

# Les arts et la société depuis 1935

*Jan Vansina*

Partout en Afrique aujourd'hui les arts donnent le spectacle d'un étonnant bouillonnement de créativité surgi avec une étourdissante diversité de toutes les couches de la société. Beaucoup de nouvelles tendances artistiques datent de la seconde moitié de la période coloniale. Du reste, certains pionniers œuvrent encore de nos jours. Après tout, il n'est passé que deux générations depuis 1935. Or, dans ce court laps de temps, l'activité artistique a été d'une richesse et d'une diversité telles que ce chapitre pourra tout au plus retracer les grands axes de son évolution<sup>1</sup>.

Au départ, il faut énumérer un petit nombre de traits généraux d'ordre social et culturel qui constituent la matrice de l'ensemble. Ce sont : l'impact croissant mais inégalement réparti de l'Europe, la croissance des villes, les stratifications sociales de plus en plus tranchées qui entraînent la formation de classes nouvelles, la division industrielle du temps qui a dégagé des plages de loisir pouvant être consacrées à la pratique et à la jouissance des arts, le prestige associé à la technicité et à la formation technique, le changement de la place et du rôle de l'artiste dans la société, passé du statut d'artisan à celui de devin culturel, le changement d'attitude envers les œuvres d'art et leur usage, l'altération des valeurs d'une

1. Les deux bibliographies générales sont celles de L. J. P. Gaskin (1965a et 1965b) et de D. Coulet-Western (1975). Le travail plus ancien de T. Heyse (1950) reste utile. Les revues qui rendent compte de l'actualité artistique sont *African Arts*, *Présence africaine*, *Afrique littéraire et artistique* et *West Africa*. La liste des acquisitions du National Museum of African Arts (Washington) offre d'autres éléments de bibliographie actuels. Des bibliographies plus restreintes et des ouvrages de référence généraux sont indiqués au fil des sections.

manière générale et plus spécialement la mutation des valeurs religieuses. La multiplication des objets de la production artistique offre de nouveaux débouchés; ce ne sont plus seulement les centres du pouvoir d'État, les églises, les temples et les mosquées, mais aussi les cafés, les dancings, les institutions militaires, les écoles, les musées. Des foyers plus anciens, palais, sanctuaires, fêtes masquées, fêtes religieuses et écoles initiatiques, existent encore mais sont en déclin. Le phénomène de la mode s'est intensifié sous l'impulsion de centres en nombre désormais plus restreint, qui sont généralement de grandes villes comme Le Caire, Tunis, Alger, Fès, Nairobi, Lagos, Dakar, Kinshasa, Luanda ou Soweto. Cette évolution correspond à des modalités caractéristiques de l'augmentation de la consommation visible<sup>2</sup> et de l'effet d'entraînement par des élites servant de groupes de référence à des millions d'autres. La seule énumération de ces aspects nous montre à quel point le développement des arts est intimement lié à l'histoire générale, sociale, intellectuelle et matérielle de la période, et l'empreinte laissée régulièrement par ces aspects sur toutes les formes d'art, toutes les expressions artistiques, cesse bientôt d'étonner celui qui en approfondit l'étude.

Partant des arts visuels et d'ornementation du corps, nous examinerons ensuite les arts d'interprétation, tels que la musique et certaines formes de danse, et les arts du spectacle: animation et apparat, ballet, théâtre, cinéma et télévision. Nous concluons par quelques remarques sur le rôle des arts africains dans le contexte mondial.

## Les arts visuels

À partir de 1935, on peut facilement ranger les arts visuels dans quatre catégories: art traditionnel<sup>3</sup>, art touristique, art populaire urbain et art académique — ainsi classés en fonction des thèmes, des styles, des clientèles, des finalités et des lieux de production. Les traits qui différencient ces arts les uns des autres sont essentiellement les suivants. L'art traditionnel, qui revêt souvent la forme de la sculpture mais aussi celle de la peinture murale<sup>4</sup>, figurative ou géométrique, est pratiqué dans les campagnes (où vivaient encore, jusque dans les années 80, les deux tiers des habitants de l'Afrique) et dans un petit nombre de vieilles cités. Les objets fabriqués ont, à l'exception des décorations murales, des fonctions utilitaires. Ils sont utilisés notamment pour les besoins d'institutions telles que les

2. T. Veblen, 1899 (éd. 1981), p. 185-187 et, de manière plus générale, p. 66-101.

3. Bien que consacré par l'usage, le terme « traditionnel » est impropre. Les arts traditionnels n'ont cessé d'évoluer et certains arts traditionnels de 1935 n'existaient même pas en 1900 ou en 1880. Néanmoins, faute d'un autre terme qui fasse l'unanimité, j'utiliserai « traditionnel » dans ce texte.

4. En maints endroits d'Afrique centrale et orientale, la peinture murale traditionnelle s'est développée à partir de la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, quand de nouveaux types d'habitations ont commencé à se répandre.

cérémonies d'initiation des garçons et des filles, les rites funéraires, les cases de palabre jouxtant les villages, les cours royales et certaines églises chrétiennes<sup>5</sup>, ainsi que les palais de certains souverains d'antan. L'art touristique est destiné à une clientèle étrangère. Ses thèmes sont par conséquent volontiers exotiques et anecdotiques. Ils sont traités dans un style figuratif simplifié et obéissent à des canons à demi européanisés. L'art populaire urbain, sorti des limbes vers 1935, se compose principalement de peintures faites pour décorer les murs de maisons citadines. Apparu vers 1930 en Afrique centrale, mais beaucoup plus tôt en Afrique du Nord, il est figuratif. La vogue est alors au portrait et à des sujets historiques, anecdotiques et décoratifs. Une autre forme d'art populaire trouve son expression dans la peinture d'enseignes et de panonceaux pour boutiques, véhicules, cinémas, et autres. À l'instar des artistes traditionnels ou des producteurs d'art touristique, les artistes populaires se voient comme des artisans compétents. L'art académique est pratiqué par des artistes formés aux conceptions occidentales de la peinture et de la sculpture, utilisant des techniques européennes. Leurs clients sont les pouvoirs publics, les églises et le marché international de l'art. Leurs thèmes sont souvent très proches du répertoire international courant. Les artistes formés dans les académies officielles ont endossé les rôles qui s'associent à l'art international, tandis que ceux qui ont appris leur métier dans les ateliers d'artisanat n'en assument que quelques-uns.

Les catégories ne sont pas totalement cloisonnées. On a vu des objets d'art traditionnel intéresser les touristes; tel a été le cas des peintures sur verre du Sénégal<sup>6</sup> avec pour conséquence une hausse des prix qui a coupé la clientèle locale du marché. En sens inverse, il peut y avoir des articles destinés aux touristes qui plaisent aux élites locales, capables d'en payer le prix. Une partie de la production d'art académique est due à des artistes qui ont reçu une formation traditionnelle (Lamidi Fakeye<sup>7</sup>) ou à des artistes travaillant pour le tourisme (Felix Idubor<sup>8</sup>), et il y a des artistes de formation académique qui se sont tournés vers l'art touristique ou populaire (école de Lubumbashi, quelques artistes oshogbo). Cependant, dans l'ensemble, le phénomène le plus remarquable a été le degré de séparation qui, deux générations durant, a fait de ces tendances des filières distinctes<sup>9</sup>.

5. Sur l'art chrétien, voir J. F. Thiel et H. Helf, 1984; Anonyme, 1982; *Études des religions africaines*, 1982, vol. 16, n° 31 et 32.

6. H. Schissel, 1985.

7. T. Ogunwale, 1971. Apprenti de Bamindele à la fin des années 40, il exécuta ensuite d'importantes commandes pour des églises catholiques dans le sud-ouest du Nigéria.

8. Anonyme, 1968; Y. A. Grillo et J. Highet, 1968. Idubor a d'abord été sculpteur de pièces vendues aux touristes à Lagos à la fin des années 40.

9. Les principaux guides des arts visuels au sud du Sahara sont: Badi Banga Ne-Mwine, 1977; U. Beier, 1968; M. W. Mount, 1973; E. Berman, 1983 (cette seule édition); E. J. De Jager, 1973; S. El Mansury, 1984; R. Italiaander, 1937; J. Kennedy, 1985; E. Micaud, 1968; G. I. P. Okoro, 1984; F. Willett, 1971. U. Eckardt et G. Sievernich (dir. publ.), 1979, est peut-être le plus utile en ce qui concerne les arts populaires, que tendent à négliger les autres ouvrages.

Tableau 20.1. Catégorisation sociale des arts visuels contemporains

Catégorie	Type d'œuvre <sup>2</sup>	Finalité	Clientèle	Urbain/rural	Rôle de l'artiste
Traditionnelle	Exemplaires non standardisés Finition soignée	Utilitaire	Publique locale Privée locale	Rural	Artisan
Touristique	Standardisé Finition grossière Imitation d'art traditionnel	Souvenir	Expatriée Touristique	Vente urbaine	Artisan
Populaire <sup>1</sup>	Standardisé Finition grossière	Exposition	Publique locale (p. ex. église) Privée locale	Urbain	Artisan
Académique <sup>1</sup>	Travail uniforme Finition soignée	Exposition	État Expatriée	Urbain	Artiste inspiré

1. S'est surtout développée après 1935.  
2. À l'exclusion du contenu thématique et du style.

Avant d'analyser séparément chacune d'elles, il convient de dire au moins quelques mots de l'architecture. Au sud du Sahara, l'architecture moderne a été rarement confiée à des architectes africains, bien qu'il existe une poignée d'écoles (Kinshasa, Luanda, Maputo) qui forment des architectes. Il y avait encore des architectes traditionnels en Afrique du Nord, mais pas ailleurs car la construction de logements a été de plus en plus standardisée et effectuée par les usagers, et pratiquement aucun édifice public traditionnel fait pour durer n'a été bâti à partir de 1920. Les catégories artistiques que nous avons recensées ne s'appliquent donc pas à l'architecture qui, contrairement à tous les autres arts, se limite à des ouvrages dus à des expatriés, même si certaines de leurs œuvres s'efforcent de reproduire des aspects de l'architecture traditionnelle<sup>10</sup>. L'architecture locale novatrice de type populaire se limite à la construction de lieux de culte<sup>11</sup>.

Le tableau 20.1 résume les principales caractéristiques des diverses catégories des arts visuels.

### Les arts traditionnels

Bien que sa fin ait été annoncée bien avant 1935<sup>12</sup>, l'art traditionnel est toujours vivant et continue à se développer. La plupart des Africains sont encore des ruraux qui ont conservé un grand besoin d'expression artistique. Avant 1936, non seulement les arts traditionnels avaient subi des évolutions stylistiques internes et adopté progressivement des matériaux (tissus, peintures), des outils (scies, limes) et certaines techniques d'importation, mais des traditions nouvelles pleines de vitalité avaient jailli çà et là, comme la figuration suralebasse (Zaïre, Kenya)<sup>13</sup> ou céramique (Zaïre)<sup>14</sup>. Des innovations notables se traduisaient souvent par des ventes à des résidents européens. Ainsi, les grandes figures funéraires fang et les statues de femmes dan sont prises aujourd'hui pour de l'art traditionnel intemporel. Or elles ne

10. M. A. Fassassi, 1978. Le siège du CICIBA à Libreville repose sur une interprétation de l'architecture bamileke, mais conçue et réalisée par des architectes européens. L'église Saint-Michel dans la même ville est censée rappeler aux fidèles un temple fang. Le véritable art moderne africain n'est pas ici le bâtiment lui-même mais ses nombreuses colonnes sculptées par un sculpteur local sur des thèmes bibliques mais dans l'esprit des colonnes sculptées du Gabon et du Cameroun.

11. On trouve, dans les églises coloniales, les spécimens les plus novateurs de la sculpture coloniale elle-même et des répliques de tous les styles européens d'architecture religieuse. Les églises des cultes indépendants, et surtout les plus petites, offrent quelques innovations architecturales saisissantes, telles l'église harriste de Gregbo (P. Curtin *et al*, 1978, p.443) ou les églises rurales fang et les temples *bawiti* qui se trouvent sur la route de Libreville à Cocobeach (Gabon).

12. Voir, par exemple, F. Willett, 1971, p.239, et W. Gillon, 1984, p.347-348, situant la fin de l'art traditionnel à la fin de la seconde guerre mondiale. La plupart des ouvrages récents sur l'art moderne ont tendance à situer cette extinction présumée aux alentours de 1960 et de l'indépendance; K. Fosu, 1986.

13. J. Van den Bossche, 1955; S. Kay, 1978. La gravure suralebasse au bas Zaïre remonte au moins aux alentours de 1885.

14. La poterie figurative zande et mangbetu, née vers 1895, s'éteint vers 1940. Pour le bas Zaïre, Z. Volavka, 1977; J. MacGaffey, 1975.

sont apparues qu'après 1885, suscitées par la demande d'Européens établis sur place. Ces innovations n'ont pas tardé à trouver une destination précise dans les cultures qui les avaient créées, ce qui permet de les distinguer des premières formes d'art pour touristes.

Néanmoins, en 1935, la production de ces arts s'était réduite en variété et en volume sous l'effet de la concurrence d'importations manufacturées à bon marché et d'une perte de pouvoir d'achat, et aussi du fait que les élites avaient perdu leur place. La dépression, survenue en 1930, s'accompagna cependant d'un renchérissement des importations par rapport aux revenus, ce qui eut pour effet d'inverser la dynamique de la substitution pour tous les produits, y compris les articles en métal. Cette situation dura jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale. Puis le processus s'inversa de nouveau. Après 1960, même la poterie, qui avait tenu bon face aux articles en fer émaillé, était en voie d'abandon alors que s'annonçait l'avènement des matières plastiques. Les textiles locaux devinrent si onéreux qu'ils ne purent survivre que par la vente aux touristes ou comme matières premières coûteuses de nouveaux costumes nationaux.

Déjà en 1935, le cri d'alarme annonçant l'agonie des arts traditionnels avait suscité des mesures officielles en faveur de l'artisanat, notamment en Tunisie, au Ghana et au Zaïre<sup>15</sup>. Bien entendu, l'intervention des pouvoirs publics eut le plus souvent pour effet de développer l'art destiné aux touristes, la clientèle de la production n'étant plus la population rurale locale, mais elle préserva le savoir-faire technique, ou du moins en retarda la perte.

L'évolution stylistique de la sculpture et de la peinture sur les thèmes traditionnels, dans un cadre traditionnel, s'est poursuivie après 1935. La peinture religieuse en Éthiopie en offre un exemple remarquable<sup>16</sup>, de même que les constructions et les sculptures des palais traditionnels du sud-ouest du Nigéria<sup>17</sup>. Comme peu de recherches ont été faites sur la dynamique de l'art traditionnel pendant cette période, nous ne pouvons pénétrer dans le détail de l'évolution thématique et stylistique de ces arts, sauf en ce qui concerne les changements provoqués par un marché tourné vers le tourisme. Dans l'art kuba de ces années-là, la gamme des matériaux employés pour la sculpture (notamment l'ébène et l'ivoire) s'étend, mais le répertoire de formules de style perd de son raffinement (par exemple, dans les rythmes de décors répétitifs). Quelques thèmes nouveaux sont, cependant, élaborés et au moins une statue royale est produite dans le prolongement direct de la série antérieure<sup>18</sup>. On utilise alors un échantillon plus restreint des modèles disponibles (de formes, de décoration) et les clichés en vogue connaissent des fortunes croissant et décroissant au gré de modes obéissant en partie aux seuls

15. La Commission pour les arts et métiers indigènes du Congo belge date de 1935, les écoles tunisiennes de 1935, les mesures prises au Ghana d'avant 1929.

16. U. Eckardt et G. Sievernich 1979, p. 56-67.

17. H. Cole, 1982.

18. J. Cornet, 1974 et 1975, p. 53.

goûts des Européens vivant sur place. Les masques du littoral de l'Afrique de l'Ouest gagnent en complexité et en fantaisie à mesure que leur fonction religieuse se tourne vers le carnaval. Parfois, une stylisation et une sûreté de proportions et de rythmes supérieures remplacent une préciosité antérieure (par exemple, dans l'art senufo); parfois, l'évolution est inverse (baoulé). Il y a très peu de changements entre 1930 environ et 1982 dans le traitement d'objets comme les icônes et les masques employés pour l'initiation des garçons kuba. Mais dans les cérémonies d'initiation genya (Kisangani, Zaïre), il y a une modernisation permanente des icônes, sans que l'initiation devienne jamais un spectacle touristique<sup>19</sup>. Dans l'ensemble, on ne saurait émettre de généralisations sur l'évolution de l'art traditionnel ni continuer à annoncer sa disparition imminente.

En Afrique du Nord, l'indépendance s'est accompagnée d'une attention spéciale portée à l'architecture traditionnelle et à la rénovation des monuments anciens. On pense au mausolée de Mohammed V au Maroc ou au renouveau de la taille de la pierre en Tunisie et aux restaurations effectuées un peu partout. Parmi les ouvrages nouveaux, citons le nouvel opéra du Caire caractérisé par ses réminiscences des Mamluk<sup>20</sup>. Ailleurs, il n'y a pas eu un tel retour aux sources des traditions régionales. Mais il suffit de relever le contraste entre l'extrême esseulement des arts traditionnels à Lebowa (Afrique du Sud) et leur situation en d'autres lieux pour se rendre compte de la santé et de l'authentique vitalité que ces arts ont encore dans la majeure partie de l'Afrique<sup>21</sup>.

### L'art touristique

En 1935, l'art touristique était encore une petite entreprise car, sauf en Égypte, il y avait peu de touristes. Dans ce pays, les imitations d'objets de l'époque pharaonique et toutes sortes d'articles kitsch, exotiques et romantiques produits à Suez, à Port-Saïd, à Alexandrie et au Caire se vendaient bien. Ailleurs, le long des côtes, la vente de souvenirs aux marins était aussi une activité traditionnelle. D'autres articles étaient produits en petites quantités à l'usage des résidents européens (cendriers, étagères, saladiers) ou comme souvenirs à emporter. Mais c'est dans les années 30 que sont jetées les bases des principaux genres et productions des époques ultérieures. D'abord, là où existe une sculpture traditionnelle appréciée, on produit en série des copies grossières, ainsi que des imitations ou même des faux d'œuvres plus rares. Par exemple, on a commencé à fabriquer industriellement au cours des années 40 les bronzes fouban (Cameroun) dans le style d'Ifé en prenant pour modèle un timbre nigérian. Un artiste comme Osei Bonsu œuvrait à la fois pour satisfaire les goûts de la bourgeoisie de Kumasi et pour produire des copies d'œuvres connues desti-

19. A. Droogers, 1980.

20. Anonyme, 1985.

21. P. Davison, 1984.

nées à la vente<sup>22</sup>. Ensuite, des genres existants se développent encore. La statuaire kuba vendue aux touristes dans les années 30 était dérivée des statues royales, des figurines magiques et des statues destinées aux chefs (*mwaan*). Enfin, on imite les représentations européennes, chrétiennes ou séculières. Et l'expérience montre ce qui se vend le mieux. Les missions ont ici joué un rôle primordial, non seulement en encourageant la production d'œuvres pour décorer les églises mais aussi parce que les écoles professionnelles se mettent bientôt à la production d'imitations de textiles, de nattes, d'objets de céramique et de bois destinés à la vente. Bien avant 1936, le style d'art touristique de la mission catholique de Buta, avec sa dominante d'ébène et d'ivoire et ses sculptures d'éléphants et de scènes de genre, était florissant et lucratif. En 1950, au seul Congo belge, une demi-douzaine de ces écoles produisaient toutes sortes d'articles, allant du meuble au colifichet.

L'art touristique s'achète comme souvenir. Il doit donc être porteur d'un message familier à l'étranger et avoir néanmoins un caractère exotique. Il est par conséquent figuratif, peu ou prou conforme aux canons de proportion européens, il emploie l'ébène ou l'ivoire et représente des animaux sauvages exotiques ou des thèmes anecdotiques (la vie quotidienne au village, les danses) ou l'équivalent de poupées costumées<sup>23</sup>, par exemple des guerriers masai, des Mangbetu aux têtes oblongues ou des bustes « typiques » tels que ceux de l'atelier de Massengo à Brazzaville (à partir des années 50). Les motifs décoratifs bidimensionnels doivent être simples, d'une régularité apaisante, imitant autant que possible le travail fait à la machine et les couleurs agréables à des yeux européens. À cela s'ajoutent les impératifs pratiques. À l'époque où les voyageurs empruntaient la voie maritime, les meubles en bois massif comme les coffres de Zanzibar ou les chaises du Bénin étaient appréciés. Mais après 1945, l'ère des voyages aériens et du tourisme de masse impose des articles petits et légers. Les tabourets en selle de chameau sommairement sculptés et les tables basses faciles à démonter deviennent les articles de prédilection ; les poufs d'Afrique du Nord, si criards soient-ils, ont toujours eu beaucoup de succès, de même que les nouveaux tapis figuratifs maghrébins, dits « berbères » ou kabyles. Tels sont donc les critères auxquels répond l'art touristique, qui doit en outre être bon marché et facile à exécuter — d'où sa médiocre qualité. Les articles d'exportation de meilleure qualité, comme les tapis de Fès ou les beaux tissus kuba, ont souffert de l'ampleur prise par un marché de consommation de masse<sup>24</sup>.

22. D. H. Ross, 1984.

23. Des poupées costumées ont été produites en Afrique du Sud depuis environ 1815 jusqu'à 1870 au moins, puis elles sont tombées en désuétude. Il semble que ce type de souvenir n'ait jamais pris ailleurs.

24. B. Jules-Rosette, 1984, est l'étude fondamentale ; sur le sens et la forme, voir P. Ben Amos, 1977 ; sur la baisse de qualité constatée en comparant les œuvres traditionnelles de Foumban (Cameroun) avec des copies pour touristes, voir C. Geary, 1983, p. 74-76 et p. 86-87.





20.1. « Art touristique » ou « art des aéroports ».  
[Photo : © UNESCO. Photo : P. Migcat.]

Dans la première phase, soit à peu près avant 1950, les écoles et les ateliers artisanaux, puis les coopératives, alimentent la production, tandis que les marchands professionnels faisant travailler une équipe d'artistes sont encore rares<sup>25</sup>. Les marchés sont alors à proximité des grands hôtels et dans les ports et les capitales. Après 1950, l'art touristique devient l'art des aéroports. Les touristes arrivent en nombre sans cesse croissant et la demande est satisfaite par des coopératives, des entrepreneurs et un réseau de colporteurs, les « Sénégalais » de l'Afrique occidentale et centrale. La pratique du faux d'œuvres classiques devient beaucoup plus courante à mesure que le goût

25. Néanmoins, M. H. Lelong, 1946, vol. I, p.200, affirme avoir vu une fabrique de taille respectable dans la région du golfe de Guinée largement avant 1940.

de l'art traditionnel se répand dans les classes moyennes du monde. D'une manière générale, l'ensemble de l'Afrique se met à produire selon les schémas pratiqués depuis longtemps en Égypte.

Et cependant, l'art touristique n'est pas le même. Un coup d'œil aux productions des Kamba et des Makonde de Tanzanie fait voir à l'œuvre deux dynamiques très différentes. Pendant la première guerre mondiale, Mutisya Munge était porteur<sup>26</sup>. Jusque-là, il avait à l'occasion sculpté le bâton de cérémonie d'un ancien de la communauté kamba. À présent, il trouve de nouveaux modèles et des idées neuves chez les Zaramo, près de Dar es-Salaam, qui ont déjà vendu, avant 1914, des objets à des résidents allemands entichés d'ethnographie. Munge se consacre alors entièrement à la sculpture et trouve un marché de cadeaux de Noël parmi les Européens en train de s'installer sur les hauts plateaux du Kenya. Lui et d'autres, qui l'imitent, assurent le colportage de leurs objets. Après 1945, les affaires deviennent florissantes grâce à de nombreux soldats britanniques en garnison au Kenya. Puis, le grand marché devient américain. Désormais, la demande porte sur des milliers d'objets. Une coopérative officielle sombre mais les commandes sont satisfaites et la bimbelerie devient une industrie domestique. En 1955, Mutisya Munge veut ouvrir boutique à Londres. En 1960, les African and Akamba Handicrafts y emploient cinq agents et en 1970, les exportations vers les États-Unis portent au total sur un quart de million de pièces venues du Kenya, de Tanzanie et de Zambie<sup>27</sup>. Des armées de guerriers masai et d'antilopes effarouchées envahissent chaque année l'Occident.

À l'inverse, jusqu'à une époque très récente, les sculpteurs makonde n'ont jamais copié d'objets<sup>28</sup>. Par suite principalement de la guerre de libération, ils ont quitté le Mozambique pour s'établir à Mtwara et, plus tard, à Dar es-Salaam. Plus d'une centaine de sculpteurs travaillent aux environs de Dar es-Salaam à partir de 1964 et vendent leurs œuvres par l'intermédiaire de marchands. L'un d'eux a créé une nouvelle icône, représentation d'un esprit (*shaitani*), qui donne lieu à des créations fantastiques. Il y a cependant, en même temps, une production d'œuvres conventionnelles chrétiennes et de pièces à caractère anecdotique. Les Européens n'ont pas refusé à ces œuvres, et en particulier aux *shaitani*, le label « art » en raison de la virtuosité dont témoigne chaque pièce sculptée et des échos qu'elles rencontrent dans la sculpture européenne récente. En outre, chaque pièce est unique, faite pour être exposée, et les sculpteurs les présentent expressément comme des produits de leur créativité novatrice ; autrement dit, de l'art pour l'art.

Le contraste est extrême entre les sculptures kamba et makonde, mais caractéristique de l'étendue de la gamme de l'art touristique. On peut observer

26. W. Elkan, 1958.

27. M. W. Mount, 1973, p. 55 et p. 217, note 32.

28. S. J. Ntiro, 1982, est beaucoup plus fiable que A. J. Stout, 1966. Voir aussi S. Littlefield-Kasfir, 1980; E. Herold, 1983.



20.2. Art makonde.

[Photo : © UNESCO. Photo : P. Migcat.]

le même contraste, par exemple, à Foumban (Cameroun) où certaines œuvres en métal, souvent exécutées dans des matériaux nouveaux comme l'aluminium, sont l'expression de valeurs profondément vécues, alors que d'autres ne sont que des copies clinquantes d'images traditionnelles. Sans doute le travail alimentaire est-il la règle mais certains artistes créent d'authentiques œuvres d'art où s'expriment de grandes métaphores à travers une forme soignée.

Ce type de situation permet de mieux comprendre la production de petites peintures de la vie rurale, représentant souvent des scènes de pêche, qui ont commencé à être vendues aux touristes dans les années 30. Leurs acheteurs étaient des étrangers, mais elles exprimaient la nostalgie de la simplicité de la vie rurale éprouvée par des citadins de fraîche date. Qu'elles fussent ou non produites en masse, elles étaient un art populaire. Bon nombre de ces



20.3. Artisans travaillant le laiton à Foumban (Cameroun).  
[Photo: © Hoa Qui, Paris.]

œuvres, en étant achetées par des gens du lieu, en ont acquis le statut. Il est souvent possible de retrouver leurs racines dans des traditions plus anciennes de peinture ou de dessin, notamment dans les antécédents des œuvres abstraites apparues sur le marché à partir du milieu des années 60. Certains artistes ont affirmé qu'elles correspondaient chez eux à un urgent besoin de création, tout en attribuant à la nécessité économique une production faite à d'innombrables exemplaires<sup>29</sup>.

L'art touristique peut présenter un intérêt considérable pour l'historien, notamment du fait qu'à travers lui s'exprime une authentique communication qui ne s'adresse pas simplement au touriste étranger mais à un public local, même si ce public n'est pas l'acheteur de l'ouvrage.

### L'art populaire

Au sud du Sahara, l'art populaire urbain postérieur à l'indépendance est celui qu'on connaît le mieux<sup>30</sup>. Mais certaines formes d'art populaire

29. S. Creuz, 1951; B. Jules-Rosette, 1984, p.30-56.

30. U. Eckardt et S. Sievernich, 1979, constitue la meilleure introduction à l'art populaire.

sont très antérieures et la frontière entre art populaire et art traditionnel s'estompe dans les régions rurales — par exemple, pour les sculptures en ciment des cimetières (Côte d'Ivoire, Akan, Cross River, Kongo)<sup>31</sup> ou les peintures murales des villages ndebele du Transvaal<sup>32</sup>. Le ciment a remplacé la terre mais aussi la pierre et le bois. Les sculptures représentent souvent la modernité (avions, voitures), de nouveaux emblèmes religieux (croix, anges sexués) et des portraits (prolongeant chez les Kongo la tradition du travail du bois et de la pierre). Dans certains cas, il y a des ruptures. Les peintures murales ndebele sont, vers 1945, une innovation absolue et les peintures murales nubienne ont fait leur apparition vers 1925<sup>33</sup>, pour s'éteindre avec la création du lac Nasser en 1964. Un certain Aḥmad Batul, probablement originaire de Ballana, a inventé la nouvelle peinture murale. Jusque-là, les peintures murales étaient l'œuvre des femmes. Il a été le premier homme à s'y adonner. Il tirait son inspiration de motifs géométriques anciens et de scènes figuratives simples vues sur des produits d'importation. Un peintre a même pris pour source d'inspiration des images figurant sur des couvercles de boîtes de conserve. Les grands panneaux publicitaires figuratifs peints sur les murs des établissements des oasis de l'ouest de l'Égypte ressemblaient à ces peintures murales. On trouvait aussi des peintures murales dans certaines parties de l'Afrique centrale et orientale. Les missions les favorisaient en Ouganda pour remplacer les peintures corporelles, qu'elles désapprouvaient. Les autres produits ruraux de l'art populaire ont été essentiellement les sanctuaires et les églises, dont il a été question plus haut.

Dans les villes, on trouve des églises, des peintures murales sur les murs intérieurs de maisons ou de cafés, des peintures d'enseignes et d'affiches publicitaires<sup>34</sup>. Les maisons des villes yoruba étaient ornées de lions en ciment et d'autres sculptures architecturales entre les années 30 et les années 50<sup>35</sup>. Une forme unique en son genre d'art visuel populaire est l'ensemble de sculptures, de peintures et de drapeaux avec appliques en tissu des associations *asafo* des villes fanti (Ghana)<sup>36</sup>.

Cependant, la forme la plus caractéristique d'art urbain populaire s'est révélée être la peinture sur toile. Elle dérive parfois des peintures murales qui, dans certaines parties de l'Afrique de l'Ouest et dans toute l'Afrique centrale, remontent aux temps précoloniaux ou au début de l'ère coloniale, ou de l'art corporel. Les thèmes figuratifs ne tardent pas à intégrer des produits des temps modernes et des scènes historiques (fondation de postes

31. K. Nicklin et J. Salmons, 1977; D. R. Roseyear, 1984; S. Dornowitz et R. Mandirola, 1984; P. S. Breidenbach et D. H. Ross, 1978; M. Gilbert, 1981; R. F. Thompson et J. Cornet, 1981.

32. S. Priebsch et N. Knight, 1979; E. A. Schneider, 1985; C. A. M. Vogel, 1985; T. Matthews, 1979.

33. M. Wenzel, 1972; H. Jaritz, 1973; B. Jewsiewicki, 1986.

34. U. Beier, 1971, et O. Pritchett, 1979.

35. U. Beier, 1960.

36. G. N. Preston, 1975.

administratifs, batailles). Des styles d'expression graphique analogues se sont développés également suralebasses, sur certaines poteries et parfois (par application) sur tissus, mais aussi dans les formes de bas-reliefs d'ivoire ou de bois. La peinture populaire est profondément enracinée dans les traditions africaines.

Les premiers peintres, comme Ibrayima Njoya au Cameroun (vers 1920), A. Onabolu au Nigéria (années 20) ou A. Lubaki (vers 1926) et d'autres au Zaïre se sont inspirés de ces œuvres. Lubaki était sculpteur sur ivoire avant de se mettre à peindre<sup>37</sup>. Mais il faut attendre les années 30 pour voir apparaître, sur tout le littoral atlantique, une peinture nostalgique représentant des plages, des palmiers, des villageois et des scènes de genre campées en ville<sup>38</sup>. Art certes destiné à la vente aux touristes, mais aussi aux citoyens. En 1960, on pouvait encore voir un chameau et son escorte sous une nuit saharienne étoilée sur le mur d'une maison mauritanienne de Dakar ou un éléphant monumental sur celui de la maison d'un horloger de Bujumbura (Burundi)<sup>39</sup>. Des scènes du même genre peintes sur toile commencent alors à être achetées par des citoyens, de même que des portraits de personnages célèbres (marabouts au Sénégal) ou des autoportraits (Zaïre).

Une innovation saisissante intervient dans les thèmes représentés pendant les années 50, d'abord à Kinshasa puis, après l'indépendance, à Lubumbashi, au Nigéria après la guerre civile, et plus tard encore au Ghana. La vogue est alors aux sujets historiques. En 1960, l'image exotique de Mamy Wata (ou *mamba muntu*), la sirène tentatrice, symbole de magie et d'aliénation, s'était aussi répandue du Ghana jusqu'au Shaba. Un nouveau complexe de thèmes se cristallise vers 1960 dans le lugubre paysage industriel de Lubumbashi. Scènes d'un passé traumatique et tribulations du temps présent expriment directement la conscience historique des habitants. Finies les scènes nostalgiques évoquant un retour à la vie insouciant au village. La perception des identités urbaines est désormais prédominante. L'art du portrait évolue: ses sujets y sont à présent montrés comme des personnages tragiques déchirés par les contradictions de l'histoire. Ces œuvres anonymes<sup>40</sup> ont beaucoup de succès et leur vogue ne tarde pas à se propager à Kinshasa et Kisangani, et un peu plus tard à Dar es-Salaam<sup>41</sup> et Lusaka. Le genre sera long à disparaître. Ses modèles sont des chromos divers, notamment les images publicitaires et les illustrations des magazines. La perspective européenne et les canons européens en matière de traitement des personnages y sont utilisés, mais

37. M. W. Mount, 1973, p. 161-165; O. Dapo, 1973; Badi Banga ne-Mwine, 1977; G. D. Perier, 1930.

38. G. D. Perier, 1950-1952.

39. G. Sandrart, 1953, ill. p. 7 (Bujumbura), ici la réminiscence nostalgique d'un animal qui a alors presque disparu de la région; J. Beinart, 1968 (Maputo, Johannesburg).

40. La signature, aux premiers temps, n'indiquait pas le nom du peintre mais celui du client. Le culte de la signature du maître n'était répandu que parmi les collectionneurs européens.

41. L'école de Tingatinga à Dar es-Salaam s'est inspirée d'artistes zaïrois, mais ses thèmes relèvent encore dans l'ensemble d'un genre nostalgique plus ancien. J. A. R. Wembah-Rashid, 1972; M. Teisen, 1968.

sans modelé ni ombres. L'effet de contraste est puissant avec les thèmes historiques locaux représentés<sup>42</sup>.

L'art religieux populaire a survécu en Éthiopie avec la production standardisée d'icônes, de scènes historiques ou de parchemins magiques. Portraits et scènes sont stéréotypés mais de temps à autre apparaît une composition nouvelle, tel saint Yarid accompagné par les oiseaux, car c'est le saint qui a introduit la musique sacrée dans le pays. Ailleurs en Afrique septentrionale, le répertoire d'œuvres d'inspiration religieuse est plus restreint, ainsi que le veut l'islam. Les images de la Ka'ba de La Mecque en sont l'élément le plus courant<sup>43</sup>.

Avec la croissance des villes et la stabilisation de leur population immigrée, l'art populaire urbain et les thèmes que nous avons évoqués ont acquis une importance et une signification croissantes. Ces œuvres intéressent spécialement l'historien de la société dans la mesure où elles dépeignent directement la façon dont la mutation des temps est ressentie dans les masses urbaines.

### Les arts académiques

En 1913, la pratique des arts visuels dans la tradition européenne, soit principalement l'architecture et la peinture, avait été implantée en Égypte avec la fondation au Caire d'une École des beaux-arts. Dès lors le mouvement engagé s'accroît puisque des peintres et des architectes égyptiens, et ici et là un sculpteur, ont participé à tous les mouvements de l'art européen, depuis le romantisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au surréalisme, à l'art abstrait et au pop art des dernières décennies. Et cependant, la peinture égyptienne se reconnaît d'emblée, la plupart du temps, au fait que beaucoup de ses thèmes et quelques-unes de ses formes sont des réminiscences des anciennes traditions islamiques ou même pharaoniques<sup>44</sup>. Ailleurs, cependant, seuls quelques artistes isolés, çà et là, avaient fait le voyage de Paris ou de Londres pour y être formés. En 1935, un petit groupe de peintres revenus à Tunis y lance ce qu'on a appelé l'école tunisienne, qui sera souvent critiquée pour le caractère folklorique de ses thèmes. Elle n'en a pas moins été un élément du renouveau culturel du pays<sup>45</sup>. Une évolution analogue s'est produite un peu plus tard au Maroc<sup>46</sup>, tandis qu'en Algérie l'expression des artistes locaux était beaucoup plus étouffée et limitée aux arts et à l'artisanat traditionnels. Hors d'Égypte, les écoles des beaux-arts ont fait leur apparition beaucoup plus tard, la première en date étant probablement le département des beaux-arts du

42. Voir Y. L. Mundara et Badi-Banga ne-Mwine, 1982, p. 145-164; J. Fabian, 1978; I. Szombati-Fabian et J. Fabian, 1976; I. M. G. Quimby et S. T. Swank, 1980, p. 247-292; B. Jules-Rosette, 1984, p. 142-173 (styles de Lubumbashi à Lusaka); B. Jewsiewicki, 1986; J. Salmons, 1977; U. Beier, 1976; T. Fiofori, 1986a.

43. G. Fisscha et W. Raunig, 1985; D. Hecht, 1979.

44. S. El Mansury, 1984; G. Boctor, 1969.

45. E. Micaud, 1968.

46. D. Desanti et J. Decock, 1969.

Collège universitaire de Makerere (1937). La génération de 1935 à 1960 a vu le développement de trois grandes tendances sur le continent. Des artistes européens y installent leurs ateliers, dont certains seront ultérieurement transformés en véritables écoles. Quelques artistes locaux continuent à recevoir leur formation en Europe (Paris, Londres, Allemagne) et d'autres sont formés dans des académies locales. Étudions successivement ces trois tendances, en commençant par la première apparue : la formation à l'étranger d'artistes indépendants.

Les premiers Africains originaires de régions situées au sud du Sahara partis étudier les arts en Europe y sont arrivés vers la fin des années 30, le premier de tous étant peut-être le Ghanéen Oku Ampofo venu en Grande-Bretagne faire des études de médecine, puis d'art, en 1932. Au nombre des pionniers, citons aussi Iba Ndiaye (Sénégal), à Paris en 1948, Gerard Sekoto (Afrique du Sud) à Paris en 1947, Afewerk Tekle (Éthiopie) à Londres en 1948, Kofi Antubam, diplômé en 1936 de l'Achimota College (Ghana), à Londres en 1946, Ben Enwonwu (Nigéria) à Londres en 1944 et Viteix (Angola) au Portugal dans les années 50<sup>47</sup>. Cette génération va influencer les évolutions ultérieures, surtout par ses positions concernant le rôle et les aspirations de l'artiste, mais aussi par l'exemple, hormis Sekoto qui vécut pratiquement en exil. C'est peut-être Iba Ndiaye qui exprime le mieux ce qu'est alors la quête de maints artistes académiques : « En fait, les artistes africains doivent eux-mêmes trouver les réponses à la question : comment rester Africain ou redevenir Africain, en ayant la volonté d'être résolument moderne et en tentant de s'expliquer dans un langage visuel universel ? Il ne suffit pas pour y parvenir de proclamer son africanité, de se déclarer attaché aux valeurs africaines. C'est dans la pratique de la peinture, de la sculpture, de la gravure [...] que ces artistes façonneront leur singularité<sup>48</sup>. »

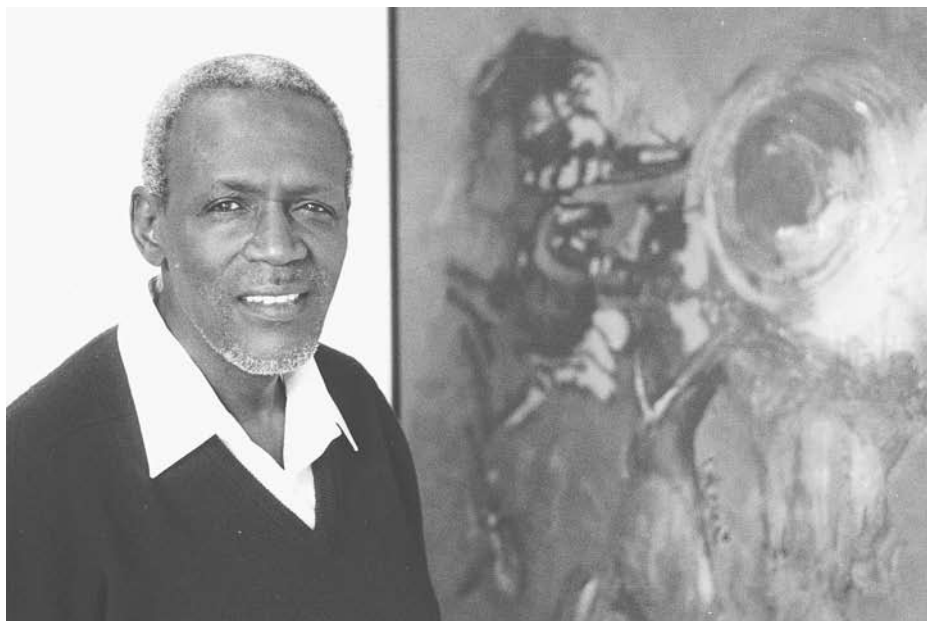
On cerne bien ici ce qui fait le dilemme des artistes académiques. Ils veulent être des techniciens « à la page », les égaux des autres sur la scène internationale, et en même temps ils refusent l'aliénation. Ils s'appliquent à ne pas se couper de leur spécificité. La tension qui en résulte est visible dans leurs œuvres, surtout peut-être dans celles d'Enwonwu qui par moments change de style, passe du style international au style « Bénin moderne », et cela parfois dans une même œuvre. Elle est moins sensible dans l'expressionnisme dramatique de Sekoto et celui d'autres artistes sud-africains parce que les préoccupations de la société industrielle dont ils sont issus sont très proches de celles qui ont nourri, en Europe, l'expressionnisme de la *Neue Sachlichkeit*.

Ampofo, Enwonwu et Antubam sont des artistes en activité bien avant 1940 et l'œuvre de Sekoto commence en 1938. Ceux-là et les autres qui étaient en Europe à la fin des années 40 ont été les porte-parole de l'art africain

47. Pour une information générale, voir M. W. Mount, 1973, p.160-186 et *passim*; D. Mestre 1981, p.3-5 et 28-30.

48. I. Ndiaye, 1984, p.8. Pour une citation similaire de Kofi Antubam datant de 1961, voir M. W. Mount, 1973, p.5.





20.4. En haut: Iba Ndiaye (Sénégal) avec l'une de ses peintures.

[Photo: © Photo: J. L. Losi, Paris.]

En bas: Kofi Antubam (Ghana) avec l'une de ses sculptures.

[Photo: © College of Art, Ghana. Photo: G. Owusu.]

aux premiers rassemblements d'artistes de Paris (1956) et de Rome (1959). Leurs successeurs et leurs disciples, cependant, ne tardent pas à fusionner avec des artistes formés dans les écoles locales et aucun d'eux ne fonde un mouvement artistique véritablement indépendant. Mais leurs ambitions, leurs exigences et leur art font référence pour les artistes des générations postérieures à 1960.

Les premières nouveautés intervenues après la seconde guerre mondiale sont le fait d'artistes européens, en général surréalistes, qui croyaient possible de transmettre des techniques sans altérer en rien le mode d'expression des élèves. Ceux-ci créaient « l'art naturel » qui habitait leur esprit. En 1944, un peintre français crée une école à Lubumbashi, un autre ouvre l'école de Potopoto (Brazzaville) en 1951, et renouvelle l'expérience à Dakar en 1961. Des écoles semblables voient le jour à Maputo en 1960, Harare en 1961, Rorke's Drift (Afrique du Sud) en 1963 et Oshogbo (Nigéria) en 1961. Un artiste missionnaire et précurseur de Cyrene (Bulawayo, Zimbabwe) anime de 1939 à 1953 un atelier qui est ensuite repris par son élève Sam Songo, mais ne laisse pas d'héritage durable.

Quoi qu'en aient dit les fondateurs, il est évident qu'ils ont profondément influencé les styles de leurs élèves. Les écoles de Lubumbashi, Potopoto et Dakar ont produit des œuvres très décoratives dans des tons ocres ou des couleurs vives illustrant les conceptions coloniales de l'art populaire tel qu'il devait être. Chaque école avait couramment plusieurs styles mais tous répondaient à des caractéristiques similaires. La production étant achetée par des Européens, la frontière entre l'art pour l'art et l'art pour les touristes s'était estompée. En même temps, des thèmes populaires avaient renouvelé une partie de cet art. À Potopoto, les thèmes du village, les têtes mboshi ou les personnages-bâtons dans le style prétendument « rock-art » ont reculé. Des scènes de foule et parfois des paysages angoissés ont pris leur place<sup>49</sup>.

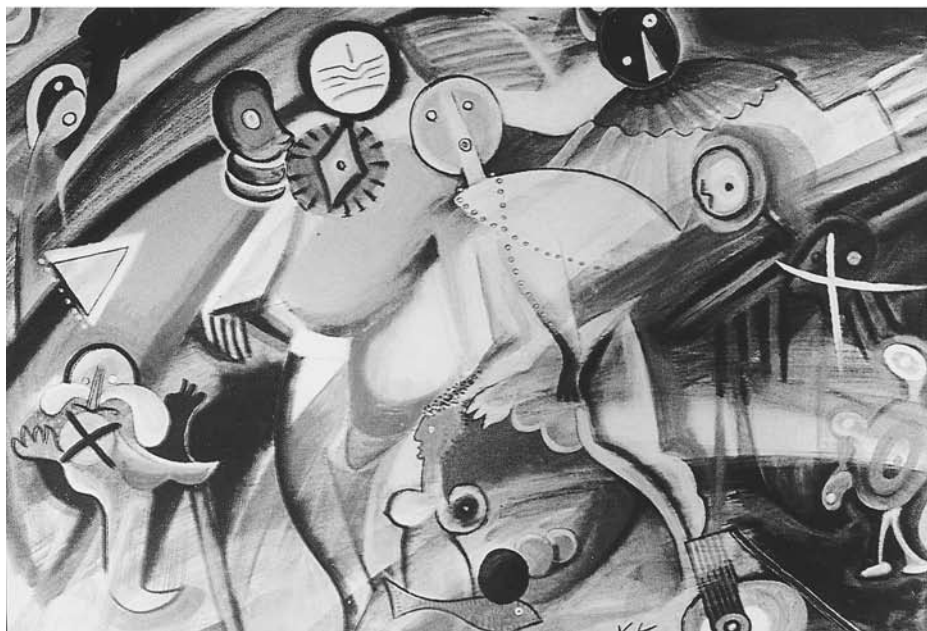
Au Mozambique, à Harare et surtout au Nigéria, les évolutions ont été tout autres. Le premier peintre mozambicain, Valmente Malangatana, influencé par l'école révolutionnaire de la fresque mexicaine, a produit un art aux formes entièrement différentes. Y dominent des panoramas dramatiques, des images de brutalité et d'angoisse, soit un répertoire thématique commun à la plupart des artistes d'Afrique australe et à eux seuls. Ses préoccupations sociales et sa prédilection pour la peinture murale sont restées des marques distinctives de l'art de Maputo<sup>50</sup>. À Harare, la sculpture prend le pas sur la peinture. Elle est très proche de l'expressionnisme allemand (en particulier Barlach) et n'a pas beaucoup évolué depuis 1961<sup>51</sup>.

C'est certainement l'atelier d'Oshogbo qui a été la plus réussie de ces aventures. Il a produit des styles et des artistes d'une diversité spectaculaire

49. J.-P. Lebeuf, 1956; Arschot, 1951, p.37-45; G. D. Perier, 1950-1952; M. W. Mount, 1973, p. 74-94.

50. M. W. Mount, 1973, p. 160-161 et appendice; B. Schneider, 1972.

51. U. Eckardt et G. Sievernich, 1979, p.72-75 et introduction; M. W. Mount, 1973, p. 117-123; F. McEwen, 1972.



20.5. Viteix (Angola), avec l'une des ses peintures.  
[Photo : © CICIBA, Libreville (Gabon).]

qui sont toujours très actifs aujourd'hui et travaillent pour une clientèle expatriée ou pour des commanditaires publics dans leur pays. Les thèmes prédominants sont de caractère fantastique, traités dans des styles surréalistes locaux aux qualités décoratives, mêlant parfois des matériaux divers, notamment des perles. La plupart des artistes sont des peintres. Il y a très peu de sculpteurs, ce qui est surprenant quand on sait à quel point la tradition yoruba est massivement sculpturale. Mais de cette tradition yoruba ne subsistent que les légendes et les mythes ; les formes et les styles de ses arts visuels ont été complètement abandonnés. Il faut peut-être voir là un effet du credo du fondateur : « L'art doit être sincère. » Cela signifie dans la pratique qu'il ne doit pas être un prolongement de l'art traditionnel<sup>52</sup>. La vitalité des artistes d'Oshogbo et la faveur qu'ils ont rencontrée à l'étranger sont remarquables. Cependant, elles occultent souvent le fait qu'Oshogbo ne constitue qu'une fraction de l'art nigérian contemporain, et même de l'art académique nigérian. La chronologie de l'expansion des institutions enseignant les arts est parallèle à celle des ateliers ouverts par des artistes. Les premières expériences réalisées en Ouganda et au Nigéria, comme le Collège universitaire de Makerere (1927), ont été suivies de la création d'académies à Kinshasa (1943) et à Khartoum (1945), après quoi la plupart des pays ont emboîté le pas dans les années 50 et au début des années 60. On a commencé dans tous les pays à former des peintres et des sculpteurs, même si d'autres continuaient à aller étudier en Europe soit pour compléter une formation reçue sur place, soit en court-circuitant totalement les institutions locales. Les artistes vivaient de commandes officielles et de ventes à des expatriés qui possédaient aussi des galeries exposant leurs œuvres. En ce sens, ils avaient tendance à se couper de leur propre société, et même de la plus grande partie de l'élite. Cette situation ne s'est modifiée que très lentement. Le Nigéria dut attendre 1962 pour voir s'ouvrir la première galerie gérée par des autochtones et la fin des années 70 pour voir des personnes du pays acquérir quelques-unes de ses œuvres d'art à des prix élevés<sup>53</sup>. Ailleurs, au sud du Sahara, la situation est moins brillante.

Les gouvernements indépendants ont utilisé l'art à des fins de prestige, mais il a rarement été demandé à des artistes de créer des œuvres de propagande et la censure n'a pas posé de problème. Certains gouvernements ont financé des artistes quasi officiels, comme Kofi Antubam au Ghana, Afewerik Tekle dans l'Éthiopie impériale, Ben Enwonwu au Nigéria ou Liyolo au Zaïre. Ces artistes ont alors adapté leurs thèmes et leurs styles de manière à assurer une communication facile avec un large public. Il y a cependant du changement dans l'air. La propagande prend plus d'importance. Le réalisme socialiste est en passe de devenir la doctrine officielle dans certains pays. La liberté artistique se maintient encore, peut-être à cause du peu d'écho que l'art académique rencontre le plus souvent dans les sociétés africaines, même parmi les élites. Il est frappant aussi de constater à quel point bien des thèmes

52. U. Beier, 1968, p. 89-164 ; M. W. Mount, 1973, p. 147-158 ; J. Kennedy, 1985 ; G. I. P. Okoro, 1984 ; J. Buraimoh 1971.

53. M. Crowder, 1978.

traités n'ont qu'un lointain rapport avec les réalités contemporaines, hormis la célébration du nationalisme culturel. Les artistes d'Afrique du Sud et du Mozambique font ici figure d'exception avec leur peinture cauchemardesque de l'inquiétude et de l'angoisse en correspondance étroite avec des cadres sociaux bien précis.

La majeure partie de l'art académique appartient carrément aux grands courants de l'art international. Parmi ses tendances, le surréalisme et l'art abstrait ont beaucoup moins fait école que l'expressionnisme. Le nouvel expressionnisme africain rappelle celui du continent européen, et plus particulièrement de l'Allemagne d'avant 1933. L'art moderne britannique, qui avait une place importante dans l'enseignement des académies des anciennes colonies britanniques, n'a cessé de perdre du terrain. L'autre grande tendance a été de caractère néotraditionnel, fondée sur le réemploi d'objets traditionnels comme sources d'inspiration, tantôt comme références de style, tantôt comme thèmes de travail. Cette tendance favorise l'apparition de styles régionaux (sinon tout à fait nationaux), par exemple en Côte d'Ivoire par opposition au Ghana. Dans certaines parties de l'Afrique septentrionale, on a continué à privilégier la ligne pour déboucher sur une néocalligraphie, une utilisation parcimonieuse ou nulle des éléments figuratifs et, par voie de conséquence, sur une tendance à l'abstraction. Les artistes soudanais et marocains se sont souvent engagés dans cette direction. Là où les arts traditionnels ont conservé une certaine vigueur, il en est découlé aussi une tendance inverse. Ainsi, en Éthiopie, des œuvres graphiques ou des peintures abstraites ou de composition austère sont perçues comme actes de libération de la tradition.

Ces grandes tendances ne doivent rien au hasard. La tendance néotraditionnelle correspond à la négritude et aux mouvements qui s'y sont apparentés avant et après l'indépendance. Les styles expressionnistes ont des rapports formels étroits avec un art africain ancien, en particulier dans la sculpture, car l'expressionnisme européen et les styles qui en sont ici issus ont assimilé en profondeur les influences fondamentales de l'Afrique en matière de volume, de stylisation et même de canons de proportions (la « distorsion systématique »). L'art abstrait a ses racines africaines dans la décoration géométrique ou dans les arts islamiques. Seul le surréalisme était entièrement nouveau. Or ses résonances mêmes trouvaient écho dans les fantasmes collectifs relatifs aux dieux et aux esprits ou se greffaient sur la riche symbolique des clichés des arts oraux et des rites africains. En même temps, toutes ces tendances subissaient fortement l'impact des modes internationales, qu'accompagnaient les concepts internationaux relatifs au rôle de l'artiste et l'importance extrême attachée à l'individualité, au primat de l'humeur et de l'émotion, à la valeur absolue de la liberté artistique, de la créativité *en soi* et de l'œuvre d'art légitimée par la créativité, quelle qu'en soit la forme ou le contenu. Quant au rôle de la critique, il est des plus restreints. Il n'y a, au mieux, que quelques rares critiques de métier<sup>54</sup>, et souvent la critique ne transcende pas la profusion d'éloges qui accueille en général les expositions d'artistes académiques.

54. M. Crowder, 1978 p. 142-145.

L'art académique existe parallèlement aux filières artistiques populaire, touristique et souvent traditionnelle qui s'influencent constamment les unes les autres. On connaît des cas d'artistes, travaillant pour les touristes, qui sont devenus des artistes académiques (Felix Idubor) et d'artistes académiques se mettant à pratiquer un art populaire (certains artistes de Lubumbashi) et à travailler pour le tourisme. De telles interactions sont appelées à s'intensifier. Il peut s'ensuivre l'apparition de styles régionaux ou nationaux de peinture et de sculpture dès que le marché local de l'art commence à prendre le pas sur la vente aux expatriés.

## Les arts corporels

Le corps, son ornementation et son costume proclament la personne aussi bien que diverses identités de groupe (statut social ou ethnique) et l'adéquation à une circonstance (travail, festivité, deuil et autres). Aussi l'histoire des arts corporels présente-t-elle un intérêt immédiat pour l'historien, aux yeux duquel elle peut constituer un des indicateurs les plus sensibles du changement social et de l'influence culturelle<sup>55</sup>.

L'Afrique traditionnelle a connu une infinie variété de modes d'ornementation de la personne par scarification, tatouage, peinture corporelle, coiffure, et par des opérations comme la circoncision ou l'excision qui altéraient le corps de façon temporaire ou permanente. Les bijoux et le costume complétaient l'apparence. Ainsi s'exprimaient des différences de sexe, d'âge, de situation matrimoniale et de position sociale. Les religions monothéistes avaient des principes stricts de modestie, et leurs adhérents s'y conformaient dans leurs vêtements. L'appartenance ethnique avait aussi des signes extérieurs, qui étaient souvent des scarifications, ou bien un costume porté par toute une population, tel celui des Tunisiens ou celui des Marocains. L'appareil du visage et la coiffure mêmes (voile, *tarbush*, turban, coiffure des femmes en Angola, au Gabon, au Zaïre) pouvaient être des signes d'appartenance à une ethnique, à une classe ou à une formation religieuse. Des ornements supplémentaires (bijoux, peintures ou habits de fête) attestaient le rang social d'un individu et le degré de concurrence ou de solidarité à l'occasion de manifestations publiques. Les modes étaient établies par des élites faisant figure d'exemples à imiter<sup>56</sup>, car l'art corporel traditionnel n'était pas figé. Ainsi, on connaît les modes qui ont été de rigueur à la cour de Kuba au début de ce siècle ou au Rwanda. Pendant une décennie, la vogue parmi les jeunes dandys kuba fut aux hauts chapeaux. Au Rwanda, la coiffure masculine qui faisait fureur chez les hommes de la haute société était une coupe

55. Ce type d'étude historique n'en est qu'à ses débuts. Voir J. Eicher, 1978 et 1985; M. Pokornowski *et al.*, 1985; R. P. Dozy, 1969, pour le costume; A. Fisher, 1984, pour les bijoux. Les textiles ont été bien étudiés, aperçus généraux dans J. Picton et J. Mack, 1979; R. Sieber, 1972. Cependant, la plupart des études ne sont pas historiques ou sont sans rapport avec l'art et le corps.

