

Les arts en Afrique à l'époque de la domination coloniale

Wole Soyinka

En février 1976, au Nigéria, un homme était arrêté à un barrage de police entre Ibadan et Lagos. Il transportait avec lui deux sacs pleins de sculptures de bronze et de bois qu'on le soupçonnait d'avoir volées bien qu'il affirmât en être le propriétaire. Renseignements pris, l'homme disait bien la vérité. Récemment converti à l'islam, il vivait et travaillait à Ibadan dans un centre communautaire. Les effigies sculptées des divinités yoruba qu'il transportait avaient été amenées à Ibadan, comme tant d'autres, par des travailleurs migrants pour la satisfaction des aspirations spirituelles de ces artisans, petits commerçants, fonctionnaires et autres travailleurs migrants dans leur séjour provisoire. Mais le chef de la communauté, s'étant converti à l'islam, entreprit à son tour de convertir ses voisins. Converti à son tour, le suspect s'entendit signifier que les symboles de son ancienne croyance devaient disparaître pour permettre au centre communautaire de devenir une demeure digne de la présence spirituelle d'Allah. Incapable d'envisager de détruire ces objets, il résolut de les ramener dans son village, leur lieu d'origine, où ils ont été depuis réinstallés.

Cet incident constitue un parfait exemple de l'évolution des formes culturelles et de leur manifestation concrète et, en même temps, de la survivance, voire du renouvellement, des valeurs culturelles face à certaines formes de domination, qu'elles revêtent un aspect religieux ou plus nettement social. Ce qui restait vrai en 1976 était encore plus courant au cours de cette période particulièrement dramatique de domination extérieure de l'Afrique qui vit la soumission de tout un peuple, de son organisation sociale et de ses modes de comportement économique et artistique à des stratégies d'exploitation maximale par les intérêts étrangers. La traite des esclaves avait

intensifié les guerres intestines pendant plus de deux siècles, causant des ravages culturels d'une ampleur sans précédent. Les expéditions punitives des forces coloniales, l'intolérance et l'incompréhension des missionnaires, tout cela avait profondément perturbé la vie culturelle du continent. Bien entendu, les différences dans les méthodes de domination étrangère et dans les rapports avec la population africaine inspiraient aux Africains déplacés ou suscitaient de leur part des réactions culturelles différentes. On considère en général que le colonialisme a connu en Afrique sa forme la plus brutale dans les colonies belges et portugaises ainsi que chez les colons britanniques d'Afrique orientale, favorisant l'apparition d'un type d'Africain qu'on peut vraiment qualifier de personne déplacée au sens le plus littéral du mot. La pénétration arabe est unique en son genre, car elle présente l'ambiguïté d'un expansionnisme qui a néanmoins laissé de très fortes empreintes sur le paysage culturel. De toute façon, l'impression qu'on retire de cette période est celle d'une résistance; voire d'une vitalité accrue des formes et des valeurs culturelles authentiques des populations autochtones.

L'art africain

Il est difficile d'apprécier l'impact qualitatif des activités commerciales impérialistes sur la production artistique. De toute évidence, certains types d'activité n'ont pas été affectés; tel est le cas, par exemple, de la technique des perliers camerounais ou de la sculpture religieuse des Yoruba (voir fig. 21.1), Baulé, Bakota, etc., alors que d'autres formes d'art amorçaient un processus de transformation subtile, tant dans la forme que dans le contenu. C'est ainsi que tout en conservant une grande partie de sa subtilité chromatique, l'art mural mbari des Ibo (Nigéria) commençait à connaître, entre les mains de travailleurs revenus des villes, des oppositions de couleurs violentes du type « pop art », qui s'expliquaient par la possibilité soudaine d'utiliser toute une gamme nouvelle de couleurs et de matériaux. Auparavant cet art mural était limité par la nature même et la gamme restreinte des teintures fabriquées sur place.

Il est significatif que le festival annuel du canton de Koumina (département de Bobo-Dioulasso-Koumina) dans la Haute-Volta administrée par les Français ait été marqué par une querelle opposant les « traditionalistes » et les « modernistes », précisément sur ce problème des teintures. Les fabricants de masques traditionalistes préféraient l'ancienne technique des teintures naturelles non seulement pour des raisons liées à leur aspect visuel et à leur texture, mais parce qu'ils estimaient qu'il devait exister une relation organique entre les matériaux de la production artistique. Les modernistes considéraient non seulement que les couleurs importées étaient d'un usage plus commode, mais encore qu'elles offraient un plus grand choix de possibilités. Ajoutons que ce festival de la moisson, qui réunissait les forgerons, tisserands, teinturiers, sculpteurs, danseurs et griots de tous les cantons avoisinants, et notamment les fameux musiciens kare de Diagaso, offre un autre exemple de la persistance de la créativité collective en dépit du processus de désintégration communautaire favorisé par le quadrillage imposé à leurs employés par les administrateurs coloniaux. Chaque année, lors de cette manifestation,



21.1. *Figures en bois provenant d'un sanctuaire yoruba dédié au dieu Shango.* [Photo : © Werner Forman Archive.]

unique au moins par son importance, les familles dispersées se retrouvaient au chef-lieu pour affirmer par l'art l'authenticité de leur vision du monde.

L'artisanat local pouvait difficilement rivaliser avec la production industrielle qui commença à inonder les marchés africains dès le début de la colonisation. L'objet d'art perd le rôle intégrateur qui est le sien dans l'évolution normale de la communauté, comme en témoigne le déclin de l'art du *forowa* et du *kuduo* (voir fig. 21.2), ces récipients des Ashanti (de la Gold Coast — actuel Ghana) délicatement ciselés et décorés, comme souvent en Afrique, d'idéogrammes exprimant la sagesse traditionnelle, des proverbes ou des conseils moraux ou rappelant des événements historiques. De même que les poids utilisés pour l'or, dont on pourrait dire que l'utilité commerciale commençait à diminuer, les *forowa* étaient encore couramment utilisés comme tabatières, boîtes à onguents, etc. Mais leur production avait été largement accaparée par des usines de Grande-Bretagne, qui avaient l'atout supplémentaire de disposer d'un plus grand choix de métaux. C'est ainsi que Doran H. Ross¹ signale un *forowa* en argent estampillé « Birmingham, 1926 ». En revanche, rien n'indique que l'ornementation des canots ait connu au cours de la même période un affaiblissement comparable de l'union esthétique de l'image et du sentiment; au même titre que la décoration des engins motorisés, qui avaient fait leur apparition à partir de 1910, et celle des toiles tissées, cette technique décorative continuait à perpétuer la stratégie d'éducation communautaire qu'on pourrait qualifier d'« enseignement en mouvement ».

L'architecture africaine

Pour qui ne se contentait pas d'un regard distrait, le plan, l'extérieur et l'intérieur de quelques-unes des cases traditionnelles les plus harmonieuses révélaient l'existence d'un génie architectural de la population indigène capable de s'exprimer dans des formes concrètes et savantes contrastant de façon marquée avec la disposition uniformément rectiligne des habitations des Africains enrégimentés dans les plantations belges et françaises (tout particulièrement). André Gide donne, à juste titre, une description détaillée de ces cases dans son *Voyage au Congo* (1927) :

« La case de Massa ne ressemble à aucune autre, il est vrai; mais elle n'est pas seulement "étrange"; elle est *belle*; et ce n'est pas tant son étrangeté que sa beauté qui émeