'est structurée une œuvre qui a tant émerveillé, il s'agit de l'île de Jerba. La Narnre de l'île avec toutes les projections que le terme peut comporter, y est pour beaucoup. Elle se résun e dans la géographie, le climat, l'écologie, la flore, la faune, les couleurs (ciel, terre et mer) les lumières (de jour et de nuit), les sons (clapotis des vagues, stridulations des cigales..), les odèUrs et les parfums etc.. Une nature qui s'est démarquée de l'univers désertique avoisinant si imposant, sans pour autant s'en détacher.

L'Homme y est aussi pour quelques chose, sans lui, JERBA n'aurait peut être, pas existé. Issu des différentes superpositions civilisationnelles qui s'y sont relayées, l'habitant de l'île a su en soustraire la connaissance et la sagesse requises pour bien mener la mission qui lui a été léguée, celle de transmettre et de communiquer un lourd héritage, tout en l'enrichissant par sa propre expérience. L'île de Jerba est un exemple impressionnant de la communion entre l'homme et la nature : par les modes de gestion d'un territoire insulaire limité, par la diversification des activités humaines,

par l'intégration de l'habitat dans le milieu naturel, par son adaptation aux conditions climatiques, par les techniques et les styles d'un savoir faire ancestral, par l'usage de matériaux locaux, par l'économie des énergies, par l'art et l'omniprésence du beau et par tant d'autres aspects, qui ne peuvent que nous obliger à reconnaître la profonde sagesse et le minutieux savoir de l'homme traditionnel, et nous rappeler le respect et la considération que nous lui devons.

La Culture qui a surgi de cette communion entre l'homme et la nature, n'aurait pas eu lieu non plus, s'il n'y avait eu dans l'île, depuis la nuit des temps une fantastique fluctuation de peuples hétéroclites, de courants d'idées hétérogènes, de savoirs faire, de coutumes, d'expressions artistiques, sémiotiques, rituelles et écologiques (costumes, gestes et attitudes du corps, cuisines, modes, esthétiques, rêves, (rapport à la terre, organisation de l'espace, aménagement des paysages, modes d'exploitation des ressources naturelles..) etc... Il en résulta une société, bien en avance sur son temps ; le mode de vie dans toutes ses dimensions et le modèle de société (les rapports à l'environnement naturel et humain), représentaient à Jerba l'élément consensuel fondamental de la citoyenneté (déjà à l'époque romaine, Jerba avait connu un système municipal très développé, l'organisation des <azzâba à l'époque arabe-musulmane fut plus qu'édifiante). La notion de société civile n'y était pas étrangère. La structuration de la société qui en découla, lui garantissant souvent une autonomie de gestion (nidhâm al-'azzâba), permit également à ces origines disparates de fusionner et de construire ensemble le modèle culturel de l'île, qui nous parvient sous forme de Patrimoine, notion que nous utilisons souvent dans un sens restrictif et péjoratif, mais qui mérite au moins d'être lue.

Éléments de la culture de l'île :

Le patrimoine de l'île de Jerba englobe tous les éléments matériels et immatériels (historiques, culturels, spirituels, sociaux, économiques, écologiques..), touchant de près ou de loin à l'activité de l'Homme.

Ce patrimoine présente une diversité et des spécificités multiples dont on pourrait définir les thèmes principaux selon les axes suivants : - Histoire et

Mythologie : Les sites et les monuments (antiques et islamiques), la mer et la terre, le brassage culturel, les luttes pour la conservation, la société et la culture...

- Coutumes et traditions : Traditions religieuses (support spirituel, culturel et artistique), traditions communautaires spécifiques (berbères, noires..), expressions artistiques et spatiales (patrimoine bâti et architecture traditionnelle..), traditions culinaires..
- Activités économiques traditionnelles : commerce et échanges, artisanat et métiers (poterie, tissage, vannerie, nattes, pêche, agriculture ...).
- Culture et savoir (bibliothèques traditionnelles et manuscrits, institutions traditionnelles : medressa, traditions scolaires,...).
- L'art et les formes d'expression artistique : Architecture, Musique, Artisanat (motifs, signes et symboles..), configurations du paysage...
- Environnement naturel et écologique : faune et flore, zones humides, écosystèmes, biodiversité...

Ces expressions si variées de la société Jerbienne traditionnelle, se rejoignent toutes, s'entremêlent, se confondent à certains niveaux, comme pour rappeler qu'elles sont solidaires, indissociables et que toutes les dislocations qu'on est entrain de leur faire subir ne leur conviennent guère. Le Paradoxe de l'Art et la singularité du beau: œuvre de l'insularité
Tout connaisseur de l'île de Jerba traditionnelle est toujours surpris par l'omniprésence d'un art cultivé et d'un goût raffiné dans tous les domaines où l'homme a eu à intervenir, c'est à dire dans tous les domaines liés à l'insularité (l'architecture vernaculaire, l'environnement et l'écologie, la gestion des ressources, les traditions vestimentaires, l'organisation sociale etc..). L'art resurgit en fait dans les moindres détails de la société traditionnelle, mais sans oser se déclarer en tant que tel.

Paradoxalement, tout le raffinement par lequel les artisans de la culture insulaire avaient imprégné leurs œuvres, n'avait de valeur pour eux que dans la mesure où il contenait une dimension fonctionnelle, utilitaire. L'intérêt pour l'esthétique n'est jamais une fin déclarée, mais rien

n'échappe à ses règles. Pour ce qui est de la musique par exemple, tout se présente, comme si cette société était dépourvue de tout intérêt pour le phénomène sonore, l'usage des instruments de musique a toujours été vu d'un œil sceptique et méfiant par le discours théologique traditionnel.

Ce n'était que pure apparence, car contrairement à ce que le discours officiel traditionnel annonçait, la pratique de la musique était autant omniprésente que les autres expressions artistiques, sans toutefois se déclarer comme une expression musicale. Constat plus frappant, toutes les activités régies par les instances religieuses sont exécutées dans un cadre musical (psalmodies, chants, musicalité du discours..) et la plupart des activités sociales quotidiennes sont accompagnées par des chants d'hommes et de femmes. Le langage même est imprégné d'une musicalité qui varie d'un village à un autre en rapport avec les caractères ethniques et linguistiques (berbérophone originaire de l'île, berbérophone d'origine étrangère à l'île, arabophone...). Déclaré ou non, l'art n'en reste pas moins une composante fondamentale dans la définition de l'insularité de Jerba, il importe, par contre, de lui trouver la définition que les insulaires traditionnels lui associaient et les raisons qui font que nous ne puissions y trouver de signification que s'il est banalement vulgarisé. La musique de l'île de Jerba Bien qu'entourée de tout le scepticisme que nous évoquons, la musique constitue un des volets les plus illustres des expressions artistiques de l'île de Jerba. Elle résume cette communion entre l'homme et la nature, engendrée par l'insularité, et témoigne de l'importance de la place qu'occupaient les expressions artistiques dans la société insulaire traditionnelle. Par musique de l'île, nous entendons donc désigner toutes les manifestations instrumentales et vocales, religieuses et profanes, déclarées ou non déclarées comme phénomènes musicaux. Nous nous limiterons cependant, à la musique instrumentale véhiculée par la formation dite des tabbâla de Jerba, appellation due à l'instrument de percussion utilisé, le tbal, tambour cylindrique, qui est accompagné de la zokra, sorte d'hautbois assez répandue en Tunisie et dans les pays maghrébins, (aussi en Turquie, en orient, en Inde etc ..). La formation orchestrale des Tabbâla suscite un intérêt particulier, car elle se manifeste comme une pratique purement instrumentale, où le

chant, considéré comme une pratique «dégradante»¹, y est interdit. Cette prééminence de la musique instrumentale, atteste bien évidemment de l'existence d'une tradition musicale finement élaborée, dotée d'une connaissance des mécanismes du système musical et d'une perception esthétique conditionnant toutes les procédures de mise en œuvre de ces mécanismes ; elle est sous tendue, en d'autres termes, par un savoir théorique musical implicite (au niveau des modes tubû <, des rythmes cycliques et acycliques, des styles et techniques de jeux, de la structuration des pièces instrumentales, des dimensions sémantiques : la signification sociale et la symbolique des pièces du répertoire, le langage «tambouriné»...).

Les éléments structurels et conceptuels de ce répertoire instrumental et l'agencement de tout le discours musical qui en découle, s'étant formulés dans le cadre de l'insularité, nous informent sur plusieurs aspects du fonctionnement de celle-ci :

- Le répertoire exhibe les caractéristiques de la musique dite «savante». Nous relevons dans ce répertoire une modalité développée, une musique destinée à être écoutée et savourée, une subtilité et une richesse des mouvements mélodiques et des modes rythmiques et un jeu orchestral finement structuré etc., qui réfèrent aux traditions aristocratiques des élites sociales des centres du pouvoir.
- Il réfère à des influences culturelles disparates (les bashraf et fanfares turques, mâlûf ..), mais aussi à une formulation authentiquement locale faisant allusion à la place qu'occupe l'île dans son univers géographique le plus proche : le sud tunisien (berbérisme, apports africains, apports hilaliens ?..), la méditerranée (affinités avec la musique de l'île de Kerkennah, thèmes liés à la mer, éventuels échos lointains d'influences espagnoles, siciliennes ou catalanes ...).
- Il reflète la complexité de la composition ethnique et socioculturelle de l'île et les paradoxes qui en découlent (musique et société, ibadhisme

¹ Cf. entretien avec feu Sai»d Bû Nûh, qui affirme que le chant est étranger au répertoire des Tabbâla, car «dégradant», les musiciens pouvaient jouer les mélodies de chansons sans les chanter. Entretien enregistré par l'Association pour la Sauvegarde de l'île de Djerba.

et musique, musique et communautarisme). Bien que constituant la synthèse de tout le brassage culturel qu'a connue l'île, le répertoire a été développé, perpétué et conservé par la communauté noire. Le choix des instruments en usage dans cette musique instrumentale (Zukra et Tbal), fut-il arbitraire ? comment expliquer l'absence du Gumbri, l'instrument à corde typique des communautés noires de Tunisie et du Maghreb.

- Il est aussi énigmatique par la difficulté de lui attribuer une histoire ; il contient beaucoup d'éléments qui confirment une forte influence ottomane au niveau du lexique («asmallî,..»), mais aussi au niveau du système musical (imprégné par une forte modalité maqâm et tubû «), des instruments et des pièces (qui rappellent le répertoire des janissaires). La forme instrumentale fut elle introduite par les ottomans, en l'occurrence par leurs gouverneurs locaux, les Ben Jloud de 1560 à 1759 et surtout les Ben Ayed de 1759 à 1849². D'un autre côté, peut-on imaginer qu'une tradition musicale aussi riche et si bien structurée puisse émerger du vide, sans le recours à un héritage et à une tradition antérieure?.

En dépit de cette forte présence de la musique dite «savante», musique apparentée dans une grande partie de ses éléments à une élite socio-politique citadine tunisienne des quatre derniers siècles (du 6ème au 20ème), les éléments distinctifs d'un langage musical spécifique de l'île de Jerba, sont manifestes. Ils sont rythmiques, mélodiques et surtout d'ordre «rhétorique» (agencement des éléments du discours) et «sémantique» (la musique et la société y sont intimement liées). Rythmes et percussions : Le Tbal, un tambour à cadre de forme cylindrique, le plus grand par ses dimensions de tous les tambours de Tunisie (68 cm de diamètre, 58cm de hauteur)³ est l'instrument à percussion distinctif de cette formation instrumentale typique de l'île de Jerba. C'est un instrument de plein air. Il est utilisé pour jouer en solo et pour accompagner l'unique instrument mélodique de l'orchestre, une sorte d'hautbois (à anche double) la zukra.

2 Cf. GOUJA Mohamed, Rasâil al-Hilâfî, manuscrit corrigé et annoté par Mohamed Gouja, Dar al-Gharb al-Islâmî, Beyrouth 1998, 117-123.

3 GOUJA Zouhayer, Communauté noire et tradition socioculturelle ibadhite de Jerba, thèse de Doctorat, Université de Paris VIII, 1996, 309.

Les formules rythmiques du Tbal sont cycliques et acycliques, elles sont continuellement marquées par une cellule rythmique typique du répertoire, c'est un motif constitué d'une double croche (coup fort de timbre Tak) suivie d'une noire (coup fort de timbre Dum). Ce motif «migrant⁴ est en quelque sorte l'artifice générateur de la rythmique»⁵, on le retrouve dans toutes les étapes, toute la signification de la pièce a l'air de s'organiser autour de lui. D'un autre côté, le caractère acyclique qui caractérise certains rythmes est à rapprocher de la notion de tâla de la musique indienne, où le rythme semble évoluer dans une logique de «modalité rythmique». La ligne rythmique est quasi indépendante de la ligne mélodique, elle la soutient, l'accompagne, tout en s'en distanciant par des configurations qui ne concordent pas avec le découpage mélodique, en embrassant parfois des unités de mesures différentes : 16/4 «binaire» pour la mélodie, 12/8 ternaire pour le rythme du tbaz⁶. Le rôle assigné à la ligne rythmique, aussi bien dans le cas des rythmes acycliques ou des rythmes périodiques, lui permet de se comporter par rapport à la configuration rythmique de la mélodie, comme un support et comme «un élément de contraste, créant une polyrythmie complexe»⁷. Le rythme est ici émancipé, il se démarque de la tutelle de la mélodie, il développe son propre message par des configurations qui le distinguent. L'univers rythmique que produisent les percussions du Thal, s'articule dans une logique qui nous éloigne de l'isorythmie rassurante de la musique classique traditionnelle dite «savante» (répétition de cellules rythmiquement identiques). Il y'a dans cette distinction une démarcation par rapport au répertoire souche dont nous avons attribué les influences principales à la culture ottomane et à la musique classique tunisienne. Ce dépassement substantiel est révélateur des mécanismes d'assimilation que l'insularité met en œuvre pour absorber, confectionner et s'appropriier les différents apports qui lui sont proposés ou imposés.

4 Cf. During Jean, *Quelque chose se passe, Le sens de la tradition dans l'orient musical*, 424, «la signification de la pièce qui s'organise autour de ce motif migrant; ...qui fait de la performance de la même pièce quelque chose d'absolument unique et singulier».

5 GOUJA Zouhayer, *ibid.*

6 GOUJA Zouhayer, *ibid.*, 324.

7 *Ibid.*, 327.

Cet affranchissement du rythme, perpétué par la communauté noire de l'île et qui en a toujours le monopole, a plus d'une signification ; ne serait-il pas l'écho d'une forme de revendication d'affranchissement d'un certain statut social qui les enchaînaient ? Dans la musique des Tabbâla, le rythme a aussi pour fonction de véhiculer des messages et de communiquer les informations. Les percussions produites par le tambour tbal, instrument prestigieux et très bien adapté aux espaces ouverts de la nature de l'île, sont perçues comme des messages dont la signification est à la portée de tous les insulaires.

Ce langage rappelle par l'usage dont on fait, les « tambours parlants » des sociétés africaines sub-sahariennes, par le fait qu'on l'utilise pour la transmission des messages. Il annonce par exemple et surtout les différentes étapes des festivités du mariage, du premier jour jusqu'au dernier (7 jours), à chaque étape correspond une pièce rythmique spécifique, qui est assimilée et comprise par les auditeurs. A la différence du langage tambouriné, le Tbal ne transmet pas des messages phoniques mais des percussions chargés de codes rythmiques spécifiques et perçus comme tels. On parvient de la sorte à inviter les gens sans avoir à se déplacer pour le faire, à les faire participer même de loin au bon déroulement de la cérémonie, à leur faire partager les émotions que peuvent susciter quelques épisodes de la cérémonie etc.. La grande liberté dont dispose le percussionniste tabbâl au cours de l'exécution de s'investir, de marquer sa contribution au discours par des additifs imprévisibles, dont l'éloquence n'est saisissable que par un auditoire averti, donc imprégné du système (liberté qui n'est octroyée qu'aux maîtres stâ tabbâl), attribue au propos rythmique une notoriété discursive qui lui permet de voler de ses propres ailes en compagnie de la ligne mélodique confectionnée par le hautbois zokra et souvent par un groupe de trois zokra et même plus.

C'est ce libre usage de la part des maîtres stâ, qu'ils soient percussionnistes ou joueurs de zokra, qui donne au langage musical la pertinence qui le rend intelligible. La ligne mélodique est également manipulée avec une aisance telle qu'à chaque manifestation, une nouvelle lecture y est engagée, le sens n'est pas lié à une forme figée, l'objet musical est fluctuant, il est opposé au formalisme rigide, le système est souple et ouvert.

Le contexte dans lequel se déroule le jeu est déterminant, les performances ainsi que les aptitudes sont altérées dès que les musiciens sont déplacés de leur environnement social et écologique traditionnels. La contrainte que les musiciens tabbaâla subissent dans les représentations qu'ils donnent dans le contexte folklorisant des hôtels, par exemple, altère l'authenticité du discours, car il est amputé de l'impact sur l'auditeur (de la performance live), il est de surcroît vidé de son sens. Le sens de cette musique est tributaire de la complicité qui se développe entre l'interprète et l'auditeur, comme si le public construisait l'objet.

A ces deux conditions, il faut ajouter l'élément «nature» qui n'en est pas moins important, il doit entrer en jeu pour que la communion se réalise. Ces trois conditions réunies : musiciens, auditeurs avertis et milieu naturel, le message de la musique des tabbâla de Jerba est susceptible d'être perçu, il se manifeste alors comme un facteur d'unification sociale. La fluctuation de l'objet musical qui est la résultante logique et objective de la liberté d'expression inhérente à plusieurs traditions musicales, est perceptible à plusieurs niveaux (poïétique, immanent, esthétique) dans la musique de l'île de Jerba. Au niveau des processus compositionnels (poïétique), le répertoire (seul témoignage de l'existence d'une stratégie compositionnelle des oeuvres) a effectué une sélection ingénieuse de pièces et d'œuvres qu'il a soustraites à un fonds, à un condensé, d'expressions accumulées, superposées durant les siècles.

Cette sélection offre à l'objet musical les moyens d'adopter des modèles et des structures variés qui réfèrent à des origines diverses, de les rassembler et d'en extraire des configurations nouvelles. C'est ce que nous pouvons constater lorsque les musiciens jouent les suites traditionnelles ; d'une suite à l'autre et selon la fonction qui lui est attribuée, des prédominances stylistiques de types différents sont constatées, dénotant des ascendances et des influences entremêlées : modalité (maqâmiyya arabo-turque avec les tubû' caractéristiques du mâlûf tunisien), musique sahraoui, berbérisme (airs accompagnant le cortège de lajahfa ?), pentatonisme, rythmes binaires, rythmes ternaires, polyrythmie etc. Cette fluctuation est nettement perceptible au niveau de l'exécution (niveau neutre ?) : les degrés et les intervalles sont instables et en perpétuelle vacillation entre des valeurs

proches, la phrase musicale et les motifs distinctifs qui lui sont appropriés, déterminent les valeurs que doivent prendre les degrés et les intervalles. Mélodies et répertoire : L'univers mélodico-rythmique fluctuant de la musique instrumentale de Jerba, est également minutieusement structuré au sein d'un répertoire constitué d'une panoplie de pièces distinctes, portant souvent des noms qui s'apparentent à une activité sociale (rwâ, creusage d'un puits), à une cérémonie (ba rbûra, bambar...liées au mariage), à un air sawt rappelant un conte ou à une référence musicologique (châla, asmallf, gargnî,..) etc. Comme il a été souligné, ce répertoire musical de l'orchestre des tabbâla est intégralement instrumental, (il arrive de nos jours qu'on y intègre des chants).

Cet aspect rappelle le statut privilégié qu'a toujours connu la musique instrumentale dans les traditions musicales arabomusulmane (durant toute son histoire, depuis le 3ème H/9ème au moins, la nûba en orient et en occident musulmans, fut accompagnée de pièces instrumentales indissociables du corpus, elle l'est toujours en Tunisie, en Algérie et au Maroc, pour ce qui concerne le Maghreb : Msaddar, tawchiya ...). Le répertoire instrumental de la musique des tabbâla de Jerba⁸, bien que ne représentant qu'un élément des traditions musicales de l'île, celui attribué et perpétré par la communauté noire (musique instrumentale, répertoire cohérent, traits distinctifs..), il en est aussi le fidèle conservateur. Il s'agit en fait d'un répertoire qui a réussi à traduire sous une forme instrumentale, l'essentiel des expressions musicales de l'île : les chants reformulés sous forme de pièces instrumentales aswât, les motifs, les signes et les traits distinctifs des airs que nous retrouvons dans les chants des femmes, dans les liturgies, dans la psalmodie du Coran, dans la musicalité du langage parlé, qu'il a structurés, modelés pour en extraire un modèle dans lequel tous les insulaires se reconnaissent. En minimisant le support linguistique, il a attribué au langage musical une dimension sémantique propre à traduire par les sons rythmiques et mélodiques le message de l'insularité; il signifie ouverture (vers l'extérieur, accueil de l'arrivant, migration..), assimilation (des apports nouveaux..) et fusion (symbiose des apports au sein d'un

8 Cf. Gouja Zouhayer, *ibid.*

modèle spécifiquement insulaire). La corrélation entre le répertoire instrumental des tabbâla de Jerba et l'insularité < erbiennne » nous paraît un élément essentiel dans le déroulement de l'événement musical. Ce n'est pas d'ailleurs par hasard, que c'est dans l'île de Kerkenna que se trouve le modèle le plus apparenté à cette musique.

La Forme orchestrale : arbitrage ou choix conditionné par l'insularité ? : Le seul instrument mélodique utilisé dans l'île au sein de cette formation orchestrale traditionnelle est un instrument à vent la zokra, sorte d'hautbois sans clés (chalumeau), accompagné du tambour tbal dont la fonction, comme nous l'avons souligné, est rythmique et quelque part mélodique. Les instruments à corde, bien qu'occupant une place de choix dans les traditions musicales maghrébines, sont absents. La configuration complète de l'orchestre, comprend en général un ensemble de trois joueurs de zokra et trois percussionnistes jouant le tbal, créant ainsi une atmosphère solennelle et une mélodico rythmique majestueuse, que plusieurs musicologues ou ethnomusicologues qualifieraient d'« hétérophonique ». Cet instrument mélodique à vent possède la particularité de produire des sons continus, liés (aswât muttasilah). Il est joué par les musiciens de l'île selon la technique de la respiration circulaire, qui permet de maintenir indéfiniment la continuité de la ligne mélodique.

Cette particularité lui confère par la puissance de ses sonorités et du timbre particulier qu'il produit sous l'effet de l'anche double et de la forme de son tuyau s'évasant en pavillon, une prédisposition à être joué en plein air. Quand il est multiplié par trois et accompagné par les trois volumineux tambours tbal, la nature entre en jeu, elle reçoit le message et le transmet à son tour, ce sont les conditions d'une parfaite audition de cette musique. L'entendement qui en résulte est vérifiable. Il suffit de comparer cette atmosphère à celle produite entre les murs des villes récemment développées, où le message est étouffé non seulement par l'effet de l'acoustique des bâtiments, mais aussi par l'attitude des auditeurs qui, déplacés de l'environnement naturel de la production d'une telle communication musicale, reçoivent un message désorienté, voire mutilé. Il ne réagissent plus au message, mais à l'idée qu'ils en ont. Ce ne sont plus des auditeurs réceptifs et attentifs, enveloppés par l'atmosphère

sonore et amplifiée de la nature, ils deviennent des consommateurs d'un produit qu'ils apprécient. Le choix de cette forme orchestrale ne s'expliquerait sans doute pas seulement par les influences de la culture ottomane (fanfares des janissaires, tabhâl al-bâcha..).

Ce choix est surtout dicté par le fait qu'elle représente une des formes d'expression musicale qui s'accommode le plus à la texture de la société de l'île dans sa configuration sociale, culturelle et écologique. Elle est appropriée au milieu écologique, par ses performances en tant que formation de plein air, et au milieu socio-culturel, car elle permet d'accompagner et d'encadrer les différentes manifestations sociales et rituelles célébrées dans leur milieu naturel insulaire. Elle est aussi appropriée par sa capacité de prendre en charge les différentes formes d'expression musicale coexistantes dans l'île. Nous pouvons d'ores et déjà relever des interférences entre ce type de fonctionnement et celui de l'architecture vernaculaire de l'île. La musique et l'architecture ont par exemple en commun à Jerba un discours caractérisé par une «linéarité circulaire», (prolongement de la linéarité circulaire du cosmos), un profond respect et une totale déférence à l'égard de la nature, et une sobriété qui est aussi une des caractéristiques comportementales que l'on attribue à l'habitant de l'île.

Une tradition musicale si enracinée et si peu déclarée ne peut que susciter l'intérêt de la recherche et entraîner une éventuelle action de sauvegarde dont les modalités paraissent incertaines, à cause surtout des mutations que le modèle social traditionnel et ses composantes écologiques, urbanistiques, culturelles et artistiques sont entrain de subir.

L'étude de l'impact de l'environnement écologique sur les productions artistiques et culturelles, sur les langages, sur les systèmes qui les régissent et sur tous les aspects distinctifs et identitaires de ces productions, peut être d'un grand apport pour les études sociologiques et musicologiques. Si le découpage des systèmes musicaux et des pratiques musicales dans les sociétés dites à traditions orales, est guidé dans l'approche ethnomusicologique par les données ethniques et socioculturelles, l'approche «écomusicologique» est appelée à faire recours à un découpage

basé sur la répartition géographique et écologique des systèmes et des pratiques musicales, en adoptant une démarche d'investigation qui tient compte de la biodiversité dans ses dimensions culturelles et sociales. La diversité qui constitue en elle même une richesse et un gage à préserver comme un atout stratégique pour tout développement durable, nécessite une méthodologie d'approche capable de tisser les liens entre les différentes composantes de l'environnement et des environnements qui se recourent dans une dynamique multidimensionnelle en perpétuelle activité.

Tous les éléments impliqués de près ou de loin dans le processus de cette dynamique doivent être pris en considération. La lecture de la relation entre le territoire, les expressions artistiques et le milieu naturel qui les embrasse, conditionne selon l'approche adoptée les attitudes à entreprendre à l'égard de ces productions, attitude dont les retombées peuvent avoir des incidences directes sur le processus de développement à adopter dans une société donnée.

**Quels objets africains Pour quels publics ?
Quelle(s) représentation(s) de l'Afrique
pour quelle(s) culture(s) ?
Ou la mise en scène d'une culture à travers
la mise en scène de la culture des Autres.**

Professeur Françoise JULIEN - CASANOVA
(Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

Abstract

Dans le cadre d'une réflexion sur la médiation et la métamédiation culturelles, on abordera la question de la réception actuelle des objets africains, en France plus spécifiquement. En effet, la mise en visibilité de ces objets y suscite une vive polémique entre partisans de l'autonomie de l'art et partisans de son hétéronomie. Là n'est pas le problème qui sera soulevé, ces deux postures n'étant pas, en réalité, dans leurs principes, incompatibles dès lors qu'on travaille à les dialectiser et, par des suites de décentrement, à les confronter, à les relativiser l'une par rapport à l'autre et/ou à les concilier et les intégrer. Autrement dit, dès lors qu'on affirme leurs qualités réciproques et leur possible fructueux dépassement vers une nouvelle unité de vue, vers un méta niveau qui implique une prise de distance à la fois par rapport aux points de vue anciens et au point de vue émergent. Au-delà de ces discussions, on exploitera un dispositif de désignation et de contextualisation particulier : celui de l'exposition du Pavillon des Sessions du Musée du Louvre, qui est une préfiguration du futur musée du Quai Branly. Et, in fine, on posera la question en termes de regard porté sur l'Autre dont l'objet exposé est le représentant. L'origine de la mise en scène néoprimitiviste et post-colonialiste des objets africains serait-elle à rechercher au cœur de ce qu'on appelle la pratique du Zoo humain ?

1. Introduction

Au mois d'Avril 2000, à grand renfort de médiatisation, la France fête «l'entrée» des Arts Premiers au Musée du Louvre, dans le pavillon des Sessions aménagé pour la circonstance par Jean Michel Wilmotte¹.

Jacques Kerchache (1942-2001), le fameux collectionneur marchand, promoteur zélé de l'épithète Premier, est l'artisan de cet événement, voire son «heureux» initiateur. Les pages à sa louange sur le site du musée du Quai Branly², un récent ouvrage, et l'exposition de Sarran³, prouvent, si besoin est, l'actualité pérenne de cette personnalité.

Ainsi le souhait d'Apollinaire (Journal du soir, 1909) se réalise-t-il: le Louvre accueille enfin les chefs- d'œuvre exotiques, puisqu' apparemment le problème était, à l'époque, de les y faire entrer. Entrée réparatrice accordée à des objets «exclus de notre esthétique» dira Kerchache⁴, et pour cela jusqu'à présent mis à l'écart de cimaises hautement consacrées, ce 11^{es} du «plus grand» Musée du monde. Et donc, ils «y entrent»⁵ - alors qu'en réalité ils y retournent, Etienne

1 Chargé d'aménager de nombreuses autres salles. La dernière présentation muséographique de l'architecte est la salle 3 de l'aile Richelieu, département des Antiquités orientales où est exposé le Code de Hammurabi, oeuvre babylonienne vieille de près de 4000 ans : l'esthétique y est conforme à celle du Pavillon des Sessions.

2 www.quaibrnaly.fr

3 Bethenods Martin (dir.). 2003. Jacques Kerchache, portraits croisés. Gallimard/musée du quai-Branly. Jusqu'au 30 septembre 2004, une exposition du Musée du Président Chirac, à Sarran (05 55 21 77 90), met en scène la recherche du collectionneur: «Jacques Kerchache, itinéraire d'un chercheur d'art». Une sélection d'armes africaines du musée Barbier-Mueller de Genève accompagne l'exposition. Des «valeurs sûres» sont ainsi conjointes, qui renforcent les effets induits par le titre: où Kerchache serait à l'art ce que les chercheurs furent à l'or.

4 In Les arts premiers entrent au Louvre, Avril 2000, Télérama hors/série, p. 12. L'expression «exclus de notre esthétique» n'est pas sans connotations péjoratives. On parle des «exclus de notre société». Le mot exclusion, tel qu'on l'entend aujourd'hui, est lié au sens de notions concomitantes telles l'intégration, l'adaptation, l'assimilation, l'insertion. Le concept est plus social et politique qu'ethnique ou esthétique. Il existe différentes formes d'exclusion: anomie (différence individuelle subie); déviance (différence individuelle volontaire); stigmatisation (différence collective subie); marginalité (différence collective volontaire). Voir Médiation culturelle et politique de la ville. 2003. Paris, Association de Prévention du site de la Villette, Yves Jammot (coord.), p. 196.

5 Entrée triomphale, légitimée par la fermeture du cadre muséal. Comme si a fortiori le patrimoine africain, était forcément quelque chose qui se conserve. La jaquette de l'ouvrage consacré à Kerchache (cf note 3), magnifiant le geste du militant, n'hésite pas à affirmer que notre homme «a fait entrer au Pavillon des Sessions les œuvres des quatre cinquièmes de l'humanité».

Féau le rappelle justement⁶, dans ce qui, au gré de 4 salles de l'as de Flore, est présenté comme une préfiguration du futur musée du Quai Branly, bâtiment construit par Jean Nouvel⁷. Entrée, soit, mais assortie de sa sortie tout aussitôt fléchée. Ils y entrent, c'est proclamé, mais le temps d'un passage, d'une halte temporaire, puisque leur déplacement vers le Quai Branly est prévu en 2005.

2. Où ? Le lien

En 1896, sur l'esplanade du Quai Branly, là où le futur musée des arts premiers (le label est depuis peu suspendus⁸) est en voie de construction, quatre cents «spécimens» africains étaient exposés.

Des spécimens vivants, des êtres humains, parqués dans des enclos, livrés aux regards des foules tels des animaux.

Cette pratique du Zoo humains⁹, symbole inavouable de l'époque coloniale, a été refoulée de l'histoire et de la mémoire collective. Pourtant, c'est par centaines de millions¹⁰ que les Européens et les Américains,

6 «Cf Féau, Etienne, (Univmité Senghor, Département Gestion du Patrimoine culturel). 2001. «L'art africain dans les collections publiques européennes», in Le patrimoine culturel africain. Paris, Maisonneuve et Larose, Caroline Gaultier (dir.), pp. 229-95. Voir également Degli, Marine & Mauzé, Marie. 2003. Arts premiers. Le temps de la reconnaissance. Paris, Gallimard, Découvertes, p. 59-59. Entre autres : «Jules Ferry lui-même, qui établit une distinction radicale entre races supérieures et inférieures»... «s'interroge sur le bien-fondé de la présence d'objets fabriqués par des «sauvages» au sein d'un Musée des Beaux-arts comme le Louvre». S'ensuivra l'ouverture du musée ethnographique du Trocadéro en 1882. «Les travaux ont débuté en octobre 200 !, le chantier progresse, la livraison du bâtiment est prévue pour septembre 2005 et l'ouverture au public en 2006. Voir La lettre 0412004, Paris, musée du quai Branly.

7 Les travaux ont débuté en octobre 200 !, le chantier progresse, la livraison du bâtiment est prévue pour septembre 2005 et l'ouverture au public en 2006. Voir La lettre 0412004, Paris, musée du quai Branly

8 Les textes officiels, craignant de donner au projet une appellation définitive qui est sujette à polémique, ont institué un musée platement nommé via le lieu d'implantation, mais en omettant le fait historique qu'on vient de souligner, impasse révélatrice (de ce qui serait considéré comme une impasse ?).

9 Blanchard, Pascal & Bancel, Nicolas, & Sandrine Lemaire & ai. Zoos humains. 2002. Paris, Editions la Découverte, Textes à l'appui. Zoos humains, film de Pascal Blanchard et Eric Deroo, copie disponible (version française) Stéphanie Roussel - 01 44 62 88 74.

10 Plus de quatre-cent millions a-t-il été précisé sur la chaîne télévisuelle Arte, le 9/0512004. In«Vous avez dit sauvage?».

pendant le 19ème et au début du 20ème siècle, soit durant plus de 60 ans, ont ainsi découvert le «sauvage» dans des zoos, des attractions de foires, des cabarets, des manifestations ethnographiques, des expositions officielles. Dans le «village nègre» du Champs de Mars, sous la Tour Eiffel des familles vivaient livrées en pâture au regard des visiteurs; le«village nègre» pour«zoo humain» n'étant qu'un euphémisme. Des manifestations tout aussi identiques eurent lieu au Jardin zoologique d'Acclimatation¹¹, au Jardin des plantes, à l'instar de Bamum et compagne.

Voilà donc comment ce Sauvage est devenu réalité pour des millions de visiteurs, grâce à ce qu'on appelle aujourd'hui le show business ethnologique, celui des shows ethniques, mettant en scène - à travers des «échantillons remarquables» - des Africains ou des individus originaires d'autres continents. Des Kanaks, par exemple, furent exposés à Boulogne en 1931 : ils étaient vus pour cinq francs supplémentaires, le prospectus titrait «Cannibales». L'arrière-grand-père du footballeur tricolore Christian Karembeu en était¹².

Autrement dit, c'est ainsi que le «Sauvage» a été inventé par l'Occident. Qu'il est devenu une «réalité» : la culture se construit sur ses modèles, ses croyances, ses intérêts. L'idée de la supériorité des populations occidentales fut ainsi fabriquée, façonnée, révélée, entretenue. Ces expositions entraient dans la catégorie «science ethnographique». Le droit d'exhiber allait de pair avec le droit de coloniser. Le droit de montrer ce qu'on s'est approprié aussi (le droit de propriété). On apprivoise avant de civiliser. On met en cage. S'il y a des exhibés, il y a des exhibeurs, et ne l'oublions pas, des visiteurs dont le plaisir, en l'occurrence ne peut qu'être teinté de voyeurisme: on sait que ce sont les voyeurs qui font l'acte¹³, Il y eut donc des publics, nombreux. Invités à être acteurs dans des

11 20 groupes exhibés entre 1877 (nubiens) et 1903.

12 Fauvefle-Aymar, François-Xavier. 200 I. «Lindfors, Bemth, ed-. 1999. *Africains on Stage. Studies in Ethnological Show business*. Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 302 p.». Cahiers d'Etudes africaines, 161. <http://etudesafricaines.revues.org/documents73.html>. Ouvrage collectifs

13 Le film *Zoos humains* montre comment certains spectateurs se «rinçaient l'œil» à bon compte à la vue des seins que les femmes indigènes étaient obligées de découvrir pour entretenir les clichés et les fantasmes des européens. Les corps masculins ou féminins dénudés faisaient «frissonner» le bourgeois : une fascination ambivalente, entre répulsion et attraction, peur du sauvage primitif et désir érotique, attisait le trouble sexuel engendré par les exhibitions.

entreprises qui, outre la distraction offerte, étaient un outil pédagogique à destination des personnes intéressées par l'anthropologie. Lesquelles pouvaient ainsi du moins les en persuadait-on, observer directement les mœurs et les caractéristiques morphologiques des peuples et race «sauvages», «derniers témoins d'un âge en voie de disparition et qu'il ne sera plus donné à nos petits-fils de contempler», explique Topinard (1888), Secrétaire général de la Société d'Anthropologie de Paris¹⁴. Charles Dickens, en 1853, ne brillait pas plus lorsqu'il écrivait : «J'appelle sauvage une chose qu'il est hautement souhaitable de civiliser afin qu'elle disparaisse de la face de la terre»¹⁵.

Cette vision de «l'humanité primitive», de «parents archaïques», par contre coup, offre l'illusion d'une responsabilité du colonisateur envers le colonisé d'une solidarité inter humaine; elle crée en négatif un extérieur opposable au monde occidental qui, dans ce processus, se désigne comme positif¹⁶. Les sauvages sont à sauver malgré eux. Telle est la mission civilisatrice développée par la propagande officielle, qui crée un sentiment collectif d'utopie consensuelle.

Les publics n'ayant d'autres références que celles proposées par les discours, conditionnants, ne sont pas «culturellement» armés, «outillés» dirait-on de nos jours¹⁷, ne sont pas forcément conscients de «l'œuvre» à laquelle ils collaborent et dont ils sont les complices, à leurs corps défendant bien souvent, ou peut-être. Le spectateur ayant intégré et normalisé, voire «naturalisé», le schéma canonique du parcage et de la monstration des animaux, visitera alors un archétype de zoo, mais humain, avec les indigènes figurant les espèces (biocénose) et les pavillons les - habitations (biotope)¹⁸.

14 Article consacré aux «races humaines», publié dans La Nature. Zoos humains, opus cité, p. 59

15 A propos d'une exposition des Bochimans ou San d'Afrique du sud, dans le«Le noble sauvage», page 168. Ibid. p. 106.

16 «Dans l'expérience ordinaire, à moindre échelle, il suffit qu'un autre apparaisse à l'horizon de façon négative, et qu'on se mette à le combattre, ou du moins à le critiquer, pour qu'un lien plus intime se resserre aussitôt entre «nous» et qu'on s'éprouve à nouveau coalisé». Julien François. 2004. L'ombre au tableau. Paris, Seuil, p. 17

17 Voir Bourdieu Pierre. 1968. L'Amour de l'art. Paris, Minuit. Et: 1979. La distinction. Ibid.

18 Zoos Humains, opus cité., p. 60.

«Les zoos humains sont une médiation capitale dans la diffusion populaire des discours savants sur l'homme, comme dans la légitimation des pratiques coloniales»¹⁹. Ils se situent à l'interface de la science et du spectacle, entre instructif, fabuleux et sordide. En 1860, la théorie de la hiérarchie des races est largement implantée chez les savants qui, au départ, cautionnent ces exhibitions. On hiérarchise les hôtes humains, on fait des typologies, certains «fossiles» étant classés plus bas que d'autres dans l'échelle humaine. Wamier, un Journaliste dont les écrits sont une démonstration des stéréotypes de l'époque et des poncifs racistes éculés de l'imagerie coloniale, avoue qu'à l'exposition universelle de 1867, la Tunisie et le Maroc mettent sous les yeux des visiteurs«... des spécimens d'une civilisation plus ou moins avancée»²⁰.

Les exhibitions d'indigènes ont favorisé, en Occident, le «passage progressif d'un racisme scientifique à un racisme colonial et populaire» : c'est ce que montrent, de façon irréfutable, les auteurs de l'ouvrage *Zoos Humains* et du film homonymes²¹. Et c'est un sentiment d'aberration intense qui menace de nous submerger, en approchant cette réalité.

Oui, les publics furent friands d'exotisme et d'émotions fortes, de curiosités, de trophées, de créatures-limites, de barbares et de cannibales, formes achevées de la sauvagerie ; la férocité guerrière supposée des touaregs fut Particulièrement prisée et mise en scène, tout comme la présumée anthropophagie des africains ou les moeurs belliqueux des légendaires sanguinaires d'Amazonie.

19 Ibid. p. 109.

20 Ibid. p. 149.

21 Le phénomène dure plus de 60 ans et cesse en 1931-32, après l'exposition coloniale Internationale de 1931, aux bois de Vincennes. Le genre s'épuise, les zoos humains ne sont plus efficaces, ils n'assurent plus aux Blancs qu'ils sont protégés contre les peuples capturés. Le cinématographe est la nouvelle forme de construction du regard, beaucoup plus rentable, et surtout beaucoup plus efficace. *Zoos humains*, opus cité, page 11-12. «La diffusion du phénomène des zoos humains appartient à une logique: la montée en puissance d'une culture de masse. Celle-ci se manifeste au 19^e siècle par la naissance d'une presse populaire, souvent illustrée: l'image est déjà au coeur du processus. Deuxième phénomène marquant de cette culture, les exhibitions et les expositions qui précèdent la domination à venir du cinéma. Dans les deux cas, il s'agit d'un radical changement d'échelle où l'image joue un rôle central...». Ibid. p. 287.

Cette pratique de la curiosité²² s'est inscrite dans une volonté de construction d'un-savoir à vocation universelle, même si elle est naturaliste dans un premier temps. L'entreprise de domestication qu'elle souligne poursuit la logique des cabinets de curiosité chers au 18^{ème} siècle, ces collections qui à partir du 16^{ème}, mêlaient restes animaux et végétaux, butins et productions des autres sociétés. On ne saurait également taire combien le sauvage exhibé figure dans un dispositif qui consiste à recréer le cadre de vie de l'Autre, dans lequel ce dernier est considéré comme un élément humain du décor, à l'instar des vedettes de la peinture du 18^{ème} siècle italien surtout. «Fasciné par les cabinets de curiosité» - Jacques Kerchache le fut, c'est ce que le chapeau d'un alinéa précise dans le numéro 612 de *Connaissances des Arts* (2004), en page 75.

3. Retour à l'actualité, l'Altérité en question.

Ici 1896 / là 2004-05. Un siècle a passé. Qui, dans le grand public, sait qu'en choisissant le Quai Branly pour édifier le Musée du même nom, dédié aux milliers d'objets pillés par les puissances coloniales, parfois quand même achetés²³, la France a choisi un des lieux majeurs des exhibitions raciales du 19^{ème} siècle ?

Il y a là comme un défi : 1) parce que nous comprenons que l'exhibition d'êtres humains, calquée sur celle des animaux, est une démonstration hautement révoltante de l'intériorisation de l'Autre ; 2) parce qu'on ne peut que s'interroger sur le silence qui entoure le passé historique du lieu d'implantation du musée. Lequel justement, et dans un contexte où les commémorations sont légions, aurait dû avoir pour mission de porter à la connaissance des publics ce à quoi il est enraciné, ce sur quoi il s'édifie.

22 Le statut de curiosité ajoute une autre dimension à l'intérêt scientifique provoqué par ce qui est considéré comme caprice de la nature, extravagance corporelle. Voir l'histoire de la Vénus hottentote, Saartjie Baartman, ordinaire de la colonie du Cap, morte en 1815 et disséquée par Cuvier. Elle était Khoisan, caractérisée par une stéatopygie prononcée (tissus graisseux sur les fesses) et une macronymphie (élongation des lèvres inférieures).

23 On connaît le «casse-tête» de l'affaire Nok, des objets archéologiques du Nigeria (deux Nok et une Sokoto), issus d'une archéologie illicite, et aujourd'hui exposés sans complexe au Louvre: opération très contestable d'un point de vue déontologique ... AFP du 16 novembre 2000.
<http://www.lemonde.fr/articl&0,2320>.

Un siècle de latence ne permettrait pas encore de lever certains tabous, de porter un regard plus impartial, plus historique, sur les violences coloniales, les dénis de justice, et les humiliations sauvagement imposées par la civilisation occidentale à ses colonisés.

Même au pays où la liberté, l'égalité et la fraternité sont des concepts mis en exergue, inconsciemment, le sauvage resterait ainsi «tu» de façon édifiante, enfermé qu'il serait dans des dispositifs moins évidents à cerner, derrière des stéréotypes et des schémas tellement intégrés qu'Us passeraient, qu'ils passent,' inaperçus.

_ «Les zoos humains, véritable culture de masse, instituent à bien des égards le rapport à l'Autre de l'Occident puisque l'immense majorité des Européens et Américains auront leurs premiers contacts avec les populations «exotiques» - bientôt majoritairement coloniales - à travers les grilles, les enclos et les barrières qui les séparent de ces sauvages»²⁴.

L'ethnocentrisme occidental serait toujours de mode, comme l'exotisation de l'Afrique dans les médias (musée compris), celle-ci restant toujours pourvoyeuse naturelle de curiosités exotiques. Bernth Lindfors, dans un essai, donne à voir la façon dont les exhibitions d'Africains ont pu durablement structurer, ancrer les perceptions et les attitudes mentales des européens. «Certes, U est plus aile pour les musées aujourd'hui de collectionner des statuettes que des sujets coloniaux écrit Mogniss H. Abdallah, dans une critique de l'émission «Zoos humains. Vous avez dit sauvage?», en écho à une phrase prononcée par un des protagonistes du film (Ane, 29/12/2002 et 9/05/2004)²⁵.

Le regard occidental contemporain serait, par devers lui, informé par ce passé: de l'exhibition anthropozoologique des «spécimens» africains, les hommes, on serait passé subrepticement, par une suite de reconfigurations des structures imaginaires à l'exhibition de spécimens d'une autre nature, statuettes, masques, fétiches, parures, poteaux etc...

24 Zoos humains, opus cité, p. 6. 52

25 Arte, 29/12/2002, 20h45. Agence Im'media, 25/12/2002. <http://www.alterites.com/cache/center>, consultation du 27/01/2004.

Mais en quoi les modalités expositionnelles - les mises en scène des objets africains -, seraient-elles tributaires, dans le futur Musée du quai Branly, à travers sa préfiguration dans le Louvre, de l'exhibition de 1896 sur l'esplanade du quai Branly ? Quels sont les principes qui les sous-tendent ? En quoi seraient-elles un écho des projets coloniaux et impérialistes du monde occidental ? Ce que les réponses à ces questions ont en commun, c'est l'interrogation qui les fonde. Et cette question première, ou d'origine, n'est-elle pas : qu'est cet Autre de moi-même ? Qu'est l'Autre et que surtout je ne suis pas ? L'altérité formulée négativement engendre la peur. «L'identité du Blanc se fait en fonction de ce qu'il n'est pas. C'est le regard que l'on porte sur l'autre. Et nous sommes imbibé de ça», explique Pascal Blanchard, un des auteurs de *Zoos Humains*. Quel est ce regard sur l'autre qu'exprimerait la monstration du Pavillon des Sessions?

4. Les salles africaines du pavillon des Sessions quel regard sur quel Autre ?

La scénographie du Pavillon des Sessions, comme toute scénographie et mise en scène visuelle, induit un certain regard sur les objets exposés. La façon dont le concepteur «construit et représente le système des différences, la façon dont il met en fin de compte ce dernier en relation avec un contenu, va régler parcours et déchiffrement du visiteur. Ce faisant, il contrôlera la façon dont l'exposition sera reçue, à régler par le fait même la production de sens et il aura été un dispositif commandant la façon de «lire» exposition ou exposé»²⁶. L'exposition peut être considérée comme un système sémiotique, comme un dispositif communicationnel²⁷, qui, de plus puisque c'est le cas du Pavillon des Sessions -, est intégré dans la matrice institutionnelle qu'est le Musée du Louvre. On ne peut, ici, développer toutes les implications de telles réflexions, on en retiendra donc l'essentiel. Abordons la rhétorique des salles africaines du Louvre du point de vue de la médiation culturelle, à savoir de la «situation de

26 Par nous souligné. Davallon, Jean. 1999. *L'exposition à l'œuvre*. Paris, L'Hannattan, p. 58.

27 Ibid. p. 225.

médiation entre le monde du visiteur et celui du savoir²⁸. Quels effets produit la mise en scène ? Quelle position est donnée au visiteur ? Quelles interactions Occasionne le dispositif ? Quelle perspective la scénographie incarne-t-elle ? Quel est le point de vue explicite ou implicite qui la gère ?

Wilmotte affirme . «un musée est un lieu public qui doit être noble et équilibré. L'architecture doit être suffisement forte pour s'effacer»²⁹. Or, in situ, la noblesse des proportions et l'équilibre des volumes, tels qu'ils sont traités, ne semblent guère coïncider avec l'effacement revendiqué par le scénographe. On pénètre dans les deux salles africaines, placées en enfilade, soit descendant directement des salles Océanie (n° 3 et 4), soit arrivant côté Porte des Lions ; et d'emblée, comme découvert au débotté, s'impose l'impressionnant appareil architectural qui domine spectateurs et objets exposés de toute sa hauteur, harmonieusement accentuée par le soulignement des ouvertures et des baies. L'effet est quelque peu théâtral qui provoque, dans un premier temps, devant cette ostensible élégance altière et raffinée, prégnante, des réactions de surprise agréable, d'adhésion voire de plaisir pour qui se sent en connivence avec l'esthétique ainsi déployée, et au-delà avec les conventions sur lesquelles elle repose.

Impeccablement ordonnée dans la clarté de ses déclinaisons chromatiques (variations de valeurs dégradées, jouant sur une atmosphère de «blancheur»), la scénographie «écrase II en les. minorant les objets de bois ou de fer aux couleurs brunes ou foncées, exposés à terre, sur socle bas (sauf un) ; ou à hauteur d'homme sous vitrine. La mise en espace des expôts, peu lisible à première vue, obéit à un ordre parfaitement conventionnel qu'une observation attentive décèle aisément : quelques objets, dans un éparpillement savamment calculé, balisent le vide central que ménage la majorité des autres objets, alignés régulièrement le long des parois latérales. Corollairement, ces objets sont mis à l'écart les uns des autres, et à l'écart du visiteur, par l'entremise de divers artefacts: cordons interdicteurs, coins, panneaux discriminateurs, et surtout nombreuses vitrines. Dans la salle 1, on compte huit vitrines de verre pour quatre objets

28 Davallon, opus cité, p. 270-71.

29 Téléràma, opus cité, p. I S.

à «l'air libre». Dans la seconde salle, on compte seize vitrines pour quatre objets qui, eux, ne sont pas «enfermés» dans une cage de verre. Le concept de cage, en effet, définit largement mieux ces installations que le mot de vitrine communément employé : les proportions, l'esthétique et le design de ces contenants parallélépipédiques, sont, en effet, proches de celles des cabines d'ascenseur chères aux architectures de verre, à l'irréprochable transparence. Sauf qu'ils ne sont pourvus d'aucun système d'ouverture et que leur fonctionnement reste mystérieux, fruit d'une magie uniquement due à la sophistication de la technique utilisée. Ces hautes et hermétiques boîtes de verre, aux arrêtes d'une discrétion remarquable, permettent que l'œil soit leurré : le visiteur, en principe, peut du regard les traverser et balayer la salle d'un bout à l'autre, oubliant leurs présences. Alors qu'en réalité, il est pris aux rets des reflets miroitants, quelquefois aveuglants, que leurs surfaces brillantes ne manquent pas de renvoyer. Elles sont, par ailleurs, distribuées de sorte à favoriser la traversée en flux des salles : la circulation est activée en permanence et en sourdine, qu'il y ait affluence des publics ou non. Dans la deuxième salle, par exemple, deux fois deux vitrines-cages sont placées de part et d'autre de l'entrée, puis deux fois cinq autres le long des murs droit et gauche. Deux parcours sont en catimini fléchés, par la droite ou par la gauche, bordés au centre par l'articulation de cinq autres vitrines parmi lesquelles siège un «attractif» non mis «sous cloche» : on déambule ainsi, sans autre forme de procès, d'une clôture palpable à l'autre, et sans avoir conscience de la manière dont nos pas sont guidés, portés. Une clôture est une marque qui agit et fait agir. Elle instaure une distance, elle repousse - quand clôture se conjugue au pluriel on erre d'un repoussoir à l'autre.

Alors que tout est mis en oeuvre pour faire croire au rapprochement et au contact avec la magie irrésistible de l'Art, une frontière invisible, mais tangible, a été dressée entre les objets et nous, entre «eux» et «nous» : l'Autre est montré, désigné par sa relégation sous vitrine aseptisée et aseptisante³⁰ à l'écart de toute scorie, sur un piédestal parfois, dans un dépouillement minimaliste propre à la «culture cultivée». Entérinant de

30 Cf. «Les statues meurent aussi», 1953, film d'Alain Resnais et Chris Marker, 30 minutes, qui montre des images de statues africaines, détenues en captivité au Musée de l'Homme à Paris. Film interdit à l'époque.

la sorte une culture du regard que rien ne vient éveiller; et qui dans ses stéréotypes, correspond aux attentes du visiteur de musée telles que la doxa «cultuo-culturelle»³¹ régnante les forge.

On magnifie, on hausse pour mieux rabaisser. «L'exotisme est avant tout une question de regard. Le point de vue porté sur l'étranger engendre l'étrange. Il n'est donc en principe pas inhérent à l'œuvre, il dépend d'une perspective qui lui est extérieure»³². Le recyclage de l'esthétique mise au point par, et pour, l'art occidental, manifeste clairement l'extériorité de sa perspective ainsi appliquée à des objets qui, cependant, sont bel et bien exposés en tant qu'art premier, autres qu'occidentaux. Sous le couvert d'un traitement «équitable pour tous», un nivellement, une uniformisation et une banalisation opèrent. Le superbe masque d'épaule nimba (salle 1) provenant de la société Baga bulunits (Guinée), est sans coup férir versé au compte d'une sculpture admirable, nous n'en saurons pas plus : n'en sachant rien, n'en connaissant rien d'autre que sa dimension aspectuelle, ignorant l'appropriation dont en sous-main cette sculpture est l'objet, son extériorité perdurera son exotisme aussi nécessairement - ainsi le veut la muséographie.

L'image de notre incompréhension des autres cultures s'affiche, ouvertement, par la réduction de ces cultures à leurs seuls témoins matériels, «tels qu'ils sont arrivés en France» souligne Stéphane Martin, le conservateur du Musée du Quai Branly. Aurait-on idée de vouloir convaincre que l'obélisque de la place de la Concorde n'est digne d'intérêt qu'à partir de son arrivée en France ? Et que, vite passé le pillage de Napoléon, seul son contexte urbain actuel autorise à lui conférer du sens?

Certes, si la «question des effets des produits culturels sur les consciences et les comportements demeure encore souvent mal posée», «les limites de l'interprétation sont inscrites pour partie dans les formes par lesquelles le produit culturel atteint le récepteur»³³. On le sait, on l'a dit, les pratiques

31 Le Louvre sert, on le sait, d'idéal type à la catégorie Musée. «Selon le registre pragmatique et organisationnel, le musée

32 Martin, Jean-Hubert. 2000. in Partages d'exotismes, opus cité, p. 33.

culturelles jouent un rôle dans ce qu'on nomme la «politisation pratique»³⁴. Dans le contexte de l'œuvre d'art, le Musée du Quai Branly devient un super Centre Culturel spectaculaire ; un environnement aménagé, une application immersive ; l'esthétique de la domination y est patente, elle vise à ce que ses artifices soient naturalisés³⁵. «On connaît la position philosophique de certains muséologues qui voient avant tout l'exposition comme un des outils culturels que certains pays ont su modeler pour démontrer la suprématie économique et politique des Occidentaux sur les régions du monde soumises à leur domination. Passant par l'appropriation d'objets, puis par leur interprétation selon des codes symboliques étrangers à leurs contextes de création, l'exposition de ces objets peut être vue comme l'expression de la jouissance liée à la possession de biens symboliques d'autant plus précieux qu'ils sont rares». Marie-Sylvie Poli, l'auteur de ces remarques, poursuit en citant Cameron qui dans un texte daté de 1994, rappelle combien l'exposition de butin de guerre «pour prouver la supériorité est une tradition qui remonte à la nuit des temps, une tradition qui fait partie intégrante de l'histoire des musées européens»³⁶. Mais ceci est, encore, un «autre» histoire.

Tout est fait, au Pavillon des Sessions, pour donner l'impression que les «œuvres-objets» ont livrées en fibre accès, alors qu'en réalité elles/ils sont terriblement et autoritairement contrôlés, enrôlés dans une perspective unitaire qui, si elle est conforme à la tradition politique française, n'a pas de raison d'être eu égard aux traditions d'où proviennent les objets. Tout se passe comme si la présence des arts dits premiers risquait de troubler le maintien d'un consensus construit de vieille date. Cet encadrement - la clôture muséale telle qu'on l'a mise au jour -, signé par une autovalidation impérialiste de l'esthétique dominante, barre le regard sur la différence, le détourne, en perturbe le fonctionnement, le noie.

33 Darras, Eric. 2003. «Les limites de la distance. Réflexions sur les modes d'appropriation des produits culturels». In *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. Opus cité, pp. 231.

34 Ibid. p. 232.

35 Dans *L'infra-ordinaire* (1989. Paris, Seuil, pp. 10-13), Georges Pérec invite à interroger l'ordinaire, l'habituel, qui l'est tellement qu'il paraît naturel et n'est pas le lieu de questionnements. On essaie, quant à nous, de répondre à cette invitation.

36 2002. *Le texte au musée: une approche sémiotique*. Paris, l'Harmattan, p.39

On avait émis l'hypothèse d'un continuum indirect entre les zoos humains et les mises en visibilité des objets exposés. Face aux faits, aux objets, in situ, face à une confirmation résolument positive de la question de départ, on reste seul, les bras ballants, interloqué de tant de désinvolture cachée, ne serait-ce qu'en raison d'un sentiment que l'essentiel nous échappe. Le regard, au Pavillon des Sessions, est structurellement articulé sur l'inégalité.- les mises en scène y pérennisent les rapports inégalitaires.

Le Musée cannibale, une exposition organisée en 2002 par le Musée d'ethnographie de Neuchâtel, montrait «quelques «recettes» de la cuisine muséographique». Entre autres «celle de l'«esthétisation à la Barbier-Mueller» dont le principal ingrédient est «un objet ethnographique rare et ancien réindexable comme oeuvre d'art». Cette approche iconoclaste, commente l'anthropologue Benoît de l'Estoile, jette ainsi une pierre «dans le jardin (paysager) du Quai Branly». La plus galvaudée <lesdites recettes consistant à soi-disant «laisser parler l'objet en le magnifiant, qm constitue à peu près le degré zéro de la muséographie, est devenue le plat unique de nombre de musées d'art»³⁷. Parmi lesquels figurerait le musée du Quai Branly. Jadis on dépréciait, aujourd'hui on magnifie. Autrement dit on exalte, on célèbre, on élève, on rend «plus grand» : façon et forme contemporaines de toujours creuser et entretenir les hiérarchies sous un semblant d'égalité.

Le Musée des arts et civilisations du Quai Branly, musée présidentiel succédant au Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie de la Porte Dorée (MAAO) et aux collections du Laboratoire d'Ethnologie du Musée de l'Homme, devrait être, selon les termes mêmes du Président de la République, outre «l'expression de la volonté de la France d'accorder sa juste place à l'art primitif dans ses institutions muséales», un «lieu d'hommage et de partage (qui) montrera qu'il n'y a pas plus de hiérarchie entre les arts qu'il n'y a de hiérarchie entre ICS peuples»³⁸. Pas plus de

37 «Quand l'anthropologie s'expose». In *Frontières de l'anthropologie*, Critique n680-81. Janvier-Février 2004, Paris, Minit, ff; :bert, Michel. 2000. *Télérama hors série*, Les arts premiers entrent au Louvre, éditorial, p. 7. Voir aussi le *cawogue Sculptures d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques*. Louvre, Pavillon des Sessions. 2000. Paris RMN, P. 9.

hiérarchie entre les peuples qu'entre les arts, pas plus entre les hommes qu'entre leurs oeuvres ? Ces confusions sont confondantes. Bienvenue à qui ? Chez qui ? Pour qui ? Peut-on, aujourd'hui regarder les «oeuvres» des «autres» en faisant l'économie d'une réflexion sur l'histoire du regard, l'histoire de notre regard, «elle-même inséparable de l'histoire des relations complexes entre l'occident et les autres»³⁹?

5. Une fascination ambivalente

Le 2 et 3 Avril 2004, à l'auditorium du Louvre, un colloque nommé «L'expérience métisse», s'est déroulé, organisé par le musée du Quai Branly. L'abstract dit : «Du Maghreb à l'Amérique en passant par l'Asie, l'Europe s'est heurtée à d'autres civilisations, queue a soumise ou qui lui ont résisté. Le choc a partout suscité des métissages dans les manières de faire et de croire, de produire et de créer, de penser l'homme et la société».

Le colloque «aidera à dépasser les clichés ou les modes en explorant les richesses et les ambiguïtés de l'expérience métisse». Cette expérience, toujours sur la même page du programme de présentations⁴⁰, est lustrée par le cas de figure qu'est le cinéma métis: «Les sociétés traditionnelles (en Afrique, en Amérique du Sud, en Asie ...) ainsi que les minorité esthétiques des pays industrialisés (les ghettos noirs américains...), lorsqu'elles se sont emparées du cinéma, ont assimilé les codes de l'industrie culturelle dominante tout en les déplaçant. A travers le cinéma, une partie de l'humanité entreprenait de se réapproprier, sous forme de rêve ou de fiction, les conditions d'existence dont elle avait été privée. C'est ainsi que naquit - et que continue de naître-, hors des grands circuits de production occidentaux, une nébuleuse d'images et de récits dont les formes reflètent la complexité des échanges entre les cultures. Ainsi se constituent, partout dans le monde, de nouveaux langages cinématographiques: un cinéma Métis»⁴¹. Qui niera, en ce début du

39 De !'Estoile, Benoît, opus cité, p. 10.

40 Louvre, programme janvier-mars 2004. Paris, RMN, p. 26.

41 Ibid. par nous souligné

21ème siècle, que «le métissage est l'avenir de l'homme» (ce slogan fut la conclusion de «Tous parents, Tous cousins», une mémorable exposition du Musée de l'Homme, ici citée de mémoire) ? Ce qui dans cette invitation au colloque du Louvre, met en alerte, c'est qu'en dépit de ses louables intentions, la proposition de réflexion sur le métissage est arrimée à «ce dont» les sociétés traditionnelles auraient été «privées» - les conditions d'existence des cultures dominantes. C'est par le biais de ce dont elles auraient manqué qu'elles sont abordées, analysées et jugées. Le point de vue qui règle le texte est, encore, celui du colonisateur. Du coup, sont gommées les sources du monde conceptuel et visuel de ces autres civilisations, mentionnées au seul critère qu'elles se sont soumises ou qu'elles ont résisté à «l'Europe».

Cet exemple permet de rappeler combien les cultures africaines occupent une place contradictoire dans notre inconscient occidental, combien elles exercent une fascination ambivalente, qui s'exprime diversement, entre autres à travers la vogue des Arts premiers ou ethniques (car les exemples sont pléthores, outre les collections d'arts, songeons aux modes «ethno chie»). De sorte que «la primitivité africaine, dans cette phase de globalisation, ce n'est plus le rejet de l'Afrique dans un passé immémorial, celui de la sauvagerie préhistorique, mais bel et bien le rejet des Africains dans le passé de l'Occident... Dans cette mesure, les Africains seraient nos ancêtres immédiats, des sortes d'Uncle Ben's bienveillants qui garderaient la maison en l'absence de ses membres occupés à des tâches plus en accord avec notre époque high-tech» écrit Jean-Loup Amselle⁴².

«L'art africain est un grand malentendu éthique... les seules occasions qui m'ont permis de présenter mon travail au public, en dehors de l'Afrique, sont des occasions de type ethnique ou d'autres m'attribuent le rôle de «l'autre africain» dans des lieux conçus pour des rituels saisonniers où une certaine Afrique est «à l'honneur». Cette situation qui ne manque pas d'ambiguïté me donne l'impression d'être un otage de cette machine

⁴² La fascination répulsive de l'Afrique dans l'imaginaire occidental», in Les temps modernes, n°620-621, novembre 2002, et in African. Societies, [hnp://www.africansocieties.org/n4/fr/amse11e.htm](http://www.africansocieties.org/n4/fr/amse11e.htm) (consultation du 4102/04, page 5-6).

étrange qui intègre les artistes nés en Afrique dans le monde de l'Art tout en les excluant dans une catégorie à part.. Peut-être que l'art africain n'est pas concevable en dehors de l'Europe ou peut être que «l'art-africanisme» est la seule catégorie artistique européenne où une place leur est réservée si l'obsession éthique européenne se focalise sur l'Afrique, c'est peut être parce que c'est en Afrique où les européens se sont comportés, et se comportent encore aujourd'hui de manière dénuée d'éthique⁴³. Si l'artiste Hassan Musa parle vrai alors il est vraiment temps d'y «regarder» de près : le débat est ailleurs que sur le terrain de l'esthétique (art ou pas art, autonomie des objets versus hétéronomie des objets etc.), du scientifique (esthétique versus ethno-anthropologie). Il s'agit peut-être d'en découdre avec la «prétendue antériorité native que l'on tente de nous imposer à travers l'expression «premier» qui par sa polysémie, crée une ambiguïté en laquelle se trouve maintenue (inconsciemment ?) l'idéologie pn.m1. ti.v1. sme»⁴⁴.

6. Nommer: la longue errance verbale

Dans l'élaboration de son vocabulaire et de ses outils, dans les usages lexicaux que l'histoire lui a légués, l'art occidental moderne rencontre des difficultés qui préfigurent les contradictions des sociétés européennes contemporaines. On ne sait pas - et la suspension du label initial du Quai Branly en serait la preuve - comment s'y prendre pour sortir de l'impasse idéologique ou les appellations «premiers» et «primitifs» ont enfermé les pratiques qu'elles désignent. Des arts dits «sauvages», on passe au début du 20ème à la figure de l'art dit «premier», ou «primordial» (Malraux), à celle de «premier» (au départ les marchands spécialisés et les collectionneurs). Entre temps et parallèlement, on utilise aussi les vocables d'indigène, de tribal d'ethnique, d'extra occidentaux ou non-occidentaux. «Prétendre que l'art africain est premier, c'est donc accréditer encore et toujours une poussiéreuse conception classique de

43 Hassan Musa, in Partages d'exotismes. 2000. Paris, RMN, p. 16.

44 Somé, Roger. 2003. Le musée à l'ère de la mondialisation? Paris, l'Harmattan, p. 108

la genèse idéale et unique, la croyance en une origine fondatrice». Voilà qui révèle le problème d'une éventuelle perspective historique linéaire, totalisante, en laquelle on veut sagement ranger et classer, sous des étiquettes et des catégories, les cultures et les arts. S'il y a des arts premiers c'est qu'il y a des arts seconds, voire derniers, ceux des cimaises Occidentales. «C'est la chronologie qui est alors mise en évidence et considérée comme déterminante. Mais premier peut aussi désigner ce qui est initial ce qui est au début qui rend possible l'achèvement d'un être ou d'un événement»⁴⁵. Premier, dans ce sens, implique ce qui n'est pas accompli, ce qui contient en germe l'organisme à venir, au terme d'un processus l'amenant postérieurement à maturité. Le terme revigore donc un postulat évolutionniste qu'on croyait dépassé. «Pour d'aucuns, l'œuvre d'art premier est perçue comme d'autant plus belle, comme d'autant plus désirable, et d'autant plus chère aussi d'un point de vue marchand, qu'on ne sait rien sur elle, ou qu'on ne veut rien savoir sur elle, l'enfonçant dans son pseudo mystère et sa non histoire, au mépris des sociétés et des créateurs qui l'ont façonnée et utilisée». Le mépris, on le voit, s'il s'agit de cela peut fort bien s'accompagner d'un puissant intérêt pour l'Autre. Une telle approche de l'art des sociétés autres qu'occidentales ne peut que produire une lecture nostalgique. La condescendance en est le corollaire. Arts premiers, «enfantillages de tous les pseudo-départs, heureux premiers états, ressourcements baptismaux. Les tribus africaines ne sont pas plus «premières que ne le furent Lascaux ou Lucy. L'origine est plurielle» rappelle Pierre Sterckx⁴⁶. La reconnaissance d'histoires autres que l'histoire des sociétés appartenant à l'aire occidentale est le passage obligé, l'ouverture qui devrait permettre d'arracher à la gangue où elles restent, de force, engluées, ces cultures. Pour qu'elles parlent en:fin de ce qui est, de ce que nous sommes.

45 Sonné, opus cité, p.108-09.

46 2000, «De l'art moderne aux arts premiers», in Télérama hors série, Les arts premiers entrent au Louvre, opus cité, p. 41.

Conclusion

Comment dépasser le problème politique du double regard colonisé/colonisant et préférer une rencontre, un «moment» (au sens de Goffman) autorisant un partage ? «L'apaisement des inquiétudes africaines passerait par la libération de ses cultures, par leur «dé-muséification», non leur mise en musée, ni leur patrimonialisation: le patrimoine est une notion consensuelle, tentaculaire, qui légitime l'idée d'un monde peuplé d'authenticités menacées, source d'ambiguïtés, de malaises, de peurs de la perte . importé en Afrique comme le volet culturel de la politique africaine de la France, repris par les intellectuels et les politiques soucieux de construire ou de réconcilier la nation, à se voit retourné contre son idéal unitaire - il propose plusieurs versions de la réalité, indéfiniment ré enracinée»⁴⁷ A la faveur de cette remarque, il paraît évident qu'une redéfinition des concepts et outils culturels que nous utilisons (art, beauté, histoire, patrimoine etc.) doit être engagée. Il y a là matière à débat. Celui-ci à peine esquissé en France, est encore trop confidentiel. «Dans quel esprit les collections du Musée du Quai Branly seront-elles présentées ? Tout citoyen est en droit de se poser la question. Le pavillon des Sessions, vitrine avancée du Musée... musée innommé, sans doute innommable, semble en annoncer la couleur. Notre pays semble incapable de sortir d'une vision eurocentrisme et néocolonialiste de l'art africain, d'une vision exclusivement esthétique d'objets obsolètes et décontextualisés, au profit d'une vision historique et anthropologique qui aurait pour but «premier» de rendre voix aux cultures africaines, et intégrerait aussi les expressions modernes et contemporaines, ces dernières ayant été dès.l'abord soigneusement écartées par les instigateurs du projet», remarque à nouveau Etienne Féau⁴⁸.

N'est-ce pas, d'abord et avant tout, dans le cadre de cette Afrique muséifiée par l'hexagone, que se façonne en définitive notre représentation des Africains?

47 Martin-Granel, Nicolas. «Malaise dans le patrimoine». Cahiers d'Etudes africaines, 155-156. 1999, Prélever, exhiber.

48 L'influence des arts africains dans l'art du XXème siècle: primitivisme et néopositivisme», Zoos humains, opus cité, p. 12.

Emmanuel Désveaux, Directeur du projet pour la recherche et l'enseignement au musée du Quai Branly témoigne : «Le nouveau musée qui se construit aujourd'hui entend rompre définitivement avec une présentation évolutionniste devenue immorale et en éradiquer la fiction, en mettant l'accent davantage sur la diversité des cultures et la dimension artistique héritée d'un siècle d'art moderne»⁴⁹. Mais ailleurs il confie: «Ce sera un leurre qui attirera les gens, les lecteurs de Télérama, les touristes, les écoliers. On essaiera ensuite de les harponner et, peut-être, de leur communiquer un peu de notre passion pour notre discipline. Mais ne nous illusionnons pas, à chaque fin de mandat présidentiel, chaque président veut marquer de son empreinte un grand projet culturel, c'est une chance que le choix du président se soit porté sur un musée d'ethnologie, même marqué au sceau de l'au (ce qui n'a rien d'infamant), plutôt que sur un énième musée d'art moderne»⁵⁰. On croit rêver: non, on a bien lu. Nos défaillances mnémoniques s'expliquent....

«Regarder le passé en face, cesser de le mythifier ou de s'en détourner, pour simplement le comprendre»-»⁵¹ et ne plus reproduire. Telle est la mission critique d'un authentique musée du regard français sur l'Autre que nous appelons de nos vœux.

Une question de dernière minute.

Le jeudi 10 Juin une exposition intitulée «Un autre Musée à Paris: le musée du quai Branly» («q» minuscule et B majuscule) a ouvert ses portes dans le hall de la Mairie du 7^{ème} arrondissement de Paris : la manifestation, fort discrètement médiatisée, avait été promue un mois auparavant sous

49 In«Le musée du quai Branly au miroir de ses précédesseurs», *Ethnologies, Musées/Museums*, volume 24, n°2,2002, page 1. <http://www.erudit.org/revue/ethno/2002/v24/n2>, consulté le 2710 /04).

50 In«À propos du musée du quai Branly...», Entretien avec Emmanuel Désveaux, par Julien Guilhem, *Ethnologies comparées*, n°3, Sané et maladies: questions contemporaines, automne 2001, *Revue électronique du Centre d'Etudes et de Recherches comparatives en Ethnologie (CERCE)*, Montpellier 3, page 8, <http://alor.univ-mo.td3.ft/cerce/revue.htm>

51 Harbi, Mohammed & Stora, Benjamin. 2004. *La Guerre d'Algérie.. 1954-2004, /afin de l'amnésie*. Paris, Laffont, quatrième de couverture.

le titre «Un musée du regard sur l'Autre»⁵². Elle se présentait comme une opération phare, une avant-première devant être abritée par les salles du premier étage de l'édifice. Elle devait révéler aux publics non seulement le projet architectural mais également le projet muséographique. Promesse nous en avait été faite au déjeuner de presse du 26 Avril 2004. On semblait s'acheminer vers une redéfinition des objectifs du Musée et l'amorçage d'une réflexion plus adéquate au «geste» qu'est sa création. Las! Les ambitions n'ont pas été tenues. Quelques sept panneaux de modeste dimension, deux programmes vidéo et deux programmes interactifs, installés aux pieds du grand escalier de la Mairie, ne nous apprennent, à ce jour, rien de plus sur le sort réservé aux objets, sur le passé et le futur de leur accueil et laissent nos questions en attente, voire dans un suspens «raisonnant». On l'a souligné, les formes de la communication dont on use sont signifiantes. Les avatars de cet item très simple qu'est le titre, ou le non, qu'on utilise pour qualifier une oeuvre, un lieu ou une opération culturelle sont révélateurs. L'altération subie par le titre de l'exposition, d'une version à l'autre, a permis, au niveau linguistique, de faire passer le pronom à l'adjectif indéfini: un glissement subtil a été opéré du «Musée du regard sur l'Autre» à un «autre musée». De la majuscule à la minuscule. Autrement dit: un musée de plus? Versé au compte de l'anodin, de la sérialité, de l'indistinction. Très loin de la problématique évoquée quelques semaines auparavant. L'indéfinition, décidément, est de rigueur. Le premier titre posait implicitement la question de savoir quelle était l'origine ou le propriétaire du «regard sur l'Autre» dont on s'entretenait. Sa transformation en un second titre, d'où cette question pourtant centrale a été évacuée, serait donc - c'est une hypothèse -, l'indice d'un sérieux malaise. Passe-passe. On ne glosera pas plus. Il faudra décidément attendre l'ouverture du Musée pour, enfin pouvoir, littéralement, évaluer sur «pièces» - le conflit des perspectives et la controverse, pour l'instant, restent contenus. «Plutôt que des conflits recouverts, ou biaisés, ou larvés, mieux vaudront des conflits ouverts, construits en contradictions

52 Formule annoncée et défendue par Françoise de Panafieu, député Maire, et Stéphane Martin, Président-Directeur Général du Musée, lors du déjeuner de presse, le lundi 26 Avril 2004. L'exposition sur le musée du quai Branly se déroule du 8 Juin au 6 septembre 2004. sous la direction de (www.mairiel7.paris.ft).

... On peut aussi espérer creuser un négatif plus intelligent, plus virulent, qui rappellerait l'esprit à son inquiétude»⁵³. Nos questions, lancinantes, demeurent, mais posées, elles ne sauraient être menties.

«Il m'importe peu que ces questions soient, ici, fragmentaires, à peine indicatives d'une méthode, tout au plus d'un projet. Il m'importe beaucoup quelles semblent triviales et futiles : C'est précisément ce qui les rend tout aussi, sinon plus, essentielles que tant d'autres au travers desquelles nous avons vainement tenté de capter notre vérité»⁵⁴.

53 Jullien, François. 2004. L'ombre au tableau. Du mal ou du négatif. Paris, Seuil, p. 18 : «Pour une nouvelle figure de l'intellectuel engagé».

54 Pérec, Georges. Opus. cité, pp. 10- 13.

Conférence internationale Des Arts d'Afrique et Cultures de l'Homme L'Afrique Kitsch

Professeur Valérie ARRAULT

(Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)



L'esthétique ordinaire

Le cadre esthétique des Arts d'Afrique et cultures de l'Homme sera pris ici sous l'angle interculturel d'une source inépuisable originelle d'au moins deux millénaires qui ont participé au renouvellement artistique et esthétique occidental. Toutefois l'examen auquel je vais me consacrer ne relève pas de l'art savant ou de l'art légitime comme celui des illustres Orientalistes ou d'artistes contemporains issus d'Afrique. L'œuvre d'Ernest Breleur présentée dans la conférence de Madame Eliane Chiron et le travail artistique de Madame Valérie John exposé par elle-même, représentent sans nul doute l'antithèse de ce dont il est question dans ma contribution. L'image de l'Afrique que j'ose aborder est celle qui pénètre les imaginaires occidentaux à leur insu car celle-ci relève de l'esthétique du quotidien, de l'esthétique ordinaire, laquelle, il est vrai, interpelle peu les commentaires du monde de l'art. Ainsi je voudrais exposer un pan de l'esthétique moins institutionnelle à tous égards, et plus précisément traiter de l'esthétique Kitsch qui, si elle n'a pas d'homologue en Afrique, est contrairement à ce que l'on pourrait penser, la plus courante en Occident. Encore méprisée pour ses anciens soutiens propagandistes à des régimes totalitaires tout au long du XXe siècle, on comprendra que l'histoire du Kitsch ait généré des réticences ou un manque

notoire d'intérêt, d'où la rareté d'interprétations de ce phénomène qui reste toutefois un objet nécessitant une approche esthétique. Or le fait nouveau à propos du Kitsch est, tout en étant dédaigné en raison de ses manquements esthétiques, qu'il ait réussi à construire une sensibilité, depuis plus de deux décennies¹. Au sein même du monde de l'art. Toutefois il semble nécessaire pour la compréhension de mon objet de prendre la précaution de distinguer la sensibilité Kitsch artistique de l'esthétique (ou mentalité) Kitsch de l'homme du commun. Si Jeff Kaons et le couple Pierre et Gilles ont acquis une réputation internationale, on sait qu'il s'agit alors d'une posture artistique dont les liens théoriques sont à construire en relation avec les mentalités du moment et desquelles cette sensibilité a émergé. Cette sensibilité artistique occidentale, pour la caractériser brièvement, a choisi le mode de l'humour, du jeu ludique, décalé, dont l'ironie vise à accentuer le grotesque, en valorisant le plaisir esthétique des paillettes ou des formes enfantines. Ici, que je sois compréhensible pour mon lectorat, je ne fais strictement référence qu'à l'esthétique Kitsch de l'homme ordinaire.

En outre, dans la délimitation de mon objet de recherche, je n'envisage de traiter qu'un seul aspect, étant donné la vastitude de ce phénomène que représente le Kitsch. Sera abordée, ici et maintenant, et en toute modestie, l'esthétique du monde des objets exotiques, celle qui à nulle autre pareille traverse la planète jusqu'à donner aux autres continents et inversement, des images stéréotypées des uns et des autres.

En préambule, je réserverais quelques lignes pour indiquer l'origine du mot «Kitsch». Issu du verbe allemand kitschen,, il désigne l'action de faire quelque chose à partir d'objets de récupération. Selon son étymologie, l'esthétique Kitsch recouvre un ensemble de production et de

¹ Depuis une petite trentaine d'années, la procédure des emprunts, des réappropriations culturelles en travaillant par croisements dans tous les sens, a englobé le Kitsch, entre autres sensibilités ou courants, au monde de l'art contemporain, et avec lui, son lot de lieux communs démodés, qui se sont vus évalués comme des signes extravagants, transgressifs et ludiques à exploiter artistiquement. De fait, l'art post-moderne ne se trouve pas en contradiction avec le Kitsch, comme le pensait Clement Greenberg à propos des Avant-gardes modernes, au milieu du siècle dernier. Tant et si bien que l'esthétique contemporaine dans ses alliances non seulement culturelles mais également idéologiques a érigé le Kitsch en une esthétique pouvant être reçue comme transculturelle. C'est-à-dire au sens géographique du terme (en faveur du métissage) mais également au sens social, dans la mesure où s'interpénètrent la culture de masse et la culture d'élite.

consommation d'objets à qui la vie a été redonnée (faire du nouveau) après avoir été jugé obsolète (démodé ou usé). Jusqu'aux années 80, eu égard à cet apport sémantique, le Kitsch renvoyait inévitablement, à ce qui était reproduction, imitation, copie industrielle, dans des matériaux de piètre qualité. Mais l'évolution de l'esthétique et des modes de vie ont fait que s'arrêter à de telles caractéristiques formelles et à ses simples procédures s'avère conduire vers une impasse. En effet, ce ne saurait rendre la réelle ampleur d'un phénomène esthétique. De nos jours, ce Kitsch ne satisfait plus uniquement les classes populaires par le seul biais du simulacre.

L'exotique Kitsch

Le cadre général brièvement posé, le Kitsch croise inévitablement l'Afrique sur le terrain de l'exotisme, lieu de tous les fantasmes y compris les plus grotesques qui n'ont cessé de dépeindre un continent africain fortement attractif. On y retrouve ainsi, mêlé, obscur, confus, un goût inassouvi pour les aventures et découvertes d'autres civilisations, mais également pour toutes sortes de conquêtes, chantant l'illusion de la ruée vers l'or ou d'autres minerais, révélatrices d'une historique convoitise relative à la nature des intérêts bien comptés que suscita un tel continent. La problématique générale qui s'impose par l'entrée de ce Kitsch exotique² ne manquera pas de se pencher davantage sur l'idéologie néo-colonialiste, véhiculée au travers d'une vision de l'Afrique travaillée artistiquement ou industriellement par des formes esthétiques, dont il semble qu'elles soient restées sensibles à la construction d'un regard de colonisateur.

Hypothèse : une omniprésence invisible

Prenant appui sur quelques exemples intentionnellement lumineux pour cet exposé, mon hypothèse repose sur l'idée qu'en dépit d'une décolonisation historique, l'esthétique Kitsch exotique maintient des représentations les plus tenacement partagées ainsi que certaines valeurs projetées par

² Voir Tribalshop sur internet: «Vous ne savez pas trop ce que vous cherchez? Laissez-vous tenter en explorant notre catalogue... Tous nos magnifiques objets sont payables en 4x sans frais, en ligne par carte bancaire. Livraison rapide (1 à 3 jours). Masques, statues, totems, bouddhas, toiles, objets...

les Occidentaux. Loin de toute naïveté ou de fins que l'on cantonne trop hâtivement à un décoratif niais, le Kitsch exotique, en effet, persiste à entretenir une forme de construction imaginaire déformante de l'Afrique. Cela se fait au travers d'une nouvelle identité post-coloniale mais libérale, à telle enseigne que l'on est en droit de se demander si ces objets n'ont pas pour fonction idéologique de masquer un pillage plus subtil de toutes ces formes de richesses, spécifiques à ce continent. Si les conflits ethniques et/ou religieux font rage, imposer une identité non pas dans une composante plurielle mais dans sa réduction à un modèle identitaire procède d'intentions pour le moins politiques et idéologiques. Rien d'étonnant en conséquence d'être confronté à une Afrique médiatisée esthétiquement sous l'angle ethnique par certains de ses objets, quand ce n'est pas dans son actuelle dimension religieuse avec comme objet Kitsch le plus déconcertant: un masque pour femme musulmane en cuir pailleté³, ou encore vu sous l'angle strictement patrimonial comme l'est l'Egypte pharaonique. Ces différentes approches -ethnique, religieuse, patrimoniale- laissent libre cours aux lois du marché qui ainsi prennent soin de fixer des images en conformité avec une vision européenne trahissant des rapports politico-idéologiques adaptés à la mondialisation de la domination.

À partir de sources directes telles que les actuels objets-bibelots vendus en différents lieux en Occident ou bien encore à partir de photographies d'objets paraissant dans des revues, deux hypothèses complémentaires sont à retenir.

Dans un examen aussi soucieux d'une approche idéologique d'un objet touchant à l'identité et à la mémoire, obligation s'est faite d'interroger des formes esthétiques caricaturales, outrancières car non seulement elles sont spécifiques à l'exotique Kitsch, mais en outre elles s'avèrent conformes à un imaginaire hérité du colonialisme, de l'impérialisme, et que suit désormais le libéralisme en pratiquant la délocalisation industrielle. Le moins que l'on puisse dire est que ces objets exotiques Kitsch insufflent inlassablement cet esprit de conquête marchande, cet esprit âpre au gain par l'attrait

³ Exposé pour la vente, au marché de Houmsouk, Djerba, Tunisie.

d'une main d'œuvre à bon marché, qui fut, jadis, classée comme celle des «primitifs» hier, comme celle de «pays sous-développés», et aujourd'hui comme celle des pays «en voie de développement» ou «émergents».

Ces objets-là sous forme de bibelots, de gadgets ou servant à faire signe en architecture, chantent-ils bien un passé colonial, un ailleurs exotique, dont les fonctions idéologiques outrepassent la connaissance ordinaire comme l'emprunt fait à l'Histoire des Arts ? Et pour avancer davantage dans les hypothèses, ces formes indéfiniment reproduites seraient-elles une entrave à émanciper un imaginaire autrefois imprégné de colonisation ?

Dans les conditions actuelles du divertissement planétaire - tout du moins, pour ceux qui y ont accès- l'exotique Kitsch ne maintient-il pas en vie l'héritage de cet imaginaire contemporain occidental en faveur d'une expansion culturelle visant à coloniser dans sa dimension la plus vaste, tout esprit et tout imaginaire ?

D'après ces hypothèses, abordons la question et voyons quelles visions d'Afrique les plus communes sont le plus souvent offertes aux occidentaux.

Quelles visions d'Afrique ?

Nul ne peut ignorer qu'hormis les rares acquisitions d'arts traditionnels et l'existence d'un marché de l'art contemporain maghrébin et subsaharien, il existe une autre esthétique qui ne résulte pas de l'inédit mais plutôt de la vulgarisation, issue des représentations tant de l'Egypte pharaonique, de l'Afrique ethnique traditionnelle ou de l'Afrique du nord contemporaine. Amplement nourries depuis le XVI^e siècle, les images les plus stéréotypées produites par les Occidentaux ---qu'Edward Saïda délestées de leur légitimation - ont fait l'objet de mystifications idéologiques, jusqu'à construire un imaginaire occidental qui n'a jamais rien eu en commun avec les Arts d'Afrique et les Cultures de l'Homme {africain}.

Cependant les arts africains inséparables des commentaires anthropologiques européens sur l'Afrique, en suscitant un engouement sans pareil au moment des campagnes d'Egypte de Napoléon Bonaparte, puis avec l'Exposition coloniale internationale de 1931 à Paris, ont imprégné

la mémoire de l'imaginaire occidental bien plus profondément que l'on ne saurait le détailler. D'autant que la diffusion, dès le moment atteint par l'industrialisation de la reproduction en a accru les légendes par les cartes postales, les affiches d'expositions universelles, la littérature, le cinéma, jusqu'à les transformer en signes, et plus globalement en une réification adaptable à tout besoin de consommation culturelle liée - plus ou moins - à la nouvelle ère du divertissement occidentale. La pyramide de Giseh métamorphosée en Casino à Las Vegas ne semble-t-elle pas être, de ce point de vue, très emblématique d'une réappropriation ou colonisation culturelle de l'Afrique, la travestissant en objet ludique, tout en la hissant à la plus antinomique des fonctions initiales ? Que comprendre dès lors d'un tombeau royal, un monument aux morts d'une civilisation passée en une réplique transformée pour le plaisir du jeu de hasard et de l'argent ? Quels rapports et quels enjeux, cela peut-il soulever ?

Si sans aucun doute, les arts occidentaux se distinguent du Kitsch, c'est par la voie de la mutualisation avec les arts d'Afrique, en musique comme en danse, que s'est créé un esprit d'enrichissement donnant lieu à des climats arabo-musulmans (de Manuel de Falla au raï) ou de très nombreuses musiques élaborées à partir de la sensibilité africaine. Ce métissage a depuis bien longtemps réussi à faire mieux connaître les rythmes africains par l'intermédiaire du jazz, de la habanera, du soul en allant jusqu'aux scansion rythmiques d'un rap international. Ce qui, d'une certaine façon, rend hommage à la tradition orale africaine ininterrompue qui a su transmettre ses rythmes, ses espaces, ses tonalités, en musique (comme c'est le cas de la musique traditionnelle djerbienne). et en danse, à l'instar de ses motifs et ses couleurs en arts plastiques en respectant le cadre de la diversité de ses cultures.

En revanche, force est de constater que l'esthétique exotique Kitsch de la reproduction, non indépendante d'une idéologie conquérante, façonne une mentalité, une disposition d'esprit favorable à une tacite prorogation.

En effet, nombre d'objets Kitsch évoquant l'Afrique subsaharienne ne cessent de s'abreuver et d'exposer des clichés qui viennent faire regorger les linéaires d'hypermarchés, les bazars exotico ethniques jusqu'aux vacances prometteuses d'aventures brandies par les agences de voyages.

Bien que la décolonisation soit un fait acquis dans les mentalités, il faut concéder le fait que des objets continuent de s'élaborer à partir d'une Europe traitant d'une Afrique rêvée, qui remémore tantôt le temps des origines, tantôt le temps des découvertes et conquêtes, ou bien encore le temps reposant de la vie coloniale. Tout comme il existait au XVIIIe siècle des objets qui suggéraient l'Afrique exotique par la création de Pendules aux nègres, et plus tard des représentations de serviteurs noirs dans des panoramiques de papiers peints, l'observation impose de souligner que la période contemporaine reste tout aussi entichée d'images en quête d'exotique Kitsch. Que cela puisse s'effectuer par de réels voyages organisés⁴ (safaris, visite de réserves d'animaux ou initiations en deux semaines à des rites chamaniques) ou par voyages virtuels vécus à domicile grâce à des acquisitions d'art traditionnel (dont la légalité reste un problème) ou par ses copies, il semblerait alors que le règne du faux, de l'artifice, et du simulacre serve à entretenir des rapports entre Africains et Occidentaux par des liens commerciaux non délivrés, de l'idéologie caricaturale pesant sur l'homme noir ou l'arabo-musulman. Ainsi, si l'on admet la réelle existence de l'exotique Kitsch, il devient difficile d'ignorer les ressorts qui stimulent une mémoire collective européenne que certains produits culturels sur l'Afrique entérinent (littérature, cinéma, photographies, voyages...).

4 Endroits à visiter: Tombouctou, ville de légende, Mopti, la Venise du Mali, Le pays dogon, avec ses cases et ses greniers accrochés au même la falais, Djenné, site du patrimoine mondial de l'unesco, Bamako, la capital du Mali, Le pays mandé, les mines d'or et les orpailleurs traditionnels, Ségou, l'ancienne capital bambara, Gao, capitale de l'empire Songhaï, La Main de Fatima, formation rocheuse au Hombori Tondo, Le site archéologique Djenné Jenou, Le Lac Débo, dans la boucle du Niger, Sikasso et les vestiges de son Tata, grande palissade qui entoure la ville

Choses à faire: Trekking sur la falaise de Bandiagar!, Camping sur les dunes de sable au désert Sahara, Croisières du fleuve Niger en pinasse traditionnelle, Excursions en véhicule 4x4 au désert, Assister à une séance divinatoire du jeu du renard, dans un village dogon, Visiter le I-logon, le chef spirituel du peuple Dogon, dans son sanctuaire sur la falaise, Une méharée à partir de Tombouctou jusqu'au mines de sel au désert, Explorer la grotte sacrée Missiri Koro, Visiter les fabricants de potterrie traditionnelle, Visiter les orfèvres touaregs dans leurs ateliers.

Choses à voir: Une danse des masques dogons, Les marchés populaires qui bourdonnent d'activité, Les tisserands et teinturiers de bogolan, Les pêcheurs bozos, maîtres du Niger, Les hippopotames dans le fleuve, La Grande Mosquée de Djenné, plus grande architecture en argile dans le monde, Le Takamba, danse touarègue, Les éléphants de la Réserve de Douentza, L'architecture soudanaise et marocaine, Les nomades peuls, Les anciennes demeures tellemis.

Contrairement aux échanges culturels qui cherchent à instaurer une voie de connaissance et de reconnaissance entre les peuples, toute une batterie de masques, statues, amulettes, gri-gris, pagnes africains, vraie ou fausse fourrure léopard, zèbre, vrais ou similis peaux de crocodiles, lézards, tortues, peaux d'autruche, d'éléphants en albâtre, de sarcophages égyptiens, de statues pharaoniques, d'odalisques lascives peintes comme des plaisirs d'alcôves ou de belles femmes noires secouées par des rythmes endiablés... etc, continue de renvoyer confusément à l'indétrônable corpus d'images colonialistes. À la recherche du temps perdu de l'éternel aventurier dans la savane, d'une chasse héroïque idéalisée traquant l'animal sauvage, de fantasmes de harems ou de petite «négresse» féline jusqu'aux splendeurs pillées des tombeaux de l'Antique Egypte, il semble facile d'offrir de quoi clouer l'imaginaire occidental (plutôt de sexe masculin) afin de le laisser rivé à ses fascinations.

Des Impressions d'Afrique d'un Raymond Roussel, il en est advenu un ensemble de dispositifs destinés au divertissement, au tourisme, puisant aux stéréotypes, comme s'il s'agissait d'offrir un simulacre de dépaysement dont les «horizons d'attente» ont été scrupuleusement classifiées depuis fort longtemps.

L'exotique Kitsch, une esthétique du divertissement

Pour étonnant que cela soit, il n'existe pas de catégorie ou une terminologie propre à cette esthétique de l'ombre, cette esthétique souterraine, «au noir» et d'autant plus abondamment lorsque celle-ci s'applique aux rêves que déclenchent d'anciennes colonies. De cette esthétique pourtant tapageuse, on tait volontiers l'existence bien qu'elle ne cesse d'enorgueillir les vitrines les plus huppées et d'achalander les comptoirs les plus modestes. Le Kitsch apparaît dès lors comme la

Choses à voir: Une danse des masques dogons, Les marchés populaires qui bourdonnent d'activité, Les tisserands et teinturiers de bogolan, Les pêcheurs bozos, maîtres du Niger, Les hippopotames dans le fleuve, La Grande Mosquée de Djenné, plus grande architecture en argile dans le

monde, Le Takamba, danse touarègue, Les éléphants de la Réserve de Douentza, L'architecture soudanaise et marocaine, Les nomades peuls, Les anciennes demeures tellem

seule catégorie esthétique pouvant accueillir ces objets car en tant qu'esthétique du divertissement et du détournement, elle correspond à cette juste dégradation du réel et d'une vérité.

Sur l'Afrique, on observe l'existence aussi bien d'images inventées de toutes pièces, flattant le fantasme, le besoin de rêverie, de sensualité, de barbarie et de sexe soulignant de l'esthétique exotique Kitsch qu'elle se plaît à corroborer le préjugé tout en offrant une image aseptisée, expurgée d'une réalité historique, agrémentée de ses visions les plus inconvenantes. Nul ne vient cependant dénoncer ces reproductions dégradées d'un original faisant preuve de décontextualisations dénaturantes comme celles de magasins exposant de faux masques africains en bois au-dessus de rayons contenant bouteilles d'alcool, vêtements de sport ou de chaussures de ville. En l'occurrence, l'abandon sémantique, l'appauvrissement en tant que mise en déshérence des fonctions de l'objet d'art (ou de l'objet culturel) original trahissent plutôt à quel point le Kitsch est une disposition d'esprit destinée au plaisir ou la satisfaction immédiate d'un prêt-à-penser ressassant ici un manque de respect qu'à bon droit on pourrait comprendre comme du commerce entaché de mésestime. Enfin, peut-on éviter de s'interroger sur ces productions et consommations d'art factice où ces réappropriations culturelles reviennent à être dévorées par des enjeux dont l'économique le dispute à une idéologie teintée de colonialisme au bénéfice du libéralisme ?

En tant qu'esthétique fondée sur des mondes imaginaires éculés, fantasmés et/ou hallucinés par le sentiment d'opulence et/ou le plaisir de domination, l'exotique Kitsch, eu égard à l'oubli même de la colonisation historique, doit-elle être évaluée comme une esthétique aseptisante ?

Et partant, ne pourrait-on estimer avec regret que l'apparence désuète d'une esthétique comme celle-ci ne devrait être nullement reléguée à l'aune d'une non-production de sens. Aussi mièvre et inconséquente puisse t-elle paraître, l'exotique Kitsch convie à redire notamment avec Adorno qu' :

«une esthétique affranchie de valeurs est un non-sens»⁵ dans la mesure où il ne peut exister d'esthétique ou d'art qui ne véhiculerait ni valeurs, ni sens. Faire silence sur une esthétique aussi hégémonique relèverait d'un désintéret formaliste qu'on pourrait penser n'être adossé qu'à une certaine complaisance idéologique. Cette esthétique, et notamment ce particularisme de l'exotique Kitsch, ne peut échapper aux incontournables fonctions idéologiques dont la moindre reproduction industrielle témoigne.

Le Kitsch : une esthétique paradoxale de luxe et de pacotille

Étudiant plus en profondeur cette esthétique, il m'est apparu avec le temps que le Kitsch ne peut plus être pensé comme esthétique propre aux classes populaires et, à la culture correspondante regroupée sous le terme de culture de masse. Longtemps convaincue par l'aspect de cette thèse, il me fallut un temps considérable pour dépasser cet allant de soi et envisager qu'il existait un Kitsch convenant aux classes très aisées cultivant l'ironie⁶, ou alors aux couches sociales toujours très aisées mais en revanche peu cultivées. Cette dernière catégorie de consommateurs européens de Kitsch indique là, une instrumentalisation naïve de l'esthétique Kitsch exhibant des signes d'opulence et de réussite sociale qui trahissent de récentes positions sociales et un manque repérable de leur propre culture, fût-elle classique ou moderne.

Tout en étant moins décrié en raison d'une constitution de matériaux nobles et souvent fait par des artisans d'art talentueux, ce Kitsch luxueux s'oppose à la doxa selon laquelle le Kitsch serait le parangon de la pacotille. On comprendra de ce fait, que la noblesse des matériaux, le bel ouvrage d'un objet Kitsch, soient contraires à ses caractéristiques habituelles tant le Kitsch reste apprécié sous l'angle des critères s'en tenant à la pauvreté du matériau (quitte à minimiser a priori que ces formes puissent être idéologiques). Plus même, la confusion s'accroît

5 T. W. Adorno, *Autour de la théorie esthétique*, Parolipomena introduction première, Paris, Klincksieck, 1976, p. 11

6 Collection de la haute couture Dior, printemps-été 2004, inspirée de l'Égypte pharaonique, John Galiano.

lorsqu'il y a flirt avec l'art, car cette collusion accentue encore le brouillage des repères. Car si le Kitsch ne fut pas sans intéresser quelques artistes modernes pour l'insertion de fragments créant ruptures et discontinuités, il est important de faire remarquer sa communauté d'esprit avec l'esthétique post-moderne. Et cela, dès lors où le métissage et l'hybridation des esthétiques prévalent sur tout autre conceptualisation. La ville de Las Vegas, ou l'un des fleurons de l'architecture post-moderne californienne (cf. Robert Venturi), met particulièrement en scène des signes culturels exotiques, qu'une haute technologie de jeux de lumière et de paillettes dénature davantage. Ont ainsi jailli d'un sol désertique la Pyramide de Giseh, recouverte de vitres noires, qui, dès la nuit tombée, projette un rayon laser visible de Los Angeles, aux côtés d'un obélisque scintillant de son grand néon rose bonbon Le Luxor, et d'un sphinx à taille conforme à son modèle égyptien. Parmi les nombreux hôtels gigantesques, l'hôtel Le Mirage, sera retenu à la fois pour son évocation implicite au Sahara tropical mais également pour ses cages aux fauves, ses aquariums, ses rivières exotiques... L'excès de luxe des matériaux sous les rampes d'une débauche de lumières étincelantes, néons monumentaux, pavements et colonnes de marbre rutilantes, stucs sculptés, jaser, jets d'eaux, bassins et fontaines, largement rehaussés d'or et de strass, démontrent sans autre procès, l'exigence d'une qualité luxueuse, d'un faste dans lesquels le Kitsch peut prendre forme.

Vers une déconstruction esthétique pour le Kitsch

Or, je ne ferai ici que retrouver ce que Abraham Moles après sa recherche exemplaire sur le Kitsch en est venu à conclure. Avant toute chose, le Kitsch est une disposition d'esprit. En revanche, je me dégagerai de son analyse, lorsqu'en son temps ce chercheur alléguait que cette esthétique était relative à «l'art du petit bonheur» signalant par là un phénomène spécifique de masse correspondant à la petite bourgeoisie et aux couches sociales populaires. Depuis les années 1980, comme je l'ai dit précédemment, les évolutions esthétiques relatives aux mutations de mentalités en dissolvant les frontières de styles et de genres, ont incorporé le Kitsch. À telle enseigne que le Kitsch se trouve constituer

paradoxalement aussi bien une sensibilité artistique au service d'une esthétique de luxe en quête d'ironie et de transgression qu'une esthétique populaire à modeste coût, profondément xénophobe et sexiste.

L'exotique Kitsch n'est donc plus en conséquence l'esthétique présumée du pauvre.

C'est la raison pour laquelle les stéréotypes idéologiques et culturels de l'exotique Kitsch sont à examiner «trans-culturellement» c'est-à-dire dans l'opposition de la culture de masse et de la culture d'élite, en vertu de la corrélation faite par les arts légitimes, qui en reprenant les objets d'esthétique ordinaire, se jouent du Kitsch, mais s'en inspirent.

Cette mutation a eu pour effet d'induire un réexamen des clichés les mieux partagés indépendamment des procédures artistiques, artisanales, industrielles, et des classements esthétiques hiérarchisant la valeur de l'objet à partir du bel ouvrage jusqu'à la pacotille (ou inversement).

Aussi le thème de ce colloque en appelant à réfléchir sur Les Arts d'Afrique et Cultures de l'Homme -au pluriel - l'occasion m'est donnée de rendre compte d'une déconstruction esthétique à l'aune d'une des facettes de détournements ou de ré-appropriations culturelles passées et contemporaines, du seul point de vue qui est le mien, à savoir du point de vue de _ma culture occidentale.

L'exotique Kitsch de luxe dans des représentations d'Afrique

Eu égard au Kitsch comme disposition d'esprit (Abraham Moles), je crois le temps venu de poser un autre regard sur d'anciens objets de luxe d'exotique Kitsch qui connurent une grande vogue au XVIIe siècle et par la suite, dans les siècles suivants en Europe. Il s'agit de pendules dites «aux nègres», qui, en raison de leur haute valeur économique à l'époque et, qui plus est maintenant, ne sont pas sensées entretenir de très forts liens avec l'exotique Kitsch. D'une part, à ma connaissance, rien n'indique que le Kitsch était une catégorie esthétique répertoriée à l'époque de leur création ; d'autre part, la distance indispensable à une déconstruction implique de se départir des critères esthétiques et pressions économiques

infléchissant tout jugement esthétique. De manière plus essentielle, on sera convaincu, fort des exemples énoncés précédemment, que le matériau de remplacement à bon marché associé à la fonctionnalité d'un objet, ne peuvent l'un et l'autre, être éléments suffisants pour faire état d'une disposition d'esprit Kitsch. Avec les «pendules aux nègres», l'invitation proposée au lecteur s'inquiète de lui montrer une vision caricaturale et édulcorée d'un cliché idéologique en celui d'une Afrique où l'indigène, par définition «sauvage», a été stigmatisé dans sa nudité ou dans «son état de nature» pour mieux mettre en relief sa supposée animalité, d'où l'attribution généralisée de traits physiques et psychologiques enfantins, attardés ou d'une naïveté presque désobligeante.

Ainsi la pendule exotique «au chameau et à l'enfant indien»⁷ exécutée par le bronzier Jean Joseph de Saint-Germain (1719-1791). L'indien et l'indienne enlacés⁸, cadran signé Deverberie et Cie à Paris,. L'Amérique⁹, cadran signé Gail à Paris, de l'époque du Consulat puis la rarissime pendule «au nègre» en bronze doré et patiné figurant une rencontre de Robinson Crusoë et Vendredi¹⁰ et Le matelot¹¹, d'époque Restauration, font état de témoignages¹² artistiques par lesquels les visions d'une Afrique (et une Amérique) imaginaire ont pris forme.

L'indien et l'indienne Très rare pendule au dromadaire, bronze patiné et doré Ces pendules «aux nègres», visibles au musée de Mons en Belgique, présentent l'intérêt scientifique de faire valoir les stéréotypes du «bon sauvage», du paradis idyllique avec sa faune et sa flore abondantes, puis de l'exotisme de l'Afrique coloniale ou des îles, en usage à l'époque, et mises en forme dans l'ornementation ou la réalisation d'objets de luxe

7 Connaissance des arts n°S11, 1994, p. 61

8 Connaissance des arts n°S11, 1994, p. 61

9 Connaissance des arts n°S 11, 1994, p. 61

10 Connaissance des arts n°463, 1990, p. 181

11 Connaissance des arts n°S11, 1994, p. 61

12 Musée François Duesberg à Mons (Belgique) authentique musée d'Arts Décoratifs (1775-1825) avec non seulement une prestigieuse collection de pendules à sujets exotiques (1795-1815), unique au monde, mais également d'exceptionnels bronzes dorés français, porcelaines, faïences, orfèvreries et rarissimes objets insolites. La collection la plus large et la plus variée de Pendules aux Nègres du Monde

car travaillés dans des matériaux nobles et inaltérables. Ainsi, les sujets les plus simples représentaient le Noir au travail : le nègre portefaix, le matelot, la nourrice africaine, la servante... À la vue de ces reproductions photographiques de ces objets, on ne saurait ignorer le contenu déréalisant de ces représentations, dont l'excès d'ornement expose la dissonance, voir le déni de réalité de telles images avec les réels rapports humains de domination, fondés sur le racisme, ou la différence aux prétextes civilisateurs dont les fins strictement esclavagistes prirent la forme de colonisation, et aujourd'hui d'aide au développement selon des modalités propres au rendement et à la concurrence.

Outre ces pendules, que ne connaissons-nous pas de sculptures de jeunes éphèbes aux dents blanches éclatantes, de belles indigènes aux seins admirablement gonflés, aux hanches finement taillées sous quelque pagne, jouissant d'une plastique de corps entretenus, dont la représentation revenait à gommer magistralement le sort véritable auquel étaient soumis inexorablement ces esclaves? Ne pourra-t-on seulement convenir que l'appropriation d'une telle réalité historique est, dans ces objets de luxe, nettement détournée, falsifiée au profit d'une image divertissante, transfigurant l'histoire coloniale et ses enjeux, et qui sait, l'impérialisme sous ses nouvelles formes libérales?

Le réel enfoui se trouve ainsi fardé des couleurs d'une imagerie lisse et merveilleuse, où seuls l'enchantement de la terre inconnue, mais prospère, la distraction par des curiosités jusque-là ignorées et la soustraction au monde réel sont, à l'évidence, visées. L'exotisme dans sa rencontre avec le Kitsch exaspère à l'excès toutes ses connotations de voyages lointains aux parfums de rêve hallucinant, au sens d'une construction édulcorant les rapports coloniaux et entravant toute possibilité d'accès à la vérité. Qui plus est les romans au XIXe confortaient cette vision déjà ancrée dans les mentalités au détour d'Amours congolaises, Les Princes d'ébène, et de Fleur d'Afrique¹³...

Ces «pendules au nègre» pour visions déformantes qu'elles furent n'en sont pas moins toujours publiées dans d'actuels magazines d'art

13 Jean-Michel Nonnand, Kitsch, Les carnets du chineur, Paris, Editions du Chêne, 1999.

et de décoration. Tout comme se font encore prisés dans des salons d'antiquaires spécialisés d'autres objets, tout aussi dignes d'admiration: statuettes d'esclave noir en sarouel, en pagne ou en livrée, affichant un service domestique accompli dans la bonne humeur dont les solides bras du serviteur supportent sans défection le fameux plateau présentant le courrier. Pensera-ton également aux corps musculeux d'atlantes noirs transformés en colonnes ou piliers intérieurs de salons, à quelques bustes de femme noire arborant poitrine frémissante et fesses rebondies, aux éléphants sculptés sur le dos duquel reposent d'immenses plateaux de table en verre, s'enfonçant dans de moelleux tapis léopard, entourés de quelques armes, de chapeaux coloniaux, de trophées de cornes d'éléphants¹⁴, d'ivoires, de carapaces de tortues géantes, et d'œufs d'autruche... etc?

L'exotique Kitsch de la culture de masse, dans des représentations d'Afrique

Si ces pendules au nègre témoignent d'une certaine rareté car relevant de l'inédit, de la pièce unique, le Kitsch des classes moyennes et populaires, est en revanche celui de la reproduction plus industrialisée ou conçue du moins en série. D'où un nombre infini de répliques existantes de pendules aux nègres, de masques, de statuettes qui ont longtemps fait valoir que l'exotique Kitsch procède davantage d'un imaginaire imitatif du goût de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie, que d'un refus du fonctionnalisme

14 Le territoire de chasse d'Ozondjahe s'étend sur plus de 30.000 hectares constitués de plaines et savanes arbustives avec en son centre la montagne d'Ozondjahe. Situé dans la région d'Otjiwarongo, au coeur de la Namibie, Ozondjahe est connu pour sa faune abondante et ses points de vue. Il est considéré comme l'un des plus beaux ranchs de chasse en Namibie.

Coûts des Trophées (valables jusqu'en 2002). Liste de Références de Chasseurs à votre disposition : Grand Koudou : \$ 1.250 - Autruche : \$ 500 - Eland du Cap : \$ 1.250 - Léopard : \$ 3.500 - Oryx : \$ 700 - Guépard : \$ 3.000 - Bubale : \$ 700 - Serval : \$ 500 - Gnou Bleu : \$ 900 - Caracal : \$ 500 - Gnou Noir : \$ 1.200 - Roan : sur demande - Zèbre de Montagne : \$ 950 - Antilope Sable : sur demande - Zèbre de Burchell : \$ 950 - Waterbuck : sur demande Springbok : \$ 400 - Angolan Impala : sur demande

- Impala : \$ 500 - Darnara Dik-dik : sur demande - Blesbok : \$ 500 - Klipspringer : sur demande - Céphalophe : \$ 300 - Babouin : non payant - Steenbok \$250 - Chacal : non payant - Phacochère : \$ 450 - Chasse d'oiseaux* : non payant - Giraffe : \$ 2.000.

*Chasse au vol - En complément à votre safari, vous aurez peut-être l'opportunité, selon l'époque de l'année, de chasser des oiseaux comme la tourterelle, la perdrix des sables, le francolin et la pintade africaine de Guinée.

des formes modernes. Depuis le XIXe siècle, on ne saurait dire si l'exotique Kitsch s'éprouve comme d'incontournables références par imprégnation et/ou représente ainsi des références culturellement anoblissantes. Il est pourtant aisément vérifiable que le nombre de ces répliques attestent qu'à l'empire du Kitsch, l'Afrique, en tant qu'objet imaginaire, ne fut jamais en reste au panthéon de cette esthétique. L'Afrique, ou le continent exotique estampillé d'une longue histoire coloniale, y entretint une place de choix confortant l'esprit européen dans d'inavouables enracinements idéologiques.

Ainsi, point d'étonnement si à la croisée du chemin du Kitsch, des ré-appropriations de cultures africaines s'élaborent d'après stéréotypes rompus à la consommation culturelle de masse.

Un simple échantillon d'exemples d'objets constituant l'exotique Kitsch mettra en évidence sa contribution à sensibiliser bien des mentalités et à construire un regard touristiquement superficiel, ludique, voire ironique envers des cultures minorées ou ignorées.

Marché africain, statuettes, Sarcophages et statuettes funéraires Kitsch, photos V.Arrault S'il est courant de trouver des masques africains, de faux ivoires sur des étals de marchés, ou dans des bazars européens, le commerce de l'exotique Kitsch s'est vite fait convaincre des apports des nouvelles technologies en créant un site sur internet (tribalshop) qui fabrique à la demande et à modeste prix. Quelques clics de souris suffisent désormais pour se procurer des effigies pharaoniques, des costumes de danseuses arabes, des stéréotypes de la faune africaine comme des lions, des éléphants Kitsch servant, selon leurs dimensions, de presse-papier, de statues décoratives pour l'entrée de la maison, ou bien encore de décorations de façades extérieures faisant office de logo, de désignation de lieu, pour des établissements comme des night clubs, discothèques, bars, jeux, casinos. D'ornements désincarnés modernes et/ou post-modernes aux panoramiques peints de palmeraies issues de la douceur méditerranéenne des côtes du Maghreb, ou bien d'oasis et de déserts de l'Afrique noire, l'esprit en retient une suavité berçant l'imaginaire de terres enchanteresses. Mais l'enchantement que suscite

l'Afrique provient de ces images chantées par l'industrie du divertissement. Ignorant les civilisations de Memphis, Louxor, Karnak, ou Carthage, cette industrie laisse dans le silence et l'indifférence les réelles conditions de la vie humaine en Afrique dont l'exemple de la vie animale souligne combien cette dernière peut être déformée par le regard que constituent des ranchs de chasse, comme en Namibie, au Sénégal.

De ces rêves d'évasion accomplis en Afrique noire, il en revient des imprimés de peaux de panthère, de léopard, qui se déploient en tissu d'ameublement, en vêtements, jusqu'à se glisser dans la lingerie féminine coquine car dûment corrélée à la sensualité féline de la tigresse. Outre l'aspect émoustillant de ces parures, tout porte à croire que l'exotique Kitsch joue sur l'esthétique du simulacre, et en tant que telle, contribue à perpétuer la méconnaissance des cultures de l'Afrique au bénéfice d'un imaginaire occidental hérité et dont les perspectives commerciales s'en trouvent rentabilisées.

Conclusion

La question que pose fondamentalement l'exotique Kitsch, ne se rapporte pas, comme on l'aura compris, à la reproduction d'art authentique dans une qualité plus modeste mais bien plus à la perpétuation d'un état d'esprit.

Car bien loin d'être cette esthétique peu active aux yeux des théories esthétiques et artistiques, celle-ci se déploie invisiblement au creux de mentalités occidentales, qui, assommées de désindustrialisations, de déréglementations, et de pertes de repères, se tournent incontestablement de plus en plus vers une esthétique du divertissement et de compensation.

Or, si l'on peut affirmer aux côtés d'Edward Saïd que «L'histoire de toutes les cultures est celle des emprunts culturels, car «Les cultures ne sont pas imperméables»¹⁵, raison garder doit être dûment observé devant une esthétique au double discours, qui aujourd'hui s'accorde aussi bien de la mièvrerie que de l'ironie quand il ne conjugue pas les deux ensemble.

En ce qui concerne l'exotique Kitsch, il semble bien qu'il ne peut être question d'une autre esthétique que celle du divertissement dont les apparences se veulent sans fondement idéologique. Or, dut-il être présenté comme une esthétique dont les fonctions de détournement se renouvellent au gré des investisseurs et des professionnels plus préoccupés de circulation des capitaux que du respect de l'Autre, l'exotique Kitsch ne devrait nullement laisser indifférent.