56. T. Veblen, 1899 (éd. 1981), p. 115-187.

de cheveux laissant des touffes arrondies imitant la coiffure des jeunes filles nubiles de la haute société. Cette mode commencée vers 1900 n'a plus eu cours en 1945<sup>57</sup>. Les mêmes hommes ont arboré des togas de tissus à fleurs depuis les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle jusque vers les années 50, où les vêtements européens les firent passer de mode.

En 1935, le régime colonial avait depuis longtemps produit ses effets et proposé au nom de la civilisation le rejet de la plupart des arts du corps, à tel point que les études savantes de la peinture corporelle et de la scarification sont rares et tardives<sup>58</sup>. Tatouages et scarifications étaient jugés barbares, de même que la nudité, surtout peinte<sup>59</sup>. Beaucoup d'ornements ont aussi été découragés au nom de l'économie, de saines habitudes de travail ou du confort. Les railleries des Européens au sujet des lourds anneaux de cuivre portés autour du cou ou des chevilles sont un stéréotype du début de l'époque coloniale. D'incessantes campagnes étaient alors menées en faveur du vêtement convenable et pas seulement par les missionnaires. Au sud du Sahara, ils avaient proposé des styles de robes décentes pour les femmes, tous dérivés de la robe dite « Mother Hubbard » (jupe longue et blouse à manches longues)<sup>60</sup>. Les Européens ont introduit divers styles de costumes dans l'administration : chemises et shorts ; sahariennes, uniformes militaires et uniformes de serviteurs. Le costume de ville est rarement porté, sauf par l'élite européenne dans les villes, ce qui explique l'attrait qu'il aura d'abord sur la fine fleur de l'élite africaine européanisée puis sur les autres hommes, citadins et ruraux. En Afrique septentrionale et occidentale, comme sur la côte est, le vêtement islamique tient bon. L'Africain de l'Ouest garde son boubou dans le Sahel ou son costume de type yoruba sur la côte, le Marocain son burnous, le Soudanais sa djellaba et le Swahili son *kanzu* et sa *kofia*.

Dans les années 30<sup>61</sup>, on peut subdiviser l'Afrique en trois grandes régions du point de vue vestimentaire et, aujourd'hui encore, ces divisions restent importantes. Dans l'Afrique orientale et méridionale, le costume de ville européen commence à remplacer les imitations d'uniformes militaires comme vêtement de prestige. La mode, partie de la côte tanzanienne, s'est propagée vers l'intérieur jusqu'au Malawi et à la Zambie avec l'association de danse Beni<sup>62</sup>, au Kenya, en Ouganda, au Rwanda et au Burundi à partir de Nairobi et dans l'Afrique australe à partir de ses principales villes, les styles étant nettement différents en Angola et au Mozambique. Le short, la chemise ou la saharienne

57. Pour l'évolution de la mode au Rwanda entre 1900 environ et 1909, voir R. Kandt, 1905, p.80; A. Frederick, 1910,

58. Un ouvrage comme celui de H. Brandt, 1956 (*Gerewol*, ornementation de fête des Fulbe bororo au Niger), donne une bonne description. J. C. Farris, 1982, est une étude savante.

59. E. C. Burt, 1984, p.60-63 et p.80 : étude documentaire du transfert de cet art, sous l'influence des missionnaires, à la peinture murale au moment de Noël chez les Luo.

60. Ils étaient tout aussi préoccupés par les sous-vêtements « convenables », à tel point que certaines missions vendaient encore ces accessoires vestimentaires à la fin des années 50.

61. Ce qui suit est particulièrement sujet à caution car je n'ai rien trouvé, pas même un article, qui retrace l'évolution du vêtement aux époques coloniale et postcoloniale.

62. T. O. Ranger, 1975; J. Mitchell, 1956.

deviennent des vêtements de travail courants, encore que les citadins préfèrent tous le pantalon au short, tandis que l'association du pagne et de la veste est encore fréquente dans les zones rurales. Le pagne des femmes est peu à peu remplacé par la classique robe des missions et en vient à être perçu en ville comme indiquant des mœurs dissolues. La robe est même si bien acceptée en Namibie qu'un costume de l'Europe centrale du XIX<sup>e</sup> siècle y est devenu une sorte de tenue ethnique chez les Nama et les Herero. La mode africaine masculine n'a conservé les tenues militaires comme expression d'appartenance ethnique que chez les Zoulou et les Nguni<sup>63</sup>. Une autre innovation est l'ample tunique blanche ou rouge des prophètes et des pasteurs des Églises indépendantes africaines munis de la crosse ou du bâton. Sans doute ont-ils pris pour modèles des illustrations de la Bible. Chez les éleveurs d'Afrique de l'Est, en particulier au Kenya et au Soudan méridional, l'art corporel traditionnel et l'absence ou la rareté du vêtement masculin survivent encore de nos jours. En fait, au fur et à mesure qu'il devenait possible de se procurer de nouveaux moyens d'ornementation, on a vu s'élaborer au Kenya des variantes plus spectaculaires de l'art corporel.

Sur les côtes de l'Afrique occidentale et équatoriale, les modèles européens de vêtements féminins ont été rejetés. Le pagne a gardé tout son prestige. Qu'il soit de fabrication locale ou importé, ses motifs doivent être conformes aux goûts locaux et l'industrie textile européenne a pris l'habitude d'être attentive aux préférences de sa clientèle africaine<sup>64</sup>. Pour les motifs, les modes sont lancées dans les grandes villes par les courtisanes (souvent habillées gratuitement par les importateurs) et par les femmes de l'élite africaine. Le costume de fête masculin sur la côte d'Afrique occidentale est resté insensible à l'influence vestimentaire européenne, mais le costume de ville a été adopté par les cadres, les universitaires et les employés de bureau. Dans le même temps, en Afrique équatoriale, il devient le vêtement de la haute société, mais beaucoup moins au Zaïre occidental que dans les colonies françaises. Cependant, le boubou a gardé sa place au Sahel et s'est même répandu vers le sud. Bref, les modes européennes ont été ici beaucoup moins en faveur qu'en Afrique orientale et méridionale.

Dans l'ensemble, l'Afrique septentrionale est restée attachée à ses propres costumes et ornements corporels (peints au henné). Les femmes ont adopté les robes européennes dans les grandes villes, mais en les portant sous le *haik*, tout comme au Maroc le costume de ville peut se porter sous un burnous ou même sous une djellaba et avec des babouches. Les hommes ont cependant adopté les vêtements de travail européens et, en Égypte, le costume de ville est depuis longtemps le vêtement courant des classes moyennes et supérieures. La valeur symbolique du vêtement est mise en lumière par la controverse qui a divisé l'Égypte au sujet du *tarbush*. Peu après 1935, ce chapeau est dénoncé par des progressistes qui voient en lui un emblème avilissant de servilité, et le dramaturge Tawfiq al-Ḥakim arbore par défi un

63. J. A. Barnes, 1952; M. Read, 1936.

64. C. B. Steiner, 1985, est une référence de base. Voir aussi J. Fourneau et L. Kravetz, 1954.



béret basque. Ce qui n'empêche pas l'élite de défendre le *tarbush* de pied ferme. Aujourd'hui, cependant, ce couvre-chef a disparu. Seuls le portent encore quelques hommes d'affaires affichant leur conservatisme.

Le nationalisme a trouvé après 1945 son expression dans le costume<sup>65</sup>. Les nationalistes ont décrié plus encore que les Européens la nudité et l'ornementation de la peau. Ils ont créé des costumes nationaux, souvent de façon très consciente comme en Sierra Leone où l'étoffe *kabab* à empiècement brodé est devenue par consensus le vêtement féminin national. Seul le motif de l'empiècement la distinguait des robes auparavant importées à Freetown<sup>66</sup>. Nkrumah fixa le style du costume national en 1957 et les élites de l'Afrique de l'Ouest ont suivi. Les vêtements de fête yoruba, les boubous de Kano ou de Bamako<sup>67</sup> sont devenus des expressions du nationalisme. Les activités locales de tissage, de broderie et de teinture ont connu en conséquence une nouvelle jeunesse, surtout quand les élites nouvelles furent devenues assez riches pour se servir du vêtement comme d'un indicateur de leur statut social<sup>68</sup>. Les styles de coiffure et les produits de beauté européens adoptés par les femmes étaient une abomination aux yeux des nationalistes — et de beaucoup d'hommes ruraux. Ils furent remplacés par des coiffures nationales<sup>69</sup>. Au Zaïre, Mobutu imposa l'*abacos* par un décret mettant hors la loi le costume de ville et plus particulièrement le port de la cravate<sup>70</sup>. L'*abacos* (« À bas le costume ») était une expression d'authenticité, symbole d'égalité, de virilité, de simplicité. Il était à l'origine inspiré par le costume maoïste. Avec le temps, cependant, à mesure que la différenciation des classes allait s'affirmer à Kinshasa après 1970, l'*abacos* en est venu à exprimer, par la qualité du tissu et de la coupe, le statut social.

La vogue des pagnes est revenue en Afrique équatoriale et centrale, mais dans des styles et des motifs plus élaborés qu'auparavant et en favorisant le retour de coûteuses étoffes locales. Cependant, en Afrique orientale et méridionale, les femmes de la classe supérieure se sont opposées à leur réapparition en ville. Les modes à l'européenne se sont beaucoup plus développées à Nairobi qu'à Dakar<sup>71</sup>. Le costume de ville triomphe chez les citadins, encore que ce ne soit pas sans partage en Tanzanie. Dans l'ensemble, le nationalisme s'y est moins exprimé par le vêtement que par d'autres moyens. Partout ailleurs, les modes européennes n'ont pas été non plus totalement exclues. Des engouements passagers, comme la vogue des chaussures à

65. Les rapports généraux existant entre le nationalisme et la tenue vestimentaire ont été bien mis en lumière par P. Bogatyrev, 1971. Voir aussi A. A. Mazrui, 1970 (ni la nudité ni le vêtement européen).

66. B. Wass, 1979.

67. J. Perani, 1979.

68. A. Perry, 1984 (certains costumes valent des milliers de livres); E. De Negri, 1968; F. Smith et J. Eicher (dir. publ.), 1982.

69. Anonyme, 1964. Cependant, dans les années 80, les femmes de la ville recouraient de nouveau aux produits de beauté et aux styles de coiffure européens.

70. F. S. B. Kazadi, 1978.

71. F. Court et M. M'Wangi, 1976.

semelle haute au Nigéria (vers 1975) ou la mode zazou en Côte d'Ivoire (vers 1965), ont balayé de temps à autre le paysage urbain.

En Afrique du Nord, le fait le plus marquant a été une tentative de retour au voile des femmes dans les villes d'Égypte<sup>72</sup> en signe d'adhésion au fondamentalisme. En Libye et en Tunisie, on a assisté à la renaissance d'un costume national dérivé des anciennes robes des *shaykh* ruraux.

Étoffes et costumes ont aussi fait leur apparition sur le marché du tourisme. La chemise d'homme aux col, ourlets et poche brodés est désormais très portée par les expatriés sur tout le continent, ainsi que parmi les Africains-américains et leurs sympathisants aux États-Unis. La production de tissus ou costumes à décoration figurative surtout destinée à l'exportation s'est développée en Côte d'Ivoire (Senufo), tandis que le Lesotho commençait à produire des couvertures pour le marché touristique, le Botswana des tissus imprimés et le Mali des tapis<sup>73</sup>.

Ainsi, les formes d'habillement et d'ornementation du corps proposées par les Européens n'ont été acceptées que de façon sélective au cours de cette période où le désir de souligner l'identité nationale et, plus tard, le statut social a aussi imprimé sa marque sur l'histoire du vêtement. Mais, par ailleurs, la tenue vestimentaire et l'ornementation du corps restaient d'authentiques expressions d'un besoin esthétique. Si l'on pouvait écrire l'histoire, même rudimentaire, du bijou ou du foulard, on verrait sûrement apparaître une recherche de nouvelles expressions de la beauté pour elle-même. Mais, pour l'heure, on n'en a même pas les premiers éléments.

## La musique et la danse

La musique vocale a régné sur l'art populaire pendant toute la période, aussi bien dans les campagnes que dans les villes, car le disque et la radio en ont assuré la diffusion parmi les masses. Certains chanteurs ont acquis une immense popularité, n'ayant d'égale que celle des plus grands leaders politiques. Quelques-uns ont contribué à la poussée vers l'indépendance en mobilisant les gens, en diffusant des programmes et en exaltant des leaders. Aussi n'est-il pas étonnant qu'une fois l'indépendance acquise, des gouvernements aient continué à se servir de la musique comme instrument de propagande et essayé d'étouffer la critique. Cet état de choses a eu une incidence sur les textes des chansons, mais sans grandes répercussions sur l'évolution musicale elle-même<sup>74</sup>.

Les traditions musicales de l'Afrique ont manifesté une continuité remarquable en dépit des forces extérieures que l'Occident faisait peser sur elles. Les possibilités de métissage étaient considérables en raison des simili-

72. J. A. Williams, 1979. Plusieurs films égyptiens traitent ce sujet.

73. M. Hartland-Rowe, 1985; E. Dudley, 1986.

74. G. H. Cutter, 1968, offre un exemple de l'utilisation de la musique et des griots pour lancer les directives du parti, chanter les louanges de ses dirigeants et glorifier le succès de leurs politiques.

tudes entre la musique occidentale et la musique africaine au sud du Sahara, notamment l'usage de gammes diatoniques et de l'harmonie ainsi que la pratique de l'accompagnement de la voix avec des instruments à percussion et à cordes. Les principaux agents de diffusion des modèles européens ont été les missions et la radio<sup>75</sup>. Malgré ces influences, les musiques africaines ancienne et moderne ont encore des traits stylistiques communs, notamment une même approche des rythmes linéaires, un même concept de pulsion (*beat*) et de flux d'énergie, l'emploi de motifs rythmiques, de rythmes croisés, de types de progressions mélodiques, de parallélismes polyphoniques et de techniques vocales communs. Mais entre l'ancienne et la nouvelle musique africaines, il y a divergence dans l'utilisation des gammes, de l'harmonie, de la forme et de l'instrumentation<sup>76</sup>.

La musique instrumentale européenne n'a pas eu d'impact. Aujourd'hui encore, le goût de la musique européenne est signe de la plus profonde aliénation. Certains instruments européens ont été adoptés pour accompagner la musique vocale, mais il n'y a aucun instrumentiste africain qui se soit fait un nom dans l'interprétation de la musique classique. À une ou deux exceptions près, les compositeurs créent de la musique d'église, soit une musique pour la voix et non des œuvres pour orchestre<sup>77</sup>.

L'histoire de la musique au cours des dernières générations doit distinguer deux courants différents, l'un lié à la musique des campagnes et à la musique sacrée, l'autre qui se développe dans les dancings et les cafés, lieux de création de la nouvelle musique urbaine.

### Musique rurale et musique sacrée

Si, en 1935, les traditions rurales étaient encore à peu près intactes, les influences véhiculées par les disques, la radio, la propagation de l'islam et du christianisme et les orchestres de musique militaire étaient déjà fortes et, dans les trois derniers cas, anciennes. Cependant, beaucoup de ces influences sont si subtiles qu'elles ne sont réellement discernables que par les musicologues<sup>78</sup>. La vaste diversité du répertoire chanté s'étendait des berceuses aux chants funèbres, des chants de travail aux chants revendicatifs, de l'éloge à la satire. Le chant accompagnant les danses avait encore beaucoup de vitalité, mais certaines catégories, comme les chants de travail, étaient sur le déclin. La musique purement religieuse associée à des rituels déterminés était rare dans la religion africaine classique. Mais lorsqu'elle existait, elle a subi le même sort que le rituel. Les chants de protestation ont fleuri à l'époque coloniale et parfois plus tard. Leur musique incorporait

75. A. Merriam, 1981, p. 100-105.

76. L. J. P. Gaskin, 11965*b* ; B. A. Aning, 1967 ; A. Merriam, 1970 ; H. Tracey, 1973, sont des bibliographies. P. R. Kirby, 1964 ; G. Kubik, 1966 ; J. H. Kwabena Nketia, 1965, 1975 et 1978 ; H. Tracey, 1961, sont les études générales existantes de l'Afrique au sud du Sahara. En outre, *West Africa* publie souvent des articles sur la musique moderne et a une rubrique Disques rédigée par « Concobility Jane ».

77. E. Akin, 1965 (p. 61 sur le rejet de la musique orchestrale occidentale) et 1970 ; sur la transformation de l'orchestre symphonique national du Ghana, voir N. L. Korley, 1986.

78. J. H. Kwabena Nketia, 1978.

l'ancien et le nouveau. Les chants de protestation rwenzururu (Ouganda) sont à cet égard caractéristiques. Certains employaient les musiques de vieilles chansons à boire, d'autres celles de cantiques ou de ritournelles d'écoliers<sup>79</sup>. La forme reflétait non le message mais la génération et l'âge des chanteurs. L'influence des succès du disque européens a été plus forte dans les années 40 et 50 que par la suite. Dans les années 50, les Mangbetu (Zaïre) aimaient le chanteur français Tino Rossi<sup>80</sup> et en 1966, le répertoire des chants rwenzururu comprenait l'air d'*Alpenrosen*, vieille ritournelle sentimentale d'Europe centrale. Mais les chansons rurales aussi innovaient. Dans certaines régions, le vieux genre du chant épique a servi à composer de nouvelles chansons historiques. Ainsi, un troubadour aveugle lulua a composé un chant interprétant l'histoire contemporaine du Kasai (Zaïre) à travers ses chefs traditionnels et leurs esprits protecteurs<sup>81</sup>.

La musique sacrée a pris davantage d'importance là où l'islam se propageait et sous l'effet de l'activité des Églises<sup>82</sup>. Bien avant 1935, les cantiques jouissaient d'une grande faveur, même si leurs gammes et leurs harmoniques étaient inconsciemment adaptés aux normes locales. Des chorales ont été fondées dans les écoles et pendant les années 50 des troupes montées sur le modèle des Wiener Sängerknaben apparaissent en Afrique centrale, orientale et méridionale<sup>83</sup>. Les catholiques se sont lancés dans l'expérience des « messes africaines » à partir des années 30<sup>84</sup>. Ces messes sont composées par des Africains, souvent séminaristes ou prêtres, à partir de 1939, et la vogue atteint son apogée avant le Concile Vatican II de 1962 et ses déclarations sur le langage et la pratique liturgiques<sup>85</sup>. L'élan du mouvement s'est ensuite atténué, même si la création de musique sacrée garde sa vigueur, en prise sur le renouveau religieux et l'allure accrue des conversions, manifestes sur tout le continent après 1980. Cependant, les cantiques sont aujourd'hui moins en vogue parmi une bonne partie de la population que la nouvelle musique populaire urbaine, qui atteint partout les régions rurales.

### La musique urbaine nord-africaine

En 1871 eut lieu la première de l'*Aïda* de Verdi au nouvel opéra du Caire. Le fait est caractéristique de l'Égypte, seul pays d'Afrique à être parvenu à s'accorder avec la musique instrumentale européenne. L'Afrique du Nord possède en propre une riche et longue tradition de musique instrumentale, restée cependant associée à l'interprétation vocale. Toutefois, dans la première partie de notre siècle, Sayyed Darwish a élaboré un nouveau style musical stable mêlant les traditions européenne et orientale. En 1929 était

79. P. Cooke et M. Doombos, 1982.

80. A. Scohy, 1955, p. 113.

81. T. K. Biaya, 1984.

82. H. Weman, 1960.

83. Pour un exemple au Shaba, à partir de 1954, voir G. Haezen, 1960.

84. P. Jans, 1960. J. H. Kwabena Nketia, 1957, cite Ephraïm Amu et son recueil de *Twenty-five African songs* (cantiques) de style africain et avec accompagnement africain (1933), comme étant le père des compositeurs africains de musique sacrée.

85. T. Tshibangu, 1960.



20.6. L'orchestre de Fès, au Maroc: un orchestre de musique arabo-andalouse.  
[Source: Maison des cultures du monde, Paris.]

fondé un Haut Institut de la musique arabe dans lequel la musique instrumentale trouvait place aux côtés de la musique vocale. Le nouveau style eut un tel succès qu'un groupe de musiciens d'Algérie et de Tunisie jugea nécessaire, en 1934, de fonder la Rachidiyya, un groupe qui se consacrait à en combattre l'influence et à ranimer les vieilles traditions de l'orchestre *ma'lūf* et de ses partitions *nuba*. Le *ma'lūf* devint dans ces pays et en Libye un symbole d'indépendance. Mais on suivit l'exemple de l'Égypte en empruntant à l'Europe des instruments comme le violoncelle, le saxophone et l'accordéon, le concept d'un grand ensemble instrumental et même certaines mélodies et certains rythmes. Au Maroc, la musique urbaine traditionnelle n'avait jamais été en péril et continuait à prospérer dans la filiation directe de la musique arabe érudite de l'apogée de l'islam. Ses trésors comprennent les quatrains *ʿarabi* des femmes de Fès<sup>86</sup>, les chants sacrés des confréries ou encore le *haddarat* chanté en chœur par les femmes en diverses occasions comme les mariages ou les circoncisions, mais surtout le *melhūn*, ou *griha*. Le *melhūn* est de la poésie. Les poèmes *kasīda* sont chantés et créés selon des règles d'une extrême complexité. La musique marocaine est restée beaucoup plus traditionnelle que les autres. Ses modes musicaux continuent d'être adaptés au climat du message ou à être chantés<sup>87</sup>.

86. M. El Fasi, 1967. Textes arabes publiés à Fès, 1971.

87. Les notes sur le Maroc reposent sur une contribution de feu Son Excellence M. El Fasi.

Cependant, comme dans l'Afrique subsaharienne, la voix est restée l'élément central et seuls les artistes vocaux devenaient de véritables vedettes ayant leurs groupes d'admirateurs inconditionnels et connaissant une immense popularité. Certains étaient des célébrités locales, comme Saliha, la grande chanteuse d'*ona* badawi en Tunisie; d'autres voyaient leur gloire se répandre dans tout le monde arabophone. La plus célèbre chanteuse de ce siècle a été Umm Khulthum, qui a emprunté son nom à la poésie arabe préislamique et dont la carrière avait commencé dès 1932<sup>88</sup>. Elle incarna au temps d'al-Nasser l'ambition d'un retour à la grandeur première de l'islam. Tout à la fin des années 60, elle élaborait un nouveau style qui trouva aussi ses aficionados. Mais elle n'a été que la plus grande d'une pléiade d'artistes. Il convient ici de préciser qu'il n'y a pas, en Afrique du Nord, de distinction nette entre la musique urbaine populaire et celle de l'élite. Ni l'emploi d'un arabe vernaculaire par opposition à la langue littéraire ni des genres déterminés ne sont des repères sûrs. Là encore, on trouve une situation analogue au sud du Sahara, où la chanson populaire est aussi devenue la musique de l'élite, indépendamment des autres divisions entre les classes sociales.

### La musique urbaine au sud du Sahara<sup>89</sup>

La musique urbaine a d'abord été jouée pour accompagner la danse dans les villes nouvelles et comme musique d'animation de bars confiée à des troupes organisées. Au début des années 30, la présentation de danses ethniques comme les *agbaya* de Brazzaville et de Kinshasa s'apparentait peut-être aux *agbadza* du Ghana et du Togo<sup>90</sup>. Les danses en costumes européens dans lesquels des groupes, encore définis par origine ethnique, se mesuraient les uns aux autres étaient aussi monnaie courante. L'histoire complexe d'une de ces traditions est celle du mouvement Beni (orchestre), lié à l'origine aux festivals agonistiques de Lamu (Kenya) et influencé par les orchestres militaires allemands. Le Beni s'est répandu à travers la Tanzanie, pour s'étendre ensuite à l'Afrique australe et centrale<sup>91</sup>, où sa musique était encore très en vogue dans la Copper Belt en 1951<sup>92</sup>. Dans le Witwatersrand, un de ses équivalents fonctionnels était le spectacle des danses des régiments zulu, mais sur une musique nouvelle<sup>93</sup>. Les concours de danse et de chant étaient aussi très répandus dans les centres du littoral de l'Afrique de l'Ouest.

Vers 1940 apparaît un important style musical d'une nature différente: la *rumba* zaïroise. Elle vient après le *highlife*, lentement développé au Ghana

88. A. Elnaccash, 1968.

89. Cette section repose sur une contribution de Kazadi wa Mukuna. Voir aussi Kazadi wa Mukuna, 1980.

90. E. W. Smith, 1962. Étant donné les liens qui ont existé à l'époque coloniale, à partir de 1880, entre Léopoldville et Accra, la similitude des noms n'est peut-être pas fortuite.

91. T. O. Ranger, 1975.

92. J. Mitchell, 1956.

93. H. Tracey, 1952.



20.7. La chanteuse égyptienne Umm Khulthum lors d'un récital à Paris en 1967.  
[Photo : © AFP Photos, Paris.]

dans les années antérieures à partir d'une sorte de défilé de musiciens et de danseurs se déplaçant sans hâte d'une extrémité à l'autre d'une rue et qui avait atteint sa forme définitive en 1930. Son instrumentation était dominée par les cuivres et il avait deux variantes, l'une à rythme rapide, l'autre à rythme lent, le « blues ». Le *highlife* finit par être associé au dancing et à un style de danse occidental. De ce fait, ajouté à l'utilisation d'instruments européens, il tend vers des modes harmoniques occidentaux, même si ses rythmes et ses mélodies sont de facture ghanéenne<sup>94</sup>. Accra était, avant 1940, l'épicentre d'une tradition musicale incarnée par de grands orchestres comme l'Excelsior ou l'Opéra rythmique d'Accra qui se produisaient sur toute la côte ouest. Le *highlife* a connu son apogée dans les années 50, puis est peu à peu passé de mode dans les années 60 tant au Nigéria qu'en Sierra Leone, où un genre de

94. J. H. Kwabena Nketia, 1957.

musique plus latino-américain, inspiré aussi par la musique zaïroise, a pris le relais. Le *highlife* avait absorbé beaucoup d'éléments du jazz, en particulier dans les orchestres ordinaires d'instruments à vent et de cuivres. Il avait aussi des aspects afro-calypso et reggae, s'appuyant sur la guitare et d'inspiration caraïbe<sup>95</sup>.

La guitare, apparue en Afrique de l'Ouest vers 1935, a d'abord été utilisée au Nigéria avec des tambours, auxquels se sont ajoutés ensuite accordéon et carillons, pour accompagner les styles de musique appelés d'abord *juju*, puis *miliki*. La musique zaïroise les a fortement influencés jusque vers 1968 et la naissance de l'afrobeat, synthèse du *highlife* et de la musique *soul* afro-américaine. Ce style a produit encore une variante, le syncro (1976). L'afrobeat est spécialement associé au nom du chanteur vedette Amikulapo Kuti Fela, qui se voit comme le porte-parole de la classe ouvrière. Dans les années 70, il a fondé une communauté qui a été dissoute en 1977. Il n'en a pas moins continué à chanter sa musique contestataire, et ce malgré des harcèlements répétés<sup>96</sup>.

La tradition zaïroise a pris forme à partir d'inspirations venues des concerts donnés par des ensembles cubains en visite au Zaïre juste avant la seconde guerre mondiale. Au cours de la guerre, des soldats américains et européens ont introduit de fortes influences nouvelles. Avec la *maringa* apparut une danse dans laquelle l'unité d'interprétation était le couple même si la plupart du temps les partenaires dansaient encore séparément au son d'instruments locaux, mais auxquels fut bientôt adjointe la guitare. Les importations d'instruments européens tentées jusque-là n'avaient pas pris<sup>97</sup> mais les musiciens se mirent alors à apprendre au contact de leurs collègues européens qui travaillaient avec eux dans les bars des villes. La guitare fut la première à être adoptée dans le sud du Zaïre où l'on utilisait traditionnellement des instruments à cordes. Elle ne tarda pas à supplanter l'omniprésent *likembe* (*mbtra*, ou encore *sanza*)<sup>98</sup> qui ne suffisait plus à exprimer les harmonies complexes voulues par la musique nouvelle. En 1946, la guitare atteignait Kinshasa. Cet événement se combina à la vogue de la musique afro-cubaine, au rejet des modèles coloniaux comme la polka, la valse ou la marche et aux débuts d'une industrie du disque<sup>99</sup> pour donner naissance à une grande tradition nouvelle.

Les compagnies de disques soutinrent les chanteurs à succès. Le style rumba s'établit par la vente des disques et leur diffusion par la radio. Avec la création du jazz africain (1953), du O.K. jazz (1956), toujours vivant, et l'adoption progressive de paroles en lingala plutôt qu'en espagnol (qui ne permettait de transmettre que des messages rudimentaires), la musique zaïroise prit son essor. Malgré ce que laissent croire ses titres, le jazz est

95. E. W. Smith, 1962; E. S. Kinney, 1970; N. W. Hooker, 1970.

96. V. Tunji, 1976; J. Labinjoh, 1982; J. Miller, 1985; C. Moore, 1982; J. Howe, 1986.

97. N. Nlolo, 1983; M. Lonoh, s. d.; Kanza Matongo, 1972; S. Bemba, 1984.

98. W. Soyinka, 1985.

99. Philips, Ngoma, Loningisa.



d'importance mineure à Kinshasa, surtout à partir de 1955, mais occupe une place beaucoup plus centrale à Lubumbashi, où la chanson en kiswahili et en tshiluba fit florès jusqu'au lendemain de l'indépendance, époque à laquelle l'exemple de Kinshasa et les paroles en lingala se généralisèrent. Cette évolution n'est certes pas sans rapport avec le triomphe politique de Kinshasa sur Lubumbashi (fin de la sécession du Shaba en 1963, proclamation de la II<sup>e</sup> République en 1965), mais l'utilisation de la guitare électrique et la diffusion du poste à transistors après 1960 ont aussi contribué au succès des ensembles de Kinshasa<sup>100</sup>.

Même si les danses en vogue et les variantes de style se succédaient presque d'année en année et, jusqu'en 1960, subissaient l'influence des modes européennes comme le cha-cha-cha et le twist, la tradition lyrique a suivi son cours essentiellement sans interruption. Plus que les modes passagères, la création de textes de chansons très élaborés ou de ballades complexes, véhiculant souvent un commentaire social acéré, et le retour d'influence des danses traditionnelles ont eu une importance marquante. La rumba a conservé sa structure de base, à savoir une introduction, précédée d'un court prélude instrumental présentant le motif principal, le développement du thème chanté avec ses refrains par un duo ou un trio et une improvisation instrumentale qui donne lieu au développement rythmique et mélodique.

Pendant ce temps, le nombre des ensembles est passé de 19 en 1960 à largement plus de 200 en 1984, bien soutenus par le syndicat des musiciens (1965). Aucune évolution comparable ne s'étant produite dans les régions voisines, la musique zaïroise balaie toute la scène, non seulement en Afrique centrale mais aussi sur une partie de la côte est et, au sud, jusqu'au Zimbabwe, bien que les paroles lingala n'y soient pas partout comprises. À Kinshasa, cependant, les thèmes changent. Les premiers couplets chantant des déceptions amoureuses ou des évocations nostalgiques de la simplicité de la vie rurale sont complétés dès avant 1960 par des chansons politiques célébrant l'indépendance, le pays et ses héros. Après 1960, le commentaire social prend plus d'importance et va bientôt devenir acerbe et sans détour<sup>101</sup>. Ces paroles sont pour beaucoup dans la célébrité de grandes vedettes comme Luambo (Franco). La censure fait son apparition en 1967, mais ne bride que très légèrement ces tendances, jusqu'à l'arrestation, en 1979, de Luambo, relâché peu après. Les paroles des chansons vont devenir plus anodines et la chanson contestataire se déplace progressivement vers le Cameroun (le *Makossa*) et le Gabon<sup>102</sup>. Au milieu des années 70, et plus encore après 1979, les styles ont changé à Kinshasa et reflètent désormais de nouvelles réalités sociales. La ligne mélodique est devenue beaucoup plus banale, les paroles moins élaborées. Par moments la chanson se réduit

100. J. Fabian, 1978, p.315-321 pour la musique de Lubumbashi.

101. Par exemple, *Le dialogue d'Adam et de Dieu* par Luambo. Voir O. Debhonzapi, 1984.

102. O. Debhonzapi, 1984, p.130; B. Ephson, 1984; Anonyme, 1984; H. Kala-Lobe, 1982; C. Monga, 1983.

à un « cri du cœur » accompagné d'un style de danse brutal, frénétique et plus acrobatique, beaucoup plus spectaculaire qu'auparavant, plus proche aussi de la transe<sup>103</sup>.

La troisième grande mutation musicale a eu lieu en Afrique australe. Dans les années 20, le *marabi* avait vu le jour dans les bars clandestins des cités noires. Il était influencé par la polyphonie ngunie et l'élaboration de rythmes complexes, de hurlements explosifs et d'harmonies inusitées (quintes ouvertes). L'influence du jazz nord-américain devenait prédominante et dans les années 40, l'évolution du *marabi* a donné le *kwela*, d'abord au Malawi puis, dans les années 50, en Afrique du Sud même. L'accompagnement était désormais dominé par une longue flûte d'étain, le *penny-whistle*, et les rythmes devinrent encore plus complexes, accompagnés d'un battement régulier<sup>104</sup>. Il en résultait un type de chant exigeant une virtuosité hors du commun, popularisée par les disques de Miriam Makeba<sup>105</sup>. Le jazz a aussi influencé directement la musique urbaine kényenne. Dans les villes d'Afrique de l'Est, tout comme en Afrique du Sud, l'influence des goûts des Blancs, expatriés ou ressortissants nationaux, pour les courants en vogue en Europe et aux États-Unis a été plus forte que partout ailleurs sur le continent<sup>106</sup>.

## La danse

*L'Afrique danse*, affirmait G. Gorer en 1935 à propos de l'Afrique occidentale : « Ils dansent leur joie et ils dansent leur souffrance ; ils dansent l'amour et ils dansent la haine ; ils dansent pour appeler la prospérité et ils dansent pour éloigner la calamité ; ils dansent religieusement et ils dansent pour faire passer le temps<sup>107</sup>. »

Il s'inquiétait à tort pour l'avenir. Un si riche héritage ne peut s'effacer en un clin d'œil, d'autant que la danse européenne, sociale ou artistique, n'a jamais été une concurrente. La danse sociale lui a été empruntée, mais avec très peu de sa musique et peu de ses pas. Pendant ce temps, la danse rurale a continué à voir se succéder les modes et à se développer. La dynamique de cet art était telle que, même après 1900, une nouvelle et complexe tradition de ballet théâtral, le *bobongo*, a pu être élaborée dans une partie du Zaïre, malgré le régime colonial<sup>108</sup>. Les migrants apportaient leurs danses à la ville et elles y prospéraient souvent dans le cadre de concours avec d'autres groupes ethniques ou régionaux. Des nouveautés étaient introduites, notamment l'adaptation à la danse d'exercices d'entraînement militaire et de gymnastique. Cela eut lieu à Beni avant 1914, mais aussi ailleurs, en particulier chez les Ewondo de Yaoundé où l'on vit, en 1970, une danse gymnique fémi-

103. N. Nkashama, 1979 ; G. Ewens, 1987. C'est la musique *soukous*.

104. M. Andersson, 1981 ; K. Cuper, 1958 ; D. Rycroft, 1959.

105. J. Gwanga et E. J. Miller, 1971.

106. G. Kubik, 1981 ; J. Low, s. d. ; S. H. Martin, 1982.

107. G. Gorer, 1945, p. 191.

108. Iyandza-Lopoloko, 1961.

nine exécutée au son d'un sifflet de police être consacrée sous l'étiquette « traditionnelle »<sup>109</sup>.

Les danses n'ont guère attiré l'attention des autorités coloniales jusque dans les années 50, sauf pour faire l'objet de condamnation ou comme attraction pour les jours de fête et pour honorer des visiteurs de marque. Les troupes rurales qui étaient souvent sollicitées en pareilles circonstances commencèrent alors à refuser de danser, du moins sans salaire. Dès le début des années 30, un groupe de danseurs dogon avait été envoyé à Paris. C'est ainsi que naquirent des troupes de danseurs professionnels<sup>110</sup>. Une autre source de la création du ballet moderne a été le souci d'intégrer la danse au théâtre qui anima Fodeba Keita. Il créa ses Ballets africains au milieu des années 50. À l'époque, les représentations de danses folkloriques en salle ou en plein air commençaient à entrer dans les mœurs un peu partout<sup>111</sup>. Cependant, une autre dynamique, le nationalisme, était désormais à l'œuvre. Les danses folkloriques devenaient un impératif incontournable pour les nationalistes, à tel point qu'en Égypte, où il n'y avait pas de tradition de danse rurale, il fallut en inventer le genre. L'Égypte a été aussi le seul État africain à fonder, en 1958, un institut de ballet (à l'européenne). Partout ailleurs, au lendemain de l'indépendance, les pays se sont tournés vers leur patrimoine chorégraphique pour organiser des troupes. De même, c'est en puisant d'abord dans le patrimoine national qu'on a ouvert dans les universités des écoles d'art dramatique.

Ces nouveautés ont modifié de plusieurs façons la nature de la danse. L'exécution de danses traditionnelles dans des cadres non traditionnels impliquait un rapport d'un genre nouveau à l'auditoire, rapport devenu impersonnel et fondé sur le paiement d'un droit d'entrée. L'accent était mis sur les éléments spectaculaires de la danse mais avec des séquences générales de mouvements simplifiées et abrégées. Les limites imposées d'espace (la scène) et de temps avaient radicalement modifié le plan de base et l'organisation générale de la danse, ainsi que l'attitude des danseurs à l'égard de leur propre performance. En outre, costumes et mouvements étaient taillés sur mesure pour satisfaire aux normes urbaines de la décence et de nouveaux thèmes de danse étaient introduits<sup>112</sup>. Par ailleurs, la composition des programmes mettait en relief la variété et faisait donc un amalgame de danses de peuples différents et de danses de nature différente. Dans le programme de 1958 de la troupe Changwe Yetu, une danse de guerre se heurtait à une danse funéraire d'une autre région, et telle spectaculaire danse gymnique du sabre se mêlait à des danses d'intronisation des

109. Voir J. Mitchell, 1956, par exemple; mais aussi P. Harper, 1969, p.166, pour la danse ethnique urbaine et les écoles de danse.