15 Edward Saïd, Culture et impérialisme, Paris, Arthème Fayard, p. 310.

Les manifestations culturelles transfrontalières : des instruments pour une intégration sous régionale en Afrique centrale

Pr Mahamat ABBA OUSMAN¹

Expert patrimoine culturel/Musées
Direction de la Culture et Communication/ICESCO

Résumé

Les frontières héritées de la colonisation sont essentiellement démarquées par les cours d'eau, les montages ou une délimitation artificielle au grand mépris des réalités culturelles locales. En Afrique Centrale, la vallée du Logone est l'espace géographique le plus illustratif de cette entreprise coloniale dans la mesure où plusieurs aires culturelles se sont retrouvées de part et d'autre du fleuve Logone, entre le Tchad et le Cameroun. Il s'agit des Moussey, des Massa, des Mousgoum et des Kotoko qui continuent d'entretenir des relations matrimoniales, d'organiser des manifestations culturelles et d'échanger leur savoir-faire patrimoniaux notamment les instruments aratoires et les techniques de pêche et de chasse. Cette dynamique culturelle, qui défie la conception et la perception de la frontière à l'occidentale, est cœur de cette réflexion. Ainsi, après une présentation des différents groupes ethniques en présence et les activités culturelles, nous allons nous attaquer à leur perception de la frontière, la symbolique et le rôle du Centre Culturel et le Musée de la Vallée du Logone de Yagoua dans la mise des programmes de recherche scientifique sur ces communautés et l'importance des festivals culturels dans la promotion de la culture de la paix et la résolution des conflits transfrontaliers.

Mots clés : frontière, culture, échange, musée et intégration

¹ Maître de Conférences à l'Université de Maroua et ancien Directeur par Intérim du Musée National du Cameroun, Pr Mahamat abba ousman est actuellement Expert patrimoine culturel/ musées à Direction de la Culture et Communication de l'ICESCO. il est auteur d'un ouvrage et d'une vingtaine d'articles publiés dans les revues scientifiques sur le patrimoine culturel, les musées, les sites et monuments et l'histoire des techniques. Il est membre de plusieurs sociétés savantes et Consultant dans plusieurs projets culturels (abbamanga2@yahoo.fr).

Abstract

The borders inherited from the colonization are essentially marked down by streams, mountains or an artificial demarcation in the big contempt of the local cultural realities. In Central Africa, the valley of Logone is the most illustrative geographical space of this colonial deed as far as several cultural areas found themselves on both sides of the river Logone, between Chad and Cameroon. It is about Moussey, Massa, Mousgoum and Kotoko which continue to maintain marital relations, to organize cultural events and to exchange patrimonial abilities in particular plowing implements and techniques of fishing and hunting. This cultural dynamics, which challenges the conception and the perception of the border to the Westerner, constitutes the skeleton of this reflection. So, after a presentation of the various ethnic groups in presence and the cultural exchanges, we are going to affect their perception of the border, the symbolism and the role of the Cultural center and the Museum of the Valley of Logone of Yagoua in the implementation of the scientific research programs of on these communities and the importance of the cultural festivals in the promotion of the culture of the peace and the resolution of the cross-border conflicts.

Keywords: border, culture, exchange, museum and integration

Introduction

Perçu généralement comme un espace qui sépare des individus qui sont régis généralement par le droit international et les représentations diplomatiques, la zone frontalière qui couvre l'ensemble de la vallée du Logone épouse la notion frontière dite «borderland». Celle-ci désigne une zone de contacts et d'interactions économiques, sociaux et culturels entre des peuples situés de part et d'autre d'une frontière internationale². Elle s'oppose à la vision du colonisateur telle que décrite par Abdouraman Halirou: «Dans ce contexte déjà si complexe, le colonisateur impose les frontières-lignes, véritables limites de séparation. Elles sont principalement caractérisées par une démarcation ostensible et effective, qui modifie les relations politiques, sociales et économiques»³. La zone frontalière qui fait l'objet de cette réflexion se caractérise par une forte circulation des personnes et des biens, des idées et l'organisation de plusieurs manifestations culturelles. Il s'agit d'un espace géographique dont la démarcation de la frontière établie pendant la période coloniale française se résume au passage du fleuve Logone, principal affluent du Lac Tchad. Seulement, les hommes et les femmes, qui vivent autour cette zone humide, sur ces terres arables, très riche en limon et des cours d'eau riches en ressources halieutique, partagent ensemble un patrimoine culturel riche et diversifié qui n'a pas été pris compte dans la délimitation de la frontière entre le Tchad et le Cameroun depuis du bec du canard jusqu'au Lac Tchad. La Vallée du Logone couvre les départements de Mayo Danay et celui du Logone et Chari au Cameroun et les préfectures de Chari Baguirmi, de Mayo Boney et Mayo Lemie au Tchad et une superficie estimée à 14 000 km² et une population qui avoisine 1700 000 habitants, constituées des Moussey, des Massa, des Mousgoum, des Moundang, des Toupouri et des Kotoko⁴. Ces derniers continuent d'entretenir des

2 C. S. Momoh, cite par Saibou Issa, 2001, « Conflits et problèmes de sécurité aux abords sud du lac Tchad : dimension historique (XVIè-XXè siècles) » thèse de doctorat Ph/D d'Histoire, Université de Yaounde I

3 Abdouraman Halirou, 2007 «Frontières et découpages territoriaux dans l'Extrême-Nord du Cameroun: enjeux et implications (XIVème-XXème siècle)» thèse de doctorat Ph/D d'histoire, Université de Ngaoundéré.

relations matrimoniales, de partager des espaces vitaux pour la pêche, la chasse, l'agriculture et l'organisation des manifestations culturelles et rituelles sans protocole, au grand mépris des formalités administratives définies par les autorités de ces deux pays souverains. Il s'agit en réalité de la primauté des aires culturelles sur les frontières héritées de la colonisation, un cas de figure de perception de frontière qui interpelle les chercheurs en sciences sociales, qui fait l'objet d'une attention soutenue dans cette réflexion. C'est ainsi que la première partie se focalise sur la présentation des groupes ethniques étudiés avec un accent particulier sur un élément majeur de leur identité culturelle. La deuxième s'intéresse à quatre festivals culturels qui entraînent un flux important de la mobilité humaine dans la vallée du Logone aux cours desquels l'on observe une autre réalité de la notion de frontière. La troisième et dernière partie se concentre sur le centre culturel et musée de la vallée du Logone qui est un outil d'intégration sous-régionale fondée sur la recherche et la conservation du patrimoine culturel.

1- Présentation des groupes ethniques étudiés dans la Vallée du Logone

Cette contribution scientifique est conduite sur quatre aires culturelles de la vallée du Logone. Il s'agit des Moussey, les Massa, les Mousgoum et les Kotoko qui partagent ensemble quelques traits culturels et qui entretiennent des relations de bon voisinage. Ils continuent d'entretenir, de part et d'autre de la frontière, les relations matrimoniales et des visites de courtoisie. Ils assistent aux funérailles et ne manquent pas d'apporter des vivres constitués de chèvres, moutons, de la volaille, des sacs de mil, mais, fonio, sorgo ou du riz. Ces relations traduisent clairement la primauté de l'espace culturel sur la délimitation des frontières issues de la colonisation.

1.1 Le peuple Moussey : éleveur attiré du Poney

Ils sont localisés dans les départements de Mayo Danay au Cameroun et celui de la Kabbia au Tchad avec pour chef-lieu Gounou-Gaya. Au Cameroun, ils constituent les trois quarts des habitants (3/4) de l'arrondissement de Gobo avec une population estimée à 50 000 âmes. La plus grande communauté se trouve au Tchad (300 000) et une forte diaspora au Nigeria dont le nombre n'est pas connu⁵. Du point de vue production matériel, les Moussey sont très proche des Massa au point où ils étaient considérés, à tort, comme un sous-groupe de cette communauté sœur du département de Mayo Danay et du Mayo-Boneye. Au plan culturel, ils sont attachés à l'élevage du poney qui devenu un élément de leur identité culturelle.



Photo no1 : Le Poney Moussey

© Hinimbio Taida pierre, 2014

⁵ Amadou Vamoulke, 2010, « kodoma : contexte et perspectives » in termes de références du festival culturel moussey KODOMA GOBO 2010, P4

Le poney Moussey a une tête grosse et lourde, une encolure courte et le dos long. Les jambes sont courtes mais fortes. Cette race est réputée pour son endurance et se trouve au centre d'un grand nombre de rituels des Moussey qu'on peut assimiler aux rites de passage. Cet animal a développé une résistance particulière là où bien d'autres races y ont succombé⁶. Dans cette communauté, il est presque traité comme un être humain et ses propriétaires en prennent généralement grand soin. A sa mort, ils l'enterrent dignement et les propriétaires pleurent⁷.

1.2. Le peuple Massa : toujours à l' «école» du LABANA

Les Massa occupent aujourd'hui les deux rives du Logone entre les 10^{ème} et 11^{ème} degrés de latitude Nord et les 15^{ème} et 16^{ème} degrés de longitude. Ils pratiquent la pêche et l'agriculture notamment la production du riz avec l'implantation de la société d'Expansion et de Modernisation du Riz (SEMRY) de Yagoua. Ils restent très rattachés à leur culture qu'ils célèbrent tous les deux ans avec un accent particulier qui est mis sur le LABANA.



Photo no2 : les jeunes garçons Massa en plein initiation

© Sakafoulsou Dangué le Roi, 2014

6 Igor de Garine, 1975 , Contribution à l'ethnozoologie du cheval chez les Moussey (Tchad et Cameroun), Institut international d'ethnoscience, Paris, 16 p.

7 Christian Seignobos, 1987, Le poney du Logone et les derniers peuples cavaliers : essai d'approche historique, Institut d'élevage et de médecine vétérinaire des pays tropicaux, 213 p.

La société Massa accorde une importance capitale au LABANA, un rite initiatique qui participe à l'éducation des filles et fils. Bien avant l'école coloniale, ce rite était un espace de socialisation des jeunes et un cadre d'apprentissage aux jeunes la vision du monde et ses valeurs de la société Massa. Il s'agit de la promotion des valeurs telles que d'obéissance et de respect des aînés, de la solidarité entre les membres du groupe, de l'honnêteté dans la vie de tous les jours, du sens de l'organisation du foyer conjugal et de la famille, et la gestion des secrets confiés. Il s'agit d'une véritable école d'intégration à la vie. Seulement, au regard des efforts fournis par les récipiendaires, le collège des évêques de la région de l'extrême-nord combattent cette cérémonie d'initiation avec la dernière énergie⁸.

Au Tchad, ils sont installés dans la préfecture du Mayo-Boneye avec pour chef-lieu est Bongor et une population estimée à 130 000 ont été dénombrés en 2006. Au Cameroun, on retrouve les Massa dans le département du Mayo Danay avec une population estimée à plus de 190 000 âmes⁹.

1.3. Les Mousgoum et la case Obus : une question d'identité culturelle

Les Mousgoum peuplent les plaines du bas Logone qui fait frontière entre le Tchad et le Cameroun. Partagés entre deux Etats, ils ne disposent pas véritablement d'une capitale régionale¹⁰. Ils font partie des premiers groupes humains installés le long du fleuve Logone jusqu'au Lac Tchad¹¹. Ils sont principalement localisés dans le département du Mayo Danay et dans le Logone et Chari au Cameroun avec pour principales cités telles que Maga, Pouss, Lahaye, Guividig et Mourla¹². Au Tchad, ils sont majoritairement dans le département du Mayo Lemié notamment à Guelinding, Malla,

8 Initiation au rite du labana : les évêques du Grand Nord disent un « non catégorique » 09 mai 2010.

9 GARINE, I. de, 1964. Les Massa du Cameroun. Vie économique et sociale. Paris, Presses Universitaires de France, p. 11

10 Christian Seignobos et Fabien Jamin, 2003, la case obus, histoire et reconstitution, éditions Parenthèses- Patrimoine sans frontières

11 Gagsou Golvang Boyo, 2007, « A la découverte du Tchad : Les Mousgoum et les Nôy », in Cahiers d'Histoire;

12 Ali abamé abakar, 2015 « Les ressources touristiques du Logone et Chari : inventaire et stratégie de mise en tourisme » mémoire d'ingénieur de conception en science du patrimoine, option tourisme, Université de Maroua ;

Musgum, Katawa, Gouaye et Mirvidim. Au plan culturel, les cases obus se présentent comme l'élément majeur de leur identité culturelle qu'il convient de présenter dans cette partie compte tenu son implication dans l'organisation des festivals culturels organisés par l'élite Mousgoum.



Photo no3: les Cases Obus

© Christian Seignobos/Fabien Jamin,2003

Il s'agit des cases au toit d'argamasse bâtis à plans circulaires, soit quadrangulaires, mais aux angles très arrondis. Ces constructions de huit(8) mètres de hauteur. Au regard de sa beauté, un administrateur militaire allemand G. Von Hagen déclare en 1912 que : «le plus merveilleux dans le pays Mousgoum sont les maisons. Lorsqu'on descend le fleuve Logone et que l'on voit les constructions pour la première fois, on croit être arrivé dans un pays au conte fées»¹³. Cette production architecturale reflète le point de Michel Ragon qui écrit «Une construction commence à être architecture à partir du moment où les proportions de cette construction, la qualité de ses matériaux et je ne sais quoi, qui ajoutés comme une touche poétique à l'ensemble, nous retiennent, nous étonnent, nous touchent ou nous émeuvent. L'architecture est donc une construction qui nous émeut par sa beauté, qui nous transporte de la même manière qu'une musique, une peinture ou un livre passionnant»¹⁴.

¹³ G. Von Hagen, 1912, Einige notizen uber die Musgu Baessler archive, vol pp. 117-122.

¹⁴ Michel Ragon, 1991, C'est quoi l'architecture ? Paris, Seuil.

1.4. Les Kotoko, un peuple de pêcheurs

Le pays kotoko est formé des cités qui sont aujourd'hui partagées entre Etats souverains à la suite de la colonisation européenne. Ce vaste territoire se regroupe en trois grands sous ensemble fondés sur une base linguistique, la proximité géographique et les éléments architecturaux spécifiques. On les retrouve le département du Logone et Chari au Cameroun et celui du Chari Baguirmi au Tchad¹⁵. Les kotoko sont reconnus comme des pêcheurs professionnels. Ils ont également le monopole de la navigation sur la partie nord du fleuve Logone. «Les Kotoko sont les seuls indigènes exerçant la profession de piroguiers dans toute la région jusqu'au Lac Tchad. Ils montent de grandes embarcations faites de troncs d'arbres taillés et cousues à la ficelle et dont l'avant est plus large que l'arrière»¹⁶.

Cette pirogue particulière se présente aujourd'hui comme l'élément majeur de leur identité culturelle. Elle est fortement représenté dans les collections des musées locaux qu'ils ont créés à partir 1992 grâce l'élite kotoko de la cité de Gawi. La fabrication du Wam-Zemi se fait sur une période de deux semaines lorsque la main d'œuvre est constituée huit (8) personnes au moins. Après l'approbation des autorités traditionnelles, les artisans disposent d'une semaine entière pour chercher des matériaux appropriés dans le périmètre du sultanat. C'est pour cette raison que cet engin se présente comme un élément de l'identité culturelle de ce peuple dans la mesure où il est fabriqué avec des matériaux locaux et des savoir-faire vernaculaires. Par ailleurs, Zeltner Jean Claude a qualifié cette technique de « pêche industrielle » car elle mobilise plusieurs personnes avec une production assez élevée¹⁷. Elle se pratique en principe pendant toutes les périodes de l'année mais elle est plus productive durant la période allant du mois décembre au mois de mai¹⁸.

15 Ahmed Ibn Fartu, 1970, History of the first twelve years of the reign of Mai Idris Alooma of Bornu (1571-1585), frank cass and co.LTD, p.23

16 C. Lenfant, 1905, La grande route du Tchad, Paris, Hachette, p.152

17 J.C. Zeltner, 1988, Les pays du Tchad dans la tourmente, 1880-1902, Paris, l'Harmattan

18 Mahamat abba ousman, 2016, «la technique de pêche au zemi : un savoir-faire en voie de disparition dans les abords du lac Tchad» Phaistos, Paris.



Photo no4 : Zemi sur le fleuve logone

© Alhadji Alifa Mey eli ,1998

En somme, ces quatre groupes ethniques situés « à cheval » entre le Cameroun et Tchad s'intéressent tous à la protection, la conservation et la valorisation du patrimoine culturel à travers l'organisation des festivals culturels qui mobilisent plusieurs personnes autour de la frontière. Cette réflexion est totalement débarrassée des velléités ethniques et des considérations hégémoniques qui animent les espaces politiques au Cameroun et au Tchad. Elle est essentiellement fondée sur les principes sacro-saints de l'égalité entre les cultures, véritables outils d'intégration, de promotion de la paix et de création de richesse dans les zones frontalières.

2- Les Festivals Culturels transfrontaliers et la mobilité des personnes dans la Vallée du Logone

Les festivals sont des rencontres culturelles au cours desquelles des groupes ethniques réfléchissent sur leur identité culturelle en faisant des démonstrations sur leur richesse culturelle. Ce sont de véritables laboratoires de réflexion sur la préservation et la valorisation du patrimoine culturel¹⁹. Il s'agit des cadres d'expression de musiques et danses traditionnelles, des expositions artistiques et des rites. Ces leaders mobilisent des ressortissants de leur aire culturelle pour partager des valeurs morales, éthiques et religieuses afin de restaurer l'identité culturelle au-delà des frontières coloniales. Dans cette partie de l'Afrique, les organisateurs alternent la tenue de ces festivals dans les villes frontalières. Ces manifestations drainent des mouvements de foule de part et d'autre de la frontière au point d'interroger sur leur perception de la frontière internationale qui est presque supplantée par les frontières culturelles. Ces festivals sont présentés par ordre chronologique.

2.1. Le festival des arts et tradition Sao-Kotoko

L'élite de Gawi, une cité kotoko située à 10km de Ndjamenà au Tchad, a initié une fête culturelle en 1992 grâce à une association dénommée LEY-SAO. Elle a eu une idée originale de rénover l'ancien palais du sultan pour en faire un musée avec le concours et l'expertise de Gérard Leclair, architecte français résidant à Ndjamenà²⁰.

C'est à l'inauguration de ce premier musée privé destiné à la conservation et la promotion de la culture matérielle kotoko, tous les sultans kotoko du Tchad et du Cameroun ont été invités. Ils étaient accompagnés par des fortes délégations composées des soldats, des griots, des notables et l'élite administrative de leurs cités²¹. Le promoteur de cette grande fête culturelle

19 Mahamat Abba Ousman, 2013, « le patrimoine culturel kotoko (XX-XXIème siècles): source de l'histoire, produit économique et instrument idéologique » thèse de doctorat /Ph.D en Histoire, Université de Ngaoundéré.

20 Lignerolles Olivier et Mahamat Saleh Y. « Gawi, un musée pas comme les autres. » in Tchad et Culture, N°119, oct.1990, pp.12/13

21 Entretien avec Gérard Leclair à Gaoui, mai 2007

kotoko, Gérard Leclair, a immortalisé cette cérémonie par les portraits géants des sultans qui sont exposés dans le pavillon supérieur, situé à l'étage du musée de Gawi. Plus qu'une fête culturelle, cette cérémonie fut un moment de communion et de réflexion sur le devenir de l'héritage Sao.



Photo no 5 : Vue face du Musée de Gaoui

© Mahamat abba ousman 2007

En effet, c'est la première fois qu'une rencontre culturelle de grande envergure fut organisée pour rassembler les Kotoko du Tchad et du Cameroun autour de leur destin commun, désorganisé par les frontières coloniales. C'est fut également le début d'une prise de conscience générale sur l'importance du patrimoine culturel kotoko. Puis, les Kotoko du Cameroun ont créé une l'Association Culturelle Sao-Kotoko en mars 2001. La première assemblée ordinaire s'est tenue à Kousseri le 23 juin 2003 et un accent particulier a été mis sur la promotion et la conservation du patrimoine culturel kotoko. Deux délégués permanents en charge des questions culturelles étaient sur le terrain pour sensibiliser les populations sur la nécessité de rendre le patrimoine culturel kotoko vivant²². Le premier s'intéresse à l'artisanat, aux musées et à la pharmacopée et le second

²² Statuts de l'association culturelle Sao-kotoko, récépissé de déclaration d'Association no00121/RDA/JO6/BAPP du 12 Mars 2001

s'occupe de la culture, aux jeux de société, aux coutumes et mœurs kotoko. Après la mise en place du bureau directeur, un rendez est pris à Goulfey en juin 2005 pour l'organisation du festival culturel. Au cours cette grande retrouvaille culturelle, de nouveaux objectifs plus audacieux, tels que la création d'un musée lors de chaque festival, a retenu l'attention des festivaliers. Pour atteindre cet objectif majeur, le troisième festival est programmé à Makari en avril 2008. Puis, la cité kotoko de Logone Birni a été désignée à l'unanimité pour recevoir le quatrième festival des arts et traditions Sao kotoko en juin 2010. Celui-ci fut placé sous le thème: «culture et traditions Sao kotoko : un levier pour le développement»²³. L'événement majeur qui a marqué les festivaliers et les invités est l'hommage rendu au chercheur béninois Dieudonné Gnamankou qui a su retracer les origines d'Abraham Hannibal. Un autre rendez-vous est pris pour mai 2013 à Afadé²⁴. Aujourd'hui, le pays kotoko compte six(6) musées.

2.2. Le festival culturel Mousgoum

La première édition du festival culturel Mousgoum s'est tenue à Maga du 25 au 28 février 2000. A l'origine, il avait pour objectifs de consolider l'unité et la solidarité qui sont des gages du développement entre ce peuple séparé la par l'histoire coloniale. Puis, la préservation de l'identité culturelle est devenue une préoccupation réelle à la troisième édition des festivals des arts et de la culture Mousgoum à Guelending au Tchad. Un accent particulier est mis sur la valorisation des cases obus, communément admis comme la «carte d'identité» de l'Homme Mousgoum. Il s'agit des rencontres annuelles qui permettent aux Mousgoum de deux rives du Logone d'initier des projets de développement communs qui modifient totalement leur perception des frontières internationales. Une expression comme «mon frère de l'autre coté» s'est imposé au détriment des nationalités camerounaise et tchadienne. Ils ont été galvanisés par

23 Ali Soungui, 2010, « éditorial, bienvenue au FESAT 2010 à Logone Birni », Labar, magazine du festival des Arts et Tradition Sao-kotoko.

24 Mahamat abba ousman, 2013 «Patrimoine culturel Kotoko (XX-XXIème siècles) : Source de l'histoire, Produit économique et Instrument idéologique», Thèse de Doctorat Ph/D d'histoire, Université de Ngaoundéré.

l'initiative conjointe de Christian Seignobos, Fabien Jamin et de Kalkaba Malbom. Il s'agit d'un chantier/école du Patrimoine Sans Frontière sur la valorisation des cases Obus à Mourla. Une démarche qui a consisté à initier les jeunes garçons et filles Mousgoum à la construction de la case Obus. Un ouvrage «LA CASE OBUS, Histoire et reconstitution» a été publié à la fin du chantier/école. Il est devenu le livre de chevet des Mousgoum. Dès lors, la vulgarisation de cet élément du patrimoine culturel est devenue une priorité des Mousgoum du Cameroun et du Tchad. Puis, une autre association sœur dénommée «Ziba di Mousgoum», décide de passer à une vitesse supérieure en créant une Société du Développement de la Région du Logone en abrégé (SODERLOG) en Avril 2014. Elle s'est engagée dans les négociations avec les partenaires au développement et les gouvernements du Tchad et du Cameroun pour la création des sociétés mixtes pour le développement de deux rives du Logone. Il s'agit de la construction des infrastructures de base notamment les écoles, les dispensaires, les adductions d'eau potable et de l'électricité qui sont nécessaires pour le développement humain et économique²⁵.

2.3. Le toгна Massana, une rencontre culturelle Massa

Le toгна Massana est une manifestation culturelle transfrontalière initiée en 2003 à Yagoua par l'élite Massa. Au cours la première édition, les festivaliers ont jugé nécessaire d'alterner l'organisation de cette fête culturelle biennale entre le Cameroun et le Tchad. C'est ainsi qu'un rendez-vous est pris pour l'année 2005 à Bongor, la ville jumelle de Yagoua, considérée comme la capitale des Massa au pays de Toumai. Puis, en avril 2009, les Massa se sont retrouvés à Yagoua pour revisiter les pages de leur histoire. Cette rencontre était placée sous le haut patronage du gouverneur de la région de l'extrême nord, Ahmadou Toudjani. Depuis sa création, cette rencontre se présente comme un cadre idoine pour les jeunes fils et filles Massa qui se mobilisent pour valoriser et promouvoir leur culture²⁶. Elle leur permet de passer en revue

25 Dawai Tezwimu, 2014 ziba di musgum organisation associative du peuple Mousgoum.

26 Patrice Mbossa, 2009 «Les Massa «consolident» leur unité culturelle» in Cameroon Tribune du 5 Mai 2009 (Yaoundé)

leurs valeurs morales, de restaurer leur identité culturelle, d'exposer les objets d'art et de faire des prestations artistiques diverses. Ce festival vise également la promotion de l'enseignement de la langue Massa, la production des artistes Massa et la création d'un musée d'objets d'art Massa. C'est aussi une opportunité pour combattre certains maux qui minent ce groupe ethnique. A la troisième édition à Yagoua, plusieurs débats ont été organisés sur les fléaux avilissant les Massa. Il s'agit de l'alcoolisme, du vol, de l'adultère et de l'abandon de la langue Massa. Les participants estiment qu'il faut soigner le mal en instaurant le Labana, un rite initiatique réservé exclusivement aux hommes. Un véritable stage de trois mois au cours duquel les initiés sont isolés dans une brousse pour recevoir les enseignements sur la morale et les valeurs culturelles.

2.4. Le festival culturel Moussey : le KODOMMA

Le KODOMMA était à l'origine une fête de récoltes, une fête religieuse et traditionnelle du peuple Moussey, célébrée entre les mois de septembre et de décembre de chaque année. Cet élément, important du patrimoine culturel, a progressivement disparu et il a fallu la réunion du comité de développement du canton Moussey en 2003 pour la réhabiliter sous forme de festival culturel des Moussey du Tchad et du Cameroun²⁷. La première édition a eu lieu en 2004 à Gobo au Cameroun. Elle a connu une forte participation des festivaliers venus du Tchad qui se sont engagés à organiser la deuxième et la troisième édition à Gounou Gaya respectivement en 2005 et 2006. Puis, la cité de Gobo a accueilli les festivités en 2007. Ainsi, le KODOMMA est devenu une rencontre annuelle de concertation entre les Moussey de deux rives du fleuve Logone pour réfléchir les problèmes communs. Les festivaliers n'ont pu se réunir en 2008 à cause des événements politiques du Tchad. C'est ainsi que Gounou Gaya a accueilli la communauté Moussey en 2009. La sixième édition en 2010 était organisée à Gobo et Gounou Gaya a accueilli la septième édition en 2012 avec pour thème central «culture et développement»²⁸. Ce dynamisme

27 VOUDINA Nicodème, 2010 « KODOMMA : contexte et présentation » termes de référence du festival culturel Moussey, kodomma Gobo, p8.

28 Périodique culturel d'information /Gounou Gaya 2012/7eme édition

culturel trouve son fondement dans l'action de l'élite Moussey notamment Amadou Vamouké, Kambassou Daniel et Gombol Félix au Cameroun et Djouma Golona et docteur Djounvoun au Tchad. Ces rencontres mobilisent les fils et filles Moussey qui célèbrent leur culture et combattent certains maux sociaux à savoir l'alcoolisme, la paresse et le vol.

Au cours de ces manifestations culturelles, les frontières administratives sont presque levées, car les mouvements des personnes et des biens sont si intenses que les postes de police de frontière entre le Cameroun et le Tchad s'effacent ou du moins restent souples vis-à-vis des festivaliers. Tous les groupes ethniques étudiés organisent les fêtes culturelles de manière rotative entre les deux pays voisins. Cette volonté traduit clairement le sentiment d'une communauté séparée par l'histoire coloniale. Les frontières culturelles supplantent les frontières administratives. Il faut noter, pour le déplorer, que l'insécurité transfrontalière a mis fin au regroupement annuel ou biennal des groupes ethniques situés de part et d'autre d'une frontière que Mokam David a qualifié de peuples traits d'union²⁹.

29 Mokam David, 2000 «les peuples traits d'union et l'intégration régionale en Afrique centrale: le cas des gbaya et des Moundang» in actes du colloque sur les dynamiques d'intégration régionale en Afrique centrale yaoundé, 26-28 avril. pp125-141

3. Centre culturel et Musée de la Vallée du Logone: Un Etablissement au service de l'intégration sous-Régionale

Au regard de la richesse culturelle de cette partie de l'Afrique et des multiples champs de recherche en sciences sociales encore en friche, le père TONINO de la congrégation des pères Xavériens a créé le centre culturel et musée de la Vallée du Logone. Cette structure bénéficie des appuis de la mairie de Yagoua et des associations culturelles telles que SANA LOGONE, GLOBALMON, AFRICADEGNA et le Diocèse de Yagoua.

3.1. Présentation du centre culturel et musée de la vallée du Logone

Inaugurée le 5 septembre 2011, cette maison culturelle a une vocation sous-régionale avec pour mission de favoriser les échanges entre la communauté scientifique, les associations culturelles et les populations. Pour l'instant, sa documentation est essentiellement focalisée sur l'organisation socioculturelle, les pratiques agro-pastorales, l'habitat, l'artisanat, les milieux physiques et climatiques, les questions du genre et la société civile, la scolarisation et la sécurité alimentaire. Alors que le musée se propose d'éclairer l'histoire de la Vallée du Logone. Les collections d'histoire et d'archéologie sont nombreuses, ceux de la vie quotidienne sont près de 500 objets liés aux activités domestiques, notamment la céramique, la sculpture et la peinture. Il conserve également plus de 450 pièces de mobilier et 100 pièces textiles. Il s'agit des objets issus des communautés Massa, Mousgoum, Moussey, et Toupuri du Tchad et du Cameroun. Il est envisagé une coopération avec les musées ethnographiques kotoko depuis décembre 2015 pour une représentation des collections de cette aire culturelle. C'est une structure au sein de laquelle la dimension culturelle a pris le dessus sur la notion de nationalité tchadienne et camerounaise. C'est donc un cadre d'intégration par excellence dans la mesure où tous les peuples de cette partie de l'Afrique s'y retrouvent, échangent et partagent des idées autour des problématiques liées à la culture.



Photo 6 : Une collection en bronze au musée de la vallée du Logone
© CCMVL

3.2. Le centre culturel et musée de la vallée du Logone : une autre vision de développement de la recherche scientifique transfrontalière

Depuis son inauguration, cette maison de la culture se positionne comme un cadre de promotion et de la vulgarisation de la recherche dans cette partie de l'Afrique. Elle accueille des chercheurs juniors et confirmés dans les domaines tels que l'histoire, l'archéologie, la muséologie, la muséographie, la linguistique, la littérature, la sociologie et l'anthropologie qui s'intéressent prioritairement aux groupes ethniques situés de part et d'autre du fleuve Logone. Le responsable du centre, le père Tonino, a organisé un colloque à Yagoua du 26 au 28 Décembre 2015 sous le thème «Patrimoines culturels dans la vallée du Logone». Cette rencontre scientifique a regroupé des enseignants/chercheurs de l'Université de Ndjamen, de l'Université privée Emi Koussi de Ndjamen de l'Ecole Supérieure de

Bongor au Tchad et de l'Université Maroua, de Ngaoundéré et de Yaoundé au Cameroun³⁰. Des thématiques diverses ont été abordées à travers des problématiques relatives aux musées, aux langues, à la littérature, aux sites archéologiques, aux migrations et échanges culturels, à la gestion du patrimoine culturel matériel, à l'onomastique et les animaux à l'instar du Poney. Les contributions étaient exclusivement centrées sur les peuples de la vallée du Logone. Des engagements ont été pris pour pérenniser cette initiative. Une revue scientifique, dénommée «cahier de la vallée du Logone» est créée et se charge de publier les actes de ce colloque³¹.

Le centre culturel et musée de la vallée du Logone s'inscrit dans la logique qui voudrait bien minimiser les exigences et normes liées à la frontière internationale. Il encourage les études sur les aires culturelles transfrontalières et la conservation du patrimoine culturel de ces peuples, unis par l'histoire, mais séparé par la volonté coloniale.

30 Programme du colloque.

31 Rapport général du colloque.

Conclusion

Les activités culturelles dans la vallée du Logone sont révélatrices des manquements liées à la délimitation des frontières au cours de la période coloniale. Des familles se retrouvent aujourd'hui entre deux pays souverains, notamment le Tchad et le Cameroun dans le cadre de cette réflexion. Seulement, les populations n'ont pas intégré, ou du moins, cette nouvelle perception des entités politiques indépendantes a connu une adhésion massive au niveau de la base. Ainsi, l'organisation des festivals culturels dans cette partie de l'Afrique témoigne de la survivance des réalités culturelles qui sont beaucoup plus considérées que l'héritage colonial. Cette perception de la frontière est une preuve manifeste que le sentiment d'appartenance aux aires culturelles reste une marque de fabrique des africains. Ces derniers demeurent profondément attachés à leur culture, mieux à leur histoire. Cette attitude questionne dans un premier temps la notion de la nation, définie comme étant un ensemble de personnes vivantes sur un territoire et ayant une histoire commune. Il semble qu'il s'agit d'un cas contraire et cette réalité mérite une attention soutenue des scientifiques, voire un cadre de réflexion des chercheurs sur cette thématique. Dans un deuxième temps, il est question d'une spécificité des frontières africaines, car la vallée du Logone n'est d'un cas figure dans cette contribution. Elle interpelle les autorités politiques des Etats africains à tenir compte des réalités locales et les responsables des postes de frontière doivent être éduqués à ce sujet pour faciliter les mobilités humaines. Dans un troisième temps, cette situation constitue un outil d'intégration sous-régionale dans la mesure où il existe des mécanismes endogènes de résolution des conflits qui sont d'une importance capitale mais non explorés. Les festivals culturels sont reconnus comme cadres de réjouissances, de partage d'expériences et de compréhension mutuelle.

Bibliographie

- Abdouraman Haliroun, 2007 «Frontières et découpages territoriaux dans l'Extrême-Nord du Cameroun: enjeux et implications (XIVème-XXème siècle)» thèse de doctorat Ph/D d'histoire, Université de Ngaoundéré.
- Ahmed Ibn Fartu, 1970, History of the first twelve years of the reign of Mai Idris Alooma of Bornu (1571-1585), Frank Cass and Co. LTD, p.23
- Ali abamé abakar, 2015 «Les ressources touristiques du Logone et Chari: inventaire et stratégie de mise en tourisme» mémoire d'ingénieur de conception en science du patrimoine, option tourisme, Université de Maroua ;
- Amadou Vamoulke, 2010, «Kodoma : contexte et perspectives» in termes de références du festival culturel Moussey KODOMA GOBO 2010, P4
- Barth F. (ed), 1969, Ethnic groups and boundaries: the social organization of cultural difference, London & Oslo, Allen & Unwin and Forgeat
- Dawai Tezwimu, 2014 ziba di musgum organisation associative du peuple Mousgoum
- Gagsou Golvang Boyo, 2007, «A la découverte du Tchad : Les Mousgoum et les Nôy», in Cahiers d'Histoire;
- Garine, I. de, 1964. Les Massa du Cameroun. Vie économique et sociale. Paris, Presses Universitaires de France, p. 11
- Garine de Igor, 1975, Contribution à l'ethnozoologie du cheval chez les Moussey (Tchad et Cameroun), Institut international d'ethnoscience, Paris, 16 p. Initiation au rite du labana : les évêques du Grand Nord disent un «non catégorique» mai 09 2010
- Lenfant Commandament, 1905, La grande route du Tchad, Paris, Hachette, p.152
- Lignerolles Olivier et Mahamat Saleh Y. «Gawi, un musée pas comme les autres». in Tchad et Culture, N°119, oct.1990, pp.12/13

- Mahamat abba ousman, 2013 «Patrimoine culturel Kotoko (XX-XXIème siècles) : Source de l'histoire, Produit économique et Instrument idéologique», Thèse de Doctorat Ph/D d'histoire, Université de Ngaoundéré
- Mahamat abba ousman, 2016, «la technique de pêche au zemi : un savoir-faire en voie de disparition dans les abords du lac Tchad» Phaistos, Paris.
- Mbossa Patrice, 2009 «Les Massa consolident» leur unité culturelle» in Cameroon Tribune du 5 Mai 2009 (Yaoundé)
- Mokam David, 2000 «les peuples traits d'union et l'intégration régionale en Afrique centrale : le cas des gbaya et des moundang» in actes du colloque sur les dynamiques d'intégration régionale en Afrique centrale yaoundé, 26-28 avril, pp125-141
- Momoh C. S., 1989, «A critique in borderland theories», in Asiwaju and Adeniyi (ed), pp. 52-53.
- Ragon Michel, 1991, C'est quoi l'architecture ? Paris, Seuil.
- Saibou Issa, 2001, «Conflits et problèmes de sécurité aux abords sud du lac Tchad : dimension historique (XVIè-XXè siècles)» thèse de doctorat Ph/D d'Histoire, Université de Yaounde I)
- Seignobos Christian, 1987, Le poney du Logone et les derniers peuples cavaliers : essai d'approche historique, Institut d'élevage et de médecine vétérinaire des pays tropicaux, 213 p
- Seignobos Christian et Fabien Jamin, 2003, la case obus, histoire te reconstitution, éditions Parenthèses- Patrimoine sans frontières. Périodique culturel d'information /Gounou Gaya 2012/7^{ème} édition
- Von Hagen G., 1912, Einige notizen uber die Musgu Baessler archive, vol pp117-122
- Voudina Nicodème, 2010 «KODOMMA : contexte et présentation» termes de référence du festival culturel Moussey, kodomma Gobo, p8.
- Zeltner J.C., 1988, Les pays du Tchad dans la tourmente, 1880-1902, Paris, l'Harmattan

THINK TANK INTERNATIONAL **LA CULTURE POUR REPENSER LE MONDE**

Collection d'ouvrages

- Directeur Général de l'ICESCO :
Dr. Salim M. ALMALIK
- Directeur responsable :
Pr. Mohamed ZINELABIDINE
 - Directeur de la publication
 - Directeur du Secteur de la Culture & de la Communication à l'ICESCO
- Coordinateur de réalisation :
M^{lle} Zineb BOUGRINE
- Design & Photocomposition :
M^{me} Nezha RINGA
M^{me} Salma TALBI



En hommage à Eliane CHIRON

Artiste, Professeur Emérite,
ancienne Directrice du Centre des Arts Visuels, à l'Université Paris 1
Panthéon Sorbonne



JOIN US !

انضموا إلينا

REJOIGNEZ-NOUS