110. Tel fut le cas chez les Mangbetu. A. Scohy, 1955, p. 113; P. J. Imperato, 1971.

111. F. Keita, 1957. En 1958, le Zaïre envoya sa première troupe théâtrale, Changwe Yetu, à l'Exposition internationale de Bruxelles. Elle était aussi organisée par un producteur de théâtre.

112. P. Harper, 1969, ajoute, dans le cas du Nigéria, l'influence de la télévision (qui commence en 1959) et du cinéma (après 1970) sur les contraintes imposées à la danse. Voir aussi R. Berger, 1967.



20.8. Les Ballets africains de Fodeba Keita.  
[Photo: © AFP Photos, Paris.]

chefs. De nouvelles danses intégrant le mime sur des rythmes d'exercice s'élaboraient aussi dans le creuset des villes. Depuis, un plus grand souci d'unité artistique est intervenu. On fait correspondre la danse à un moment du déroulement d'une intrigue d'opéra (Nigéria) ou de théâtre, et elle devient un accessoire de l'art dramatique, ou bien l'on présente une progression de danses de manière à créer une structure émotionnelle qui met en place une sorte d'écheveau de tensions à résoudre et une succession de scènes d'exposition aboutissant au grand spectacle de la scène finale. Il en résulte une chorégraphie entièrement nouvelle.

En même temps, dans les villes, la danse à caractère social ne change que sur des points mineurs en fonction d'engouements éphémères, les danses rurales perdurent, les concours de danses ethniques sont canalisés sous forme de « festivals », tandis que le style urbain de danse sociale gagne tous les jours du terrain dans les campagnes. Aujourd'hui, la danse demeure une activité de prédilection, la forme d'art pratiquée par le plus grand nombre et, avec la musique, le plus populaire de tous les arts.

## Les spectacles publics et le théâtre

Les spectacles publics et le théâtre sont un seul et même art, malgré les contraintes qu'imposent les décors de la scène ou du studio par opposition à leur absence lors des festivités publiques, et indépendamment même du degré de professionnalisme que l'on rencontre chez les acteurs de théâtre.

### Les spectacles publics

Les défilés, les pantomimes et même les dialogues montés sur scène entre danseurs masqués étaient très courants dans l'Afrique précoloniale et souvent situés dans des contextes sacrés ou cérémoniels. Beaucoup de ces traditions ont survécu. Il y a parfois une continuité étonnante entre les processions cérémonielles des Akan décrites par Bowdich en 1817 et ce que font les Akan modernes, même si la plupart de ces événements ont été mis au goût du jour<sup>113</sup>, inspirés par des situations nouvelles et par des pratiques européennes, comme les défilés militaires ou les cérémonies officielles. On voit encore couramment des mascarades complexes sur la côte ouest en particulier, qu'il s'agisse des traditions du Festival de la lanterne de Sierra Leone ou de Gambie<sup>114</sup>, des parades *asafo* des Fanti<sup>115</sup>, de l'éclat des cours des Akan, des multitudes de mascarades du Nigéria<sup>116</sup> ou du carnaval de Luanda. Les fêtes célébrant l'anniversaire du Prophète en Afrique du Nord et les festivités publiques des villes du littoral est-africain ont conservé et même développé leurs activités de divertissement. Dans les régions rurales, les rites d'initiation des garçons, souvent conçus comme des cérémonies spectaculaires, étaient encore couramment pratiqués en 1935 — ou vers 1950, époque à laquelle V. Turner étudia ceux des Ndembu (Zambie). Dans les régions reculées et même dans certaines villes<sup>117</sup>, ils se sont perpétués jusqu'à nos jours<sup>118</sup>. Au nombre des productions anciennes les plus spectaculaires figuraient celles des Tsogho (Gabon) pour lesquels le spectacle et les trances qu'il suscitait étaient des moyens capitaux de communication avec le surnaturel. Leur *bwiti* a décliné depuis les années 30, mais dans le même temps les rites se sont répandus dans le nord du Gabon où ils font désormais partie de nouveaux rituels dramatiques<sup>119</sup>. Le sens du drame reste partout très vivant.

Le théâtre traditionnel, au sens le plus étroit où il consiste à jouer une histoire devant un public, était moins largement répandu. Néanmoins, du

113. H. Cole, 1975.

114. J. W. Nunley, 1985; J. Bettelheim, 1985.

115. G. N. Preston, 1975.

116. Voir les numéros spéciaux de *African arts*, vol. VI, n° 4, 1973, et vol. XI, n° 3, 1978; voir aussi N. Nzewunwa, 1982, et de nombreuses descriptions dans *Nigeria Magazine*.

117. Voir A. Droogers, 1980, qui montre comment les nouveaux éléments urbains ont été fondus dans la dramaturgie.

118. Les rites d'initiation des Kuba étudiés en 1982 par W. Binkley sont étonnamment semblables aux activités du même ordre en 1953.

119. J. Fernandez, 1982, 436-493.

Mali à la Cross River ou en divers endroits du bassin du Congo/Zaïre, certains peuples organisaient de tels spectacles<sup>120</sup>. Les autorités coloniales ne voyaient pas d'un bon œil ces représentations et préféraient leurs propres défilés, *Te Deum* et autres cérémonies des fêtes nationales, du moins jusqu'au moment où l'on commença à percevoir la valeur touristique de ces événements, après la seconde guerre mondiale. Néanmoins, quelques éléments africains se faufilaient à l'occasion dans les cérémonies européennes, comme les pièces satiriques jouées pendant les défilés de la Force publique du Congo belge. Celles-ci étaient dérivées de scènes mimées pendant les danses dans la zone équatoriale<sup>121</sup>. Elles montraient les méfaits de la traite des esclaves à Zanzibar. Après l'indépendance, ceux-ci devinrent tout naturellement les méfaits du colonialisme<sup>122</sup>.

Après l'indépendance, certains dirigeants commencèrent à utiliser des spectacles d'autrefois pour chauffer le public des rassemblements politiques. Les *animations* sont des spectacles montés à l'occasion de réunions publiques pour susciter l'enthousiasme des spectateurs à l'égard des propositions politiques devant être présentées en cours de réunion, ou plus généralement à l'appui du régime. Des slogans politiques sont souvent lancés de cette façon. Autant que l'on sache, la pratique s'est d'abord répandue en Guinée avant 1965, inspirée des anciens griots, puis l'animation a été transplantée au Zaïre dans les années 1967-1970, où les satires militaires, les formations de danses anciennes et même les majorettes occidentales devinrent sources d'inspiration.

## Le théâtre

Le théâtre proprement dit, consistant à jouer une intrigue sur une scène, souvent suivant les conventions de l'art dramatique italien, en utilisant un texte appris par cœur et en général en langue européenne, est sans conteste une innovation urbaine<sup>123</sup>. La discipline a d'abord pris forme dans les missions et les écoles; il s'agit souvent de pièces en un acte montées à des fins didactiques ou pour susciter les conversions<sup>124</sup>. Les sujets sont couramment tirés de la Bible, ou ce sont des fables morales, avec souvent un certain mordant satirique. Car on n'oublie pas que le théâtre doit divertir autant qu'enseigner. Le développement du théâtre a suivi des voies très différentes dans les régions sous autorité française, belge ou portugaise, où le modèle était la tragédie française, et dans les régions sous

120. Voir B. Traoré, 1958; Y. Ogunbiyi, 1981; M. A. Alarinjo, 1981; J. C. Messenger, 1962 et 1971; A. De Rop, 1959; J. Cornet, 1982, p.272-278 (pièce masquée *iult*); mais J. Leloup, 1983, soutient que ce ne sont pas là les ancêtres du théâtre moderne en Afrique.

121. G. Hulstaert, 1953.

122. H. Deschamps, 1971, p.560.

123. On trouvera une bibliographie récente dans *Recherche, Pédagogie et Culture*, vol. 61, 1983, p.101-105. Les études de base sont: W. Soyinka, 1985; B. Traoré, 1958; Y. Ogunbiyi, 1981; P. Parécy, 1971; Anonyme, 1971; R. Mshengu-Kavanagh, 1979 et 1981; M. Schipper, 1982.

124. Pour le texte (canvas de l'intrigue, les dialogues étant libres) d'une pièce jouée à l'école en 1934, voir R. Bonneau, 1972. Voir aussi G. Hulstaert, 1953; B. Lindfors, 1980.

autorité britannique, du moins en Afrique de l'Ouest, où l'école n'était pas la seule voie d'accès au théâtre. Par ailleurs, en Afrique du Nord, la situation était sensiblement différente.

En Égypte, le théâtre a connu de beaux jours à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Même l'opéra européen, qui est une forme d'art aussi ethnocentrique que le théâtre nô au Japon, a trouvé ici un terrain favorable au temps du khédive Ismā'īl. Dans les années 30, la plupart des théâtres utilisent l'arabe courant. Il y a une forte production de comédies légères et même de farces et de pièces édifiantes, ce qui n'empêche pas Tawfīq al-Ḥakīm et d'autres de monter des drames traitant des grandes interrogations humaines universelles. À partir du milieu des années 50, le théâtre se recentre sur des thèmes sociaux, réalistes, mais aussi symboliques. Les pièces sont fortement influencées par le cinéma, qui est lui-même influencé par elles. En 1964, neuf ou dix théâtres du Caire jouent des pièces arabes classiques ou modernes, des comédies et des opérettes égyptiennes. Le public apprécie aussi bien des pièces réalistes comme celles de Yūsuf Idrīs que des pièces symboliques porteuses d'un message révolutionnaire, comme les œuvres de Nu'man Aṣḥur illustrant les thèses égalitaires<sup>125</sup>. Depuis lors, le théâtre a été moins utilisé pour endoctriner le public mais, comme au cinéma, les tendances mélodramatique, comique, réaliste et symbolique ont continué à s'y exprimer.

La Libye, la Tunisie et l'Algérie avaient une tradition commune de théâtre d'ombres, le *Karaguz*, venu à l'origine de Turquie. Mais il n'a eu aucune influence à l'époque coloniale. Pour des raisons d'ordre moral, le théâtre était réprouvé par les *ʿulamāʾ*. Les pièces étaient jouées surtout en français et en italien pour les communautés d'expatriés et pour une fraction de l'élite. En outre, la censure était sévère. Avant l'indépendance de la Tunisie et du Maroc, la principale activité a consisté dans ces pays à traduire des pièces européennes en arabe classique ou courant; on a produit, cependant, en Tunisie une poignée de pièces abordant des thèmes didactiques (la jeunesse gâchée, la drogue, le marché noir). Vers la fin des années 60, le public urbain dans l'ensemble du Maghreb sort de son apathie. Le nombre de troupes commence à croître. Les productions de la radio et de la télévision ont besoin de scénarios. Ainsi s'élabore un théâtre moderne, surtout à base de pièces en un acte, satires ou mélodrames pour la plupart, sauf en Algérie où l'on produit couramment des pièces de propagande qui traitent souvent de la guerre de libération<sup>126</sup>.

Les régions francophones d'Afrique occidentale ont vu se développer dans les années 50 un théâtre académique. Les auteurs dramatiques avaient souvent fréquenté l'école de William Ponty; enseignant à Dakar de 1933 à 1960, celui-ci demandait à ses élèves d'écrire des pièces de théâtre inspirées par leurs recherches sur le « folklore ». Hormis quelques sujets historiques,

125. *Encyclopædia Britannica, Macropedia*, vol. IX, p.981; P. Mansfield, 1965, p.124-125; P. J. Vatikiotis, 1980, p.455-456.

126. A. Roth, 1961; H. Djaziri, 1968; H. D. Nelson, 1978, p.141. Au Maroc, les syndicats se sont servis du théâtre pour faire connaître leur cause, mais sans grand succès.

ces productions se firent remarquer par leur critique du régime colonial, leur traitement des tensions entre la vieille génération et sa conception du monde et les idées de la jeune génération, et un goût prononcé de la satire. La plupart des pièces se pliaient aux règles en usage dans le théâtre européen, si ce n'est que les élèves de William Ponty ne produisaient que des canevas de texte laissant une large place à l'improvisation des dialogues. Mais chez les auteurs dramatiques qui entreprirent ensuite d'écrire des pièces plus longues, ce trait disparut. Quelques-uns, comme Cheick N'Dao dans *L'exil d'Albouri* (1969), en quête d'un théâtre total, ont intégré à leurs œuvres la poésie, le chant et la danse. La plupart sont restés à l'écart de telles innovations. Le cas de B. Dadié, en Côte d'Ivoire, est à cet égard caractéristique. Il a continué à écrire au long des années 70 dans la veine adoptée avec *Assemien Débylé*, la pièce de ses débuts qui fut jouée à Paris en 1937<sup>127</sup>. Les dramaturges zairois ont suivi cette tradition, bien que le développement de leur théâtre, inspiré par des troupes itinérantes et par le théâtre scolaire, soit postérieur à 1955<sup>128</sup>.

Après l'indépendance, le répertoire habituel s'enrichit de pièces de propagande, qui ne passaient la rampe que dans la mesure où elles comportaient des éléments comiques<sup>129</sup>. Le principal problème du théâtre tenait en fait à l'insuffisance de son pouvoir d'attraction. Cela était dû en partie à des problèmes de langue, encore que certains auteurs aient écrit dans des langues africaines ou, le plus souvent, traduit leurs œuvres dans la langue urbaine locale. Mais même ces œuvres étaient accueillies sans enthousiasme par le grand public. Les conventions formelles, les lois du théâtre, notamment la règle de l'unité d'espace et de temps, étaient simplement trop étrangères à l'expérience du public.

Et cependant, dès 1947, Fodeba Keita<sup>130</sup> avait tenté de rompre avec elles. La danse et le chant choral accompagnaient l'action et l'interprétaient à mesure que l'acteur principal l'articulait oralement, à la manière tant des Mandé (Malinke) que de la Grèce classique. Mais il ne fut pas suivi et cette forme ne se transforma pas en un théâtre plus charnel. Elle eut, cependant, un certain succès comme cadre de référence des nombreuses compagnies de ballet qui suivirent le modèle de ses Ballets africains. La danse et le spectacle prirent le dessus au détriment de la richesse et de la complexité de l'intrigue. Au demeurant, ces ballets en sont venus à s'adresser davantage au public des pays étrangers qu'à un public local et peuvent apparaître à ce titre comme un art à vocation touristique<sup>131</sup>. Ainsi donc, le théâtre et le ballet se sont coupés de la culture de leur public, et cela rend d'autant plus poignante la préoccupation de la négritude, qui revient sans cesse dans leur répertoire.

127. B. Traoré, 1969; W. Zimmer 1985.

128. Voir *Jeune Afrique* (Élisabethville) numéros de 1958; Y. L. Mundara, 1972; M. du Man Ngo, 1980; Kadima-Nzuzi, 1981.

129. N. S. Hopkins, 1971.

130. F. Keita, 1957; P. Parícsy, 1971, p. 54-56.

131. Pour des exemples de la façon dont les gouvernements perçoivent les troupes de danse comme relevant du secteur touristique, avec notamment les déclarations du Gouvernement zambien, voir UNESCO, 1982.



Pendant ce temps, le théâtre s'était développé de manière très différente dans les anciennes colonies britanniques d'Afrique occidentale. Dans les années 20, un théâtre de vaudeville en anglais et dans les langues locales prospérait au Ghana; vint ensuite dans les années 30 un théâtre d'inspiration européenne mais en langues vernaculaires, dont le premier succès fut une pièce de E. K. Fiwawoo écrite en ewe<sup>132</sup>. Les deux traditions perdurent<sup>133</sup>, encore qu'avec moins de succès pour la tradition académique que pour le vaudeville. Le courant académique se perpétua, cependant, tant en langues vernaculaires qu'en anglais, qui permettait aux pièces didactiques d'être jouées dans les écoles. Les deux tendances prirent une ampleur spectaculaire.

La première fut développée par H. Ogunde. Il créa en 1944 une pièce en musique pour la Church of the Lords de Lagos, employant le yoruba et avec une intrigue articulée sur la musique et la danse, laissant libre cours à l'improvisation. Ce fut le point de départ de la tradition de l'opéra ouest-africain. Ogunde mariait le spectacle traditionnel au dialogue, à la mise en scène et à d'autres éléments de la tradition du vaudeville. Ses productions remportèrent un tel succès que les recettes lui permirent de jeter les bases institutionnelles et commerciales du théâtre au Nigéria<sup>134</sup>.

Du côté académique, parut W. Soyinka. Formé à Londres à partir de 1955, puis rentré au Nigéria en 1959, il y créa les premières véritables pièces académiques. À l'aise avec les techniques européennes, il était capable de les dominer de manière à intégrer des éléments dramatiques yoruba. Son exemple fut suivi à partir de 1960 par d'autres auteurs dramatiques de talent tels que J. P. Clark<sup>135</sup>.

Cependant, au Ghana, E. T. Sutherland, écrivant en fanti, développa le théâtre académique à partir de 1958 et créa en 1961 une forme nouvelle appelée d'abord comédie musicale, puis opéra. C'était une pantomime pour danseurs, accompagnés de chœurs et de solistes. Ceux-ci déroulaient le fil de l'intrigue en fanti, tandis qu'un commentateur en donnait un équivalent en anglais<sup>136</sup>. Mais l'opéra trouva sa véritable expression africaine avec Duro Ladipo qui créa sa première œuvre en 1961 au centre artistique d'Oshbogo. De 1962 à 1964, il produisit un cycle relatif aux rois historiques d'Oyo. Celui-ci devint le prototype de l'opéra yoruba, combinant un texte yoruba de haute qualité littéraire à la satire sociale et à la réflexion métaphysique. La forme opérait une fusion spectaculaire de la tradition académique et du genre populaire créé par Ogunde, lequel aida l'auteur dans son travail d'élaboration<sup>137</sup>.

Depuis les années 60, la forme et le contenu ne se sont guère modifiés. L'inspiration vient essentiellement des traditions orales, mais appliquées à

132. En réponse à un concours organisé par l'International African Institute.

133. J. Collins, 1985; K. N. Biame, 1968.

134. E. Clark et H. Ogunde, 1979.

135. O. Ogunba, 1966; O. Ogunba et A. Irele, 1978; Y. Ogunbiyi, 1981; M. Etherton, 1982; A. Ricard, 1975.

136. K. Muhindi, 1985; S. Acquaye, 1971; O. Chinyere, 1980.

137. U. Beier, 1970 et 1973.

des situations contemporaines, souvent pour exprimer un mécontentement, parfois à des fins satiriques. Certains des principaux auteurs dramatiques, tel Soyinka, sont passés de la satire au désespoir. À son tour, Femi Osofisan, l'auteur le plus connu de la jeune génération au Nigéria, s'est mis à écrire des pièces préconisant des formules politiques radicales. Mais tout en admonestant Soyinka, lui et d'autres n'en ont pas moins un langage, une structuration dramatique et même une thématique très proches des siens<sup>138</sup>.

Ces évolutions ont abouti à enraciner le théâtre, sous ses formes tant populaire qu'académique, dans un sol fertile au Ghana et surtout au Nigéria. Il diffère totalement, à cet égard, de la tradition francophone aliénée. Mais il diffère aussi de l'art dramatique en d'autres lieux de l'Afrique anglophone.

En Afrique de l'Est, le théâtre a été plus lent à se développer. Il a eu pour centre de gravité le Collège universitaire de Makerere. Le premier auteur dramatique a commencé à écrire des pièces en un acte dans un anglais quelque peu hésitant au début des années 60. Devant le peu d'intérêt manifesté par le public pour les pièces en anglais, on commença peu après à expérimenter un travail en langues locales, d'abord en kiswahili et en kiganda, mais aussi plus tard en luo et en kikuyu. Ngugi fut le seul à dépasser, en 1966, la dimension de la pièce en un acte. La censure a parfois été féroce en Ouganda, mais elle est aussi un vrai problème dans d'autres pays. Par ailleurs, l'acceptation en bloc des conventions théâtrales européennes, en particulier à Makerere dans les années 60, a retardé l'acceptation du théâtre par le public<sup>139</sup>.

L'*apartheid* en Afrique du Sud a peut-être été la principale raison du retard considérable du développement du théâtre destiné à des auditoires africains par rapport à celui de la littérature africaine qui, avant 1935, avait déjà produit un chef-d'œuvre comme le *Shaka* de Mofolo. L'œuvre de Mphahlele était du théâtre à lire plus qu'à jouer. Le théâtre africain fit sa percée avec la production de *King Kong* en 1959. Ce succès permit au groupe de l'Université du Witwatersrand, qui l'avait produit, de se développer et d'offrir à des Africains un enseignement musical et théâtral. Mais, au même moment, Gibson Kente commençait à produire des pièces plus populaires. Les représentations de cet art des *townships* avaient lieu dans des salles des fêtes communautaires et eurent une vocation de divertissement de 1958 à la fin des années 60. Il y avait, cependant, une autre filière de développement du théâtre: les pièces montées dans les écoles en langues africaines. Dans les années 70, le People's Experimental Theatre et d'autres groupes commencèrent à monter des pièces d'action politique écrites par Credo Mutwa et quelques autres. Malgré la censure et des arrestations, cette forme d'art dramatique fut très vivante jusqu'aux émeutes de Soweto. La répression obligea à produire des pièces sans texte, donc impossibles à censurer. Jusqu'à une date récente<sup>140</sup> la

138. C. Dunton, 1984.

139. M. M. Mahood, 1966; R. Serumaga et J. Johnson, 1970; L. A. Mbughuni, 1976.

140. M. Hommel, 1962; numéro spécial de *Theatre Quarterly*, vol. 7, 1977-1978; M. Mabo-goane, 1983.

situation politique a empêché l'élaboration de tout répertoire théâtral autre que celui traitant des problèmes politiques. Il y a aujourd'hui des pièces écrites dans toutes les langues africaines et qui couvrent une vaste palette de contenus<sup>141</sup>.

Le théâtre européen n'a pas été accepté facilement en Afrique à cause de ses conventions, de son caractère littéraire, du fait qu'il ne prévoit pas de participation du public et qu'il privilégie les messages didactiques au détriment du divertissement, sans parler des barrières que dresse l'emploi de langues étrangères. Dans sa forme classique, il n'a été accepté que par une fraction des élites et par des gouvernements qui voient en lui un produit de prestige, sujet de fierté nationale. Mais là où le théâtre a su faire éclater ses conventions, admettre les goûts populaires, utiliser des langues locales, surtout dans le dialogue, permettre au moins une certaine participation de l'auditoire et est devenu moins intellectuel, il a en général obtenu du succès. À l'un des extrêmes, les pièces sont devenues de simples comédies musicales au contenu des plus sommaires. Mais l'expérience a montré, tout spécialement avec le théâtre et l'opéra nigériens, que des productions populaires peuvent atteindre à une haute qualité dramatique et littéraire.

## Le cinéma et la télévision

La radio, le cinéma et la télévision sont les médias dont la nature se rapproche le plus de celle des anciens modes d'expression de la tradition orale. Il manque cependant à la radio l'impact visuel qui fait la puissance du cinéma ou de la télévision, médias faisant appel à la fois à l'oreille et à l'œil. Le cinéma, quant à lui, s'est avéré dans l'ensemble moins proche du courant principal de la tradition orale africaine que la télévision, employant les techniques de la vidéo, parce que celle-ci conserve beaucoup plus de spontanéité que celui-là. Des trois, c'est le cinéma qui est apparu le premier : des films étrangers ont été projetés en Égypte à partir de 1905, et au sud du Sahara à partir des années 20, tant dans quelques théâtres urbains que sous forme de séances de cinéma itinérant dans les zones rurales. Dès le début, les films ont été très bien accueillis, même si le public comprenait à peine les films étrangers qui étaient projetés. Cet état de choses a suscité la production de bon nombre de films, toujours didactiques (même les longs métrages), destinés à un public africain mais réalisés par des étrangers. On a vu aussi s'établir et se renforcer la censure des films projetés<sup>142</sup>. Pour l'essentiel, les débuts de la radio remontent aux années 30, mais ce n'est qu'à partir de 1960 qu'elle est devenue le moyen de communication de masse par excellence, lorsque le continent fut inondé de postes à transistors à bon marché fonctionnant sur piles. La radio est restée solidement aux mains

141. Pour un aperçu général, voir A. Fuchs, 1985; M. M. Mahood, 1966, p. 25-26; R. Mshengu-Kavanagh, 1981.

142. F. Ramirez et C. Rolot, 1985.

des gouvernements et a joué son premier grand rôle de façonnement de l'opinion publique dans les années qui aboutirent à l'indépendance. Les premières émissions de télévision ont eu lieu à Ibadan en 1959, puis l'année suivante au Caire. Ce moyen de communication a été plus lent à se répandre à cause du coût relativement élevé des investissements d'infrastructure et de la cherté des récepteurs. Néanmoins, en 1985, pratiquement tous les pays d'Afrique avaient mis en place des chaînes de télévision et s'employaient à assurer la couverture de l'ensemble de leur territoire. Nous parlerons d'abord du cinéma, puis de la télévision.

## Le cinéma

Le premier film tourné par un Africain est sans doute *Ghézal, la fille de Carthage* (1924), une production tunisienne, bientôt suivie de *Leila* (1926) et de *Zainab* (1926), deux films égyptiens. Ces films s'inspiraient de modèles théâtraux mais les conventions théâtrales ne tardèrent pas à être violées, puis abandonnées. Les Studios Misr ouvrirent en 1934 et à partir de là l'industrie cinématographique prit son essor, produisant bientôt plusieurs films par an. Le contraste est saisissant avec les colonies. La réticence des gouvernements coloniaux à permettre à des Africains de faire des films s'explique par des considérations politiques. Mais des considérations financières entrent aussi en jeu pour expliquer le retard pris, ce qui a fait que bon nombre de pays n'ont vu émerger leurs premiers réalisateurs de films que dans les années 70.

La production de films est une entreprise commerciale. Elle nécessite un substantiel apport initial de capitaux pour la production proprement dite, la création d'un réseau de distribution et la construction ou l'adaptation de salles de projection. Les rentrées de fonds sur investissement ne peuvent être perçues qu'après encaissement des recettes aux guichets et les capitaux pouvant être réinvestis dans la production sont ce qui reste après que les opérateurs de salles de cinéma et les sociétés de distribution ont touché leur part des bénéfices. Jusqu'à présent, seule l'Égypte a réussi à mettre sur pied une industrie efficace et autofinancée. L'autre solution consiste pour l'État à assurer le financement initial de son industrie cinématographique, et de tâcher ensuite de l'établir sur des bases financières saines. Une petite industrie a pu être créée selon cette formule au Nigéria et au Maroc; le Sénégal a pu, quant à lui, mettre en place à partir de 1969 un réseau de distribution et construire des salles de cinéma, et le système est en passe de s'autofinancer. On trouve un système plus courant en Algérie, en Tunisie, au Mali et au Burkina Faso, pays dont les gouvernements ont commandité des films de propagande et des films éducatifs mais non des films de long métrage. Cette politique a néanmoins eu pour effet d'établir sur place des compétences ainsi que certaines installations de production et les premiers réalisateurs de films de ces pays se sont servis de ces bases. Néanmoins, après 1970, l'existence de studios de télévision a joué un rôle beaucoup plus important à cet égard. La télévision a eu tendance à promouvoir la création de films en fournissant des équipements et un débouché. Dernièrement, cependant, le rôle prépondérant attribué à la vidéo plutôt

qu'au film a eu tendance à se répercuter défavorablement sur la production cinématographique<sup>143</sup>.

La plupart des gouvernements hésitaient à investir massivement dans la branche parce que, contrairement à ce qu'on croit généralement, le cinéma n'est pas un moyen de communication de masse. Il n'est pas comparable à la radio et à la télévision, qui ont eu par conséquent la priorité absolue dans tous les pays. Lorsque la Haute-Volta (actuel Burkina Faso) rompit le monopole des distributeurs étrangers en 1969, il n'y avait que dix cinémas dans le pays. Le Gabon n'en avait que huit en 1986. Le Sénégal, qui a aujourd'hui la meilleure infrastructure de l'Afrique tropicale, a 80 cinémas et 13 millions de spectateurs par an. Cela commence à ressembler à un spectacle de masse. Un des plus grands succès cinématographiques a été le film de Cheick-Oumar Sissoko, *Nyamaton*, montré au Festival de Ouagadougou en juillet 1986. Il fit 35 000 entrées en deux semaines; néanmoins, par rapport aux millions de spectateurs qu'attire quotidiennement la télévision, un tel auditoire n'a rien de massif<sup>144</sup>.

Reste que même si le cinéma n'est pas un moyen de communication de masse, les films ont assez de pouvoir pour provoquer une lutte permanente entre des intérêts culturels concurrents. La rivalité est vive entre l'Inde, l'Égypte, la France, la Grande-Bretagne et les États-Unis pour s'imposer sur des marchés que les gouvernements nationaux doivent défendre en mettant au point leurs propres politiques culturelles. Ainsi, deux compagnies de distribution françaises avaient un monopole absolu sur l'ensemble du marché francophone d'Afrique occidentale jusqu'en 1969, année où la Haute-Volta se rebiffa, et aujourd'hui encore, la majeure partie de la région reste dominée par des compagnies françaises<sup>145</sup>. La forte proportion de films indiens et égyptiens montrés en Afrique tropicale est imputable à la volonté du public. Les pays occidentaux se disputent la part restante, soit un cinquième du marché. Les principaux protagonistes sont la France et les États-Unis. Les gouvernements africains ont d'abord simplement cherché à les jouer l'un contre l'autre, tout en acceptant des coproductions par lesquelles s'effectuait un transfert de technologie cinématographique. Dans les années 80, cependant, il devint courant de s'adresser à d'autres partenaires étrangers, en particulier Cuba et les pays d'Amérique latine<sup>146</sup>.

Dans de pareilles conditions, il faut s'attendre à une censure et les gouvernements ont des idées arrêtées sur la question du cinéma. Seuls les « bons films africains » doivent faire l'objet d'une promotion et le cinéma doit être « comme une manière agréable et élégante de développer parmi les peuples africains certaines attitudes souhaitables concourant à une amélioration du bien-être, de l'hygiène, de l'éducation, de la discipline, du travail<sup>147</sup> ».

143. P. Haffner, 1978; G. Hennebelle, 1972; G. Hennebelle et C. Ruelle, 1978; J. Binet *et al.* (dir. publ.), 1983; P. S. Vieyra, 1968, 1975 et 1983. Vieyra donne aussi régulièrement des reportages à *Présence africaine*, notamment sur des festivals de cinéma comme ceux de Ouagadougou ou de Carthage.

144. M. Diawara, 1986 et 1987; P. Michaud, 1986.

145. M. Diawara, 1986.

146. M. Shirazi, 1987.

147. Anonyme, 1987.

Il convient de garder présentes à l'esprit toutes les considérations qui précèdent lorsqu'on parle du cinéma en tant que forme d'art, car elles limitent la vision du cinéaste tout en la modifiant profondément. Abordant cette question, on se bornera à analyser les seuls grands centres de production. Il y a aujourd'hui en Afrique largement plus de 250 producteurs de cinéma qui vivent et travaillent dans une bonne quarantaine de pays différents.

Le premier cinéma égyptien était romantique et plaisait à la classe moyenne urbaine. Depuis l'ouverture même des Studios Misr, il y a eu des réalisateurs spécialisés dans la fabrication de comédies musicales et de mélodrames fortement influencés par le théâtre. Cette tendance est toujours d'actualité. Mais en 1939 eut lieu l'apparition du film néoréaliste. La seconde guerre mondiale fit du cinéma une affaire très lucrative. La production augmenta de 300 %, mais c'était un cinéma d'évasion de médiocre qualité. Ainsi, beaucoup de films prenaient pour sujet des vies de noceurs dans les boîtes de nuit. Dans les années 50, on vit apparaître des films de guerre, des films policiers, des films folkloriques et un renouveau du cinéma vériste centré sur le drame psychologique individuel, et l'on porta aussi à l'écran quelques-uns des romans de N. Maḥfūz. En 1952, la majeure partie de l'industrie fut nationalisée, mais sans grande incidence sur son programme de production. Le mélodrame et la farce tenaient toujours le haut du pavé. Au demeurant, l'industrie cinématographique égyptienne occupait désormais le douzième rang mondial, dominant le Moyen-Orient et l'Afrique du Nord. La plupart des 50 à 60 films produits par an dans les années 60 appartiennent aux genres qu'on a évoqués. On assistait, cependant, au développement d'un réalisme populiste; des problèmes du moment comme le débat sur la situation des femmes devenaient matière à faire des films et l'on adaptait à l'écran des œuvres littéraires célèbres. La critique décrie souvent les films égyptiens pour leur superficialité et leurs intrigues simplistes, mais le public les aime. Le cinéma égyptien produit chaque année autant de films qu'en a produit l'Afrique tropicale en plus d'un quart de siècle. On y trouve tous les genres du cinéma contemporain. Régulièrement, des œuvres de haute qualité technique exprimant des pensées et des sentiments originaux émergent du flot d'une production médiocre<sup>148</sup>.

Au Maghreb<sup>149</sup>, de modestes centres de production sont apparus à Alger et au Maroc. Le gouvernement algérien a décidé dès le début de subventionner la production de films de propagande sur la guerre d'indépendance et sur le socialisme d'État; il n'a, cependant, pas interdit la critique de ses bureaucraties que présentent certaines productions récentes. Les quelques films tunisiens (à partir de 1966) ont tendance à se ranger dans la même catégorie. Le Maroc a produit des films dans les genres qui sont ceux des succès commerciaux, et quelques films intellectuels. Les plus remarquables de ces films font penser à Buñuel et se servent du symbole pour captiver le spectateur plutôt que de l'intrigue ou de l'action.

148. A. Elnaccash, 1968; G. Hennebelle, 1972, p. 13-81; P. Mansfield, 1965, p. 125-126. En 1972, l'Égypte avait produit en tout quelque 1 400 films, contre 50 en vingt ans pour l'Afrique au sud du Sahara (G. Hennebelle, 1972, p. 77).

149. M. Berrah *et al.*, 1981; G. Hennebelle, 1972, p. 105-194.

Les Africains francophones de l'Ouest ont fait leurs premières expériences cinématographiques vers le milieu des années 50, d'abord à Paris et plus tard à Dakar<sup>150</sup>. Le premier véritable long métrage a été *La Noire de...* réalisé par Ousmane Sembene (1966). Sembene<sup>151</sup> a dominé, jusqu'à une époque très récente, la scène cinématographique d'Afrique francophone; il a été aussi le seul réalisateur de cinéma qui ait trouvé les moyens de financer son art. Formé dans la tradition vériste russe, son cinéma utilise l'image pour montrer des problèmes sociaux et appuyer des dialogues maniant des vérités profondes et des idéologies fondamentales. Il est ainsi le fondateur d'une tradition intellectualisante. Tous ses films traitent du heurt entre les modes de vie colonial ou européen et les réalités africaines — composante de négritude —, des tensions entre les classes sociales — composante marxiste — et font l'éloge de héros précoloniaux — composante nationaliste. Ce dernier aspect est appelé à trouver sa plus forte expression dans son *Samori*, série épique en six parties réalisée pour la télévision.

Malgré la pénurie de moyens financiers, près de deux cents réalisateurs de cinéma sont issus de l'Afrique francophone. Une grande partie de leur production est didactique et intellectualisante et la plupart de leurs films ont été rejetés par le public. Cependant, certains auteurs, Souleymane Cissé ou Cheick-Oumar Sissoko par exemple, ont transcendé l'héritage de Sembene. La qualité lyrique de Cissé l'a rendu célèbre et le *Nyamaton* de Sissoko, sur la vie d'écoliers pauvres et riches, a suscité un vaste courant de sympathie. Mi-documentaire mi-fiction, il ne propose pas de solutions et met l'accent sur l'action et l'image plutôt que sur un débat intellectuel porté par le dialogue. Le public a beaucoup aimé voir s'y refléter la société qui lui est familière, d'autant plus que la langue parlée dans le film est le bamana<sup>152</sup>. Sissoko a suivi une tendance apparue depuis peu en abandonnant le français au bénéfice de langues locales. Le film policier camerounais est un genre nouveau entièrement différent. Tout en se situant aux antipodes de Cissé ou de Sissoko, il a rompu lui aussi avec l'héritage de Sembene, quoique en cédant aux goûts du public.

Au Nigéria, la télévision s'est développée bien avant le cinéma et a mis en place une infrastructure technique. Le cinéma a commencé par suivre la tradition théâtrale yoruba et utiliser son infrastructure financière. Il n'y a pas eu de longs métrages avant 1972, année où fut filmée une pièce de Soyinka. Le premier metteur en scène de cinéma fut formé dans la tradition française, mais Ogunde lui enseigna la façon de faire un film qui soit à la fois au goût du public et artistique dans la tradition des spectacles musicaux. Le Nigéria produit bon an mal an un long métrage par an depuis 1975, bien que le cinéma ne soit pas subventionné. Mais le cinéma souffre de l'emprise monopolistique que la production vidéo a acquise sur la télévision<sup>153</sup>.

150. Le film de P. S. Vieyra *Afrique-sur-Seine* est généralement tenu pour le précurseur, mais cela est contesté. Voir V. Bachy, dans J. Binet *et al.* (dir. publ.), 1983, p. 24.

151. F. Pfaff, 1984; O. Okore, 1984; M. B. Cham, 1984; R. A. Portimer, 1972.

152. M. Diawara, 1987.

153. A. Opubor et O. Nwuneli, 1979; A. Ricard, 1982; M. B. Cham, 1982; T. Fiofori, 1986b.

Les premiers films réalisés en Afrique du Sud, sur des scénarios écrits par des Africains, remontent à 1975. Ils sont en concurrence avec les films faits pour un public blanc et avec les films produits par le gouvernement pour ses « Bantu », et sont soumis à la censure. Le tout premier a été un film zulu, *Ikati elimnyama* [Le chat noir]. Un autre film au moins a été entièrement réalisé par un Africain. Plus importante est la production de documentaires et de dossiers cinématographiques sur l'*apartheid*. Mais, de toute évidence, le film africain n'y est pas prospère<sup>154</sup>.

Le grand public a manifestement fait bien meilleur accueil au cinéma qu'au théâtre. Mais l'insuccès des films africains par rapport aux films importés, et surtout aux productions indiennes et égyptiennes, met en exergue le fait que beaucoup de cinéastes africains oublient de divertir. Si l'Égypte réussit si bien, c'est à cause du nombre de comédies et de mélodrames (les feuilletons de la télévision) qu'elle débite à longueur d'année. Les réalisateurs de films africains veulent enseigner, éduquer la conscience du public. Leurs préoccupations sont d'ordre politique (les classes sociales, le néocolonialisme, la dépendance), moral (l'aliénation et les maux de la modernité par opposition à la tradition), didactique (le rôle des femmes rurales, bonnes et simples, par opposition aux femmes mauvaises et complexes de la ville; les méfaits de la drogue), personnel (les problèmes d'identité) ou relèvent du militantisme culturel (l'art curatif traditionnel comme antithèse de la médecine occidentale)<sup>155</sup>. Le public veut qu'on lui raconte des histoires, qu'elles soient romantiques, historiques, dramatiques ou comiques. Il raffole de mystère, d'aventure, de beauté fascinante et d'action héroïque. Ce n'est que maintenant que quelques réalisateurs entreprennent de répondre à ces exigences.

### La télévision

La télévision est arrivée au Cameroun et au Burundi en 1984. Ces pays ont été parmi les derniers à adopter le coûteux nouveau média. T. M. Azonga décrit ce qu'il signifie pour les Camerounais. Ils peuvent désormais regarder réellement leurs idoles, qu'ils soient musiciens, sportifs ou leaders politiques. Ils découvrent leur propre pays, ses paysages, ses villes et des scènes de la vie rurale dont ils n'avaient pas même entendu parler. Ils voient le monde s'ouvrir devant eux en apprenant ce qu'est l'*apartheid* et en voyant s'exercer sa brutalité ou en suivant les horreurs de la guerre Iran-Irak. Ils pénètrent dans d'augustes enceintes du pouvoir comme l'Assemblée nationale et voient au fil de l'actualité se dérouler la vie publique et ses enjeux<sup>156</sup>. Rien d'étonnant à ce que la télévision ait vite dépassé la popularité de la radio ou que le public ait été prêt à dépenser gros pour y avoir accès. En 1986, 50 000 récepteurs avaient déjà été vendus, dont beaucoup de postes noir et blanc sud-coréens à bon marché, mais encore plus de coûteux récepteurs couleurs. Et le Cameroun n'est pas un cas isolé. En 1986, au Gabon voisin, une personne sur douze possédait un récepteur et, au Nigéria, un cinquième de la population

154. M. Pheto, 1981; T. Keya, 1981.

155. Voir l'analyse de F. Boughedir, 1983.

156. T. M. Azonga, 1986.



(20 millions de personnes) regardait quotidiennement la télévision<sup>157</sup>. Nul doute que dans d'autres pays les chiffres soient comparables.

Pareil succès ne pouvait laisser aucun gouvernement indifférent. Et les gouvernements avaient appris quel pouvoir s'offrait à eux à partir des débuts de la télévision au Nigéria en 1959<sup>158</sup>, au Caire (1960) et après son introduction dans les pays européens. Pour le gouvernement, la télévision devait être sa voix, comme l'avait été la radio, mais aussi son image. En bien des lieux du continent, les citoyens se méfiaient de la radio car il était arrivé que des nouvelles fussent faussées ou supprimées et les gens l'avaient appris. Or la télévision permettait aux gouvernements de *montrer* l'événement ou la situation et, de ce seul fait, elle était bien plus convaincante que pouvaient l'être la radio ou d'autres médias. Les gouvernements voulaient faire l'opinion publique ou la couler au moule de leurs visées, éduquer le public, définir le contenu de la conscience nationale, créer un sentiment de moralité partagée et construire une culture nationale. Bon nombre de pays ont, en outre, tenté d'influencer par-delà leurs frontières les populations des pays voisins. L'histoire de l'expansion des stations et des réseaux de télévision au Nigéria montre à quel point celle-ci est intimement liée à la compétition sur le terrain politique<sup>159</sup>.

On comprend pourquoi les gouvernements étaient prêts à dépenser des sommes considérables pour créer l'infrastructure de la télévision. Même les gouvernements qui, comme celui du Burundi jusqu'en 1983, résistaient pour des raisons de prix de revient au désir d'installer la télévision dans leur pays ont été obligés de céder. Quel qu'en soit le coût, la télévision est devenue un attribut essentiel de la souveraineté. Et plus un pays est riche, plus ses réseaux sont ambitieux. Non seulement le Gabon a étendu la portée de ses deux chaînes de télévision en couleurs de manière que les émissions couvrent la totalité de ce vaste pays sous-peuplé, mais il est en train de construire son propre satellite, de sorte qu'il pourra diffuser aussi bien ses vues que les résultats de ses études sur la civilisation bantu dans une bonne partie de l'Afrique centrale. Il est ainsi en concurrence avec le Zaïre qui entend lui aussi posséder son satellite<sup>160</sup>.

Mais la télévision nécessite une grande quantité de programmes. Cent heures par semaine représentent l'équivalent de soixante films de long métrage. La programmation comprend au moins une heure par jour d'émissions d'information et d'actualités, des émissions destinées aux enfants, des documentaires (souvent en rapport avec le développement et portant depuis peu une attention beaucoup plus soutenue à l'éducation du monde rural), des émissions dramatiques (souvent en feuilletons) et des comédies (souvent bouffonnes), sans oublier les émissions sportives et la couverture des cérémonies publiques. La demande est supérieure à toute autre en ce qui concerne les services d'acteurs et d'animateurs de programmes, et même l'utilisation de la vidéo. En

157. T. Fiofori, 1986*b*; P. Michaud, 1986.

158. O. Ikime, 1979; S. Olusola, 1979.

159. T. Fiofori, 1986*b*.

160. P. Michaud, 1986. Les contrats relatifs à la Maison de la Radio de Kinshasa et aux relais des réseaux de diffusion sont parmi les plus gros projets de développement que le pays ait entrepris depuis 1970.

fait, elle ne peut être satisfaite et les coûts de fonctionnement seraient trop élevés si les programmes étaient tous originaux. C'est pourquoi les stations ont constitué des stocks de vieux films et de matériels divers et acheté les droits de séries étrangères, réintroduisant ainsi une source d'aliénation culturelle qui est désormais de loin la plus importante. En même temps qu'ils s'efforcent de définir et d'unifier la culture nationale, les gouvernements ont donc été obligés d'introduire des images culturelles concurrentes.

La télévision est-elle un art original? Elle a créé un genre entièrement nouveau: le feuilleton télévisé, qui est au film ce que l'épopée est à la nouvelle. Au Nigéria les feuilletons ont d'abord été une imagerie convenue mettant en scène dans un décor invariable les mêmes personnages principaux, tel le feuilleton *The Village Headmaster* qui a duré presque le temps d'une génération. Six heures de télévision, ou davantage, peuvent servir à développer un grand thème, comme l'histoire des premiers califes ou la saga de Samori. Tous les genres du cinéma peuvent aussi être transformés à la télévision, du documentaire avec la place nouvelle accordée à « l'instantané » et très souvent à l'exotisme chez soi, jusqu'aux dessins animés pour les enfants. Cependant, beaucoup de programmes ne peuvent être suffisamment structurés pour mériter le nom d'art. Si passionnants qu'ils puissent être, les matchs de football ne sont pas de l'art et des films qui font dialoguer des critiques avec des ministres en exercice (en vogue au Gabon et au Cameroun) peuvent faire l'objet d'une mise en forme ordonnée mais non artistique. Car pour être de l'art, un matériel doit exprimer une métaphore sous une forme pertinente. Néanmoins, plusieurs genres télévisuels peuvent atteindre à l'art et exposer bon nombre des aspects structurels propres à la tradition orale (épique ou autre). Mais le média est trop nouveau pour que son apport aux arts d'interprétation puisse être évalué. La pression accablante résultant du double impératif d'offrir un produit d'évasion et de répondre à des objectifs immédiats, aggravée par des calendriers de production très serrés, n'est guère de nature à favoriser l'éclosion de chefs-d'œuvre.

## Les arts de l'Afrique dans le contexte mondial

La sculpture africaine a révolutionné l'art européen, et surtout sa sculpture, à partir de 1905. En 1935, le cubisme et l'expressionnisme allemand étaient passés de mode mais l'influence fondamentale de l'art africain était toujours vivace et continue encore de nos jours à dominer la sculpture, comme en témoignent les œuvres de Zadkine, Moore, Archipenko et d'autres encore. Les principes de l'art africain classique ont ainsi été intégrés au répertoire international des formes<sup>161</sup>. Ces impulsions sont souvent revenues en Afrique. Ainsi, un artiste populaire du Bénin (Nigéria) a copié une œuvre de

161. M. Leiris et J. Delange, 1967, p.117-161; O. Ola, 1980; F. Willett, 1971; S. Barron, 1983, sur l'ampleur de l'impact africain, et C. Einstein, 1915, pour son manifeste.

Benson Osawe inspirée de Modigliani, lui-même redevable aux formes d'un masque lega de l'est du Zaïre<sup>162</sup>. L'impact qu'a eu l'expressionnisme sur les artistes africains formés en Europe est inscrit dans celui qu'a eu l'art africain sur l'expressionnisme. Ainsi, Gerard Sekoto répercute des formes classiques à travers le prisme de la peinture expressionniste allemande.

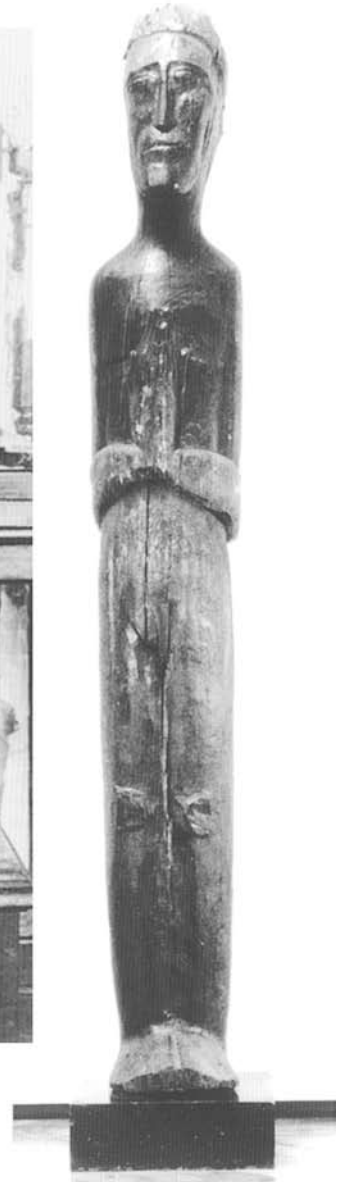
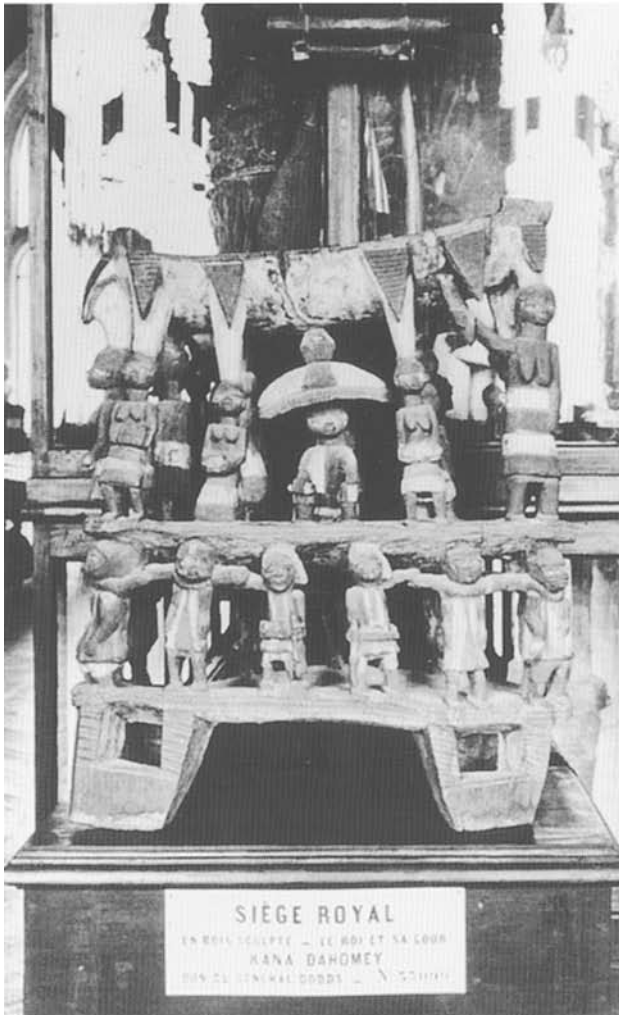
La musique africaine avait elle aussi fait ses apports les plus considérables bien avant 1935 avec ce que lui doivent la création du jazz et celle de la musique afro-latine. Comme pour les arts visuels, on comprend ainsi pourquoi ces mouvements ont pu à leur tour tant contribuer à la musique africaine moderne.

Pendant la haute époque coloniale, après 1920, si l'on excepte l'inspiration procurée à Le Corbusier par l'architecture du Mzāb (dans le Sud algérien), le patrimoine artistique africain n'a guère eu d'impact. Le colonialisme arrogant ne voyait dans les Africains que des élèves à éduquer, certes pas des maîtres. Après l'indépendance, toutefois, les arts africains ont recommencé à exercer leur influence dans le monde. Le public international a eu l'occasion de voir davantage d'expositions d'art classique africain, d'entendre la nouvelle musique, d'assister aux représentations des troupes de théâtre et de ballet. La contribution originale de ces arts au patrimoine mondial est peu à peu reconnue et les musiciens en particulier voient croître leur public international, tandis qu'un film au moins, *Le mandat* d'Ousmane Sembene, a connu un véritable succès populaire en Europe. Si l'art classique jouit désormais d'une haute considération, l'art visuel moderne commence seulement à se faire connaître d'un public international. Il n'a, jusqu'ici, guère exercé d'influence sur la scène internationale.

Même la reconnaissance de l'art classique africain reste encore incomplète. Malgré de nombreuses expositions temporaires entre Paris et Tokyo, Prague et New York, l'art classique africain est encore tenu à l'écart des conservatoires de ce qui constitue les « beaux-arts » aux yeux du public. Seul le Metropolitan Museum de New York expose un fonds permanent de sculpture classique africaine, et encore est-ce au titre de « l'art primitif ». Il n'en reste pas moins que l'estime croissante dans laquelle est tenu l'art classique a stimulé le marché des œuvres d'art. Ce marché existait en 1900 mais il a grandi par bonds successifs après 1945, puis de nouveau après 1960. Malheureusement cet essor s'est accompagné des problèmes habituels dus à la contrebande, aux fouilles illicites, à l'industrie du faux et à de nouvelles pertes notables d'œuvres d'art importantes du fait de leur exportation vers d'autres continents<sup>163</sup>. L'art classique n'est pas encore entré au Louvre, mais il a pris rang dans les grandes salles des ventes. Cependant, les artistes, musiciens, auteurs dramatiques et cinéastes modernes luttent pour être reconnus. Comme l'ont montré dans les années 80 le prix Nobel attribué à Wole Soyinka et une palme d'or décernée au Festival de Cannes de 1987, ces combats portent à présent leurs fruits.

162. P. Ben Amos 1977, p. 135-137 et fig. 9.10.

163. *Arts d'Afrique noire* consacre beaucoup de place au compte rendu des ventes et des prix atteints sur le marché international. Pour l'art destiné au tourisme, voir les articles de D. Crowley dans *African Arts*.



20.9. L'art africain et le cubisme.

À gauche: siège royal sculpté dans du bois: le roi et sa cour, Kana, Dahomey.

[Photo: © Collection Musée de l'Homme, Paris, provenant de la Collection d'ethnographie du Trocadéro des années 20.]

À droite: « Le Prophète », sculpture d'Ossip Zadkine, 1914.

[Photo: © SPADEM, 1903, Paris. Source: Musée de Grenoble, France.]

## Conclusion

Le demi-siècle qui s'est écoulé depuis 1935 n'a pas porté deux générations d'artistes mais trois : les précurseurs, les pionniers des arts contemporains et ceux qui ont pris leur suite. Tout s'est décidé entre 1945 et 1965. Ce sont les années pendant lesquelles les premières expériences se sont cristallisées en une nouvelle tradition dont ne se sont pas départis les artistes venus ensuite. L'année 1960 n'est pas une date capitale pour l'art. Les nouveaux arts sont le produit d'une grande époque d'espérance nationaliste, non d'indépendance politique. Dans un jaillissement massif, les arts ont reflété le nationalisme et à la génération suivante ils ont produit des vagues successives d'artistes qui ont développé les perspectives ouvertes par les pionniers dans toutes les disciplines, tous les genres, tous les arts.

Dans leur ensemble, les nouveaux arts ne sont pas issus des traditions européennes, bien qu'ils se soient développés à l'apogée de l'influence culturelle de l'Europe qui couvre les mêmes années et se prolonge encore, plus forte peut-être qu'avant 1945, malgré aussi l'adoption de techniques ou d'instruments venus d'Europe. En dernière analyse, ce qui frappe le plus est la continuité avec les temps antérieurs. Les continuités sont évidentes pour les arts ruraux, manifestes pour les arts populaires et sous-jacentes à une bonne partie de l'art destiné au marché touristique. On n'observe de franche rupture que dans le théâtre, du fait qu'il se conforme à la tradition italienne, et dans, le cinéma qui, sauf en Égypte, n'est pas encore un art populaire. Le cinéma intellectualisant et le théâtre académique laissent même insensibles la plupart des élites, qui rejettent aussi les arts visuels d'inspiration européenne et se détournent de la musique classique européenne. Les arts académiques, dérivés de l'Europe, sont encore étrangers aux perceptions collectives africaines. Les artistes qui les pratiquent le sentent et ce sentiment de non-appartenance est pour beaucoup dans leurs positions concernant l'africanité, l'aliénation et la négritude. Dans l'ensemble, les nouveaux arts de l'Afrique sont donc une synthèse dans laquelle une petite part sélective du patrimoine européen s'est combinée à un vaste héritage africain.

D. Niven a relevé les liens étroits qui existent entre les artistes académiques et la classe politique dirigeante<sup>164</sup>. C'est là un aspect d'une vérité plus vaste : les arts ont été le miroir fidèle de l'histoire changeante des sociétés africaines avec leurs tensions internes et externes. Comme la population urbaine, les arts urbains ont assumé une place prépondérante. À mesure que les classes sociales se formaient et que le fossé les séparant prenait l'allure d'un précipice, chaque classe trouvait sa propre expression artistique. Les tensions entre le versant intellectuel du cinéma, du théâtre, des arts visuels et même du costume et leur versant populaire sont partout

164. D. Niven, 1985.

manifestes. Il n'est que la musique où l'opposition ne saute pas aux yeux; c'est qu'il n'y a presque pas de musiciens académiques. Que les artistes académiques soient ou non d'accord avec l'élite, ils parlent sa langue et sont reconnus par elle. Les artistes populaires, dans leur ensemble, ne le sont pas. Encore une fois, les sociétés africaines sont maîtresses de leur destin, et elles trouvent les rêves et les métaphores, les arts, qui expriment leurs aspirations complexes. Les arts sont nouveaux parce qu'ils sont le reflet d'une Afrique nouvelle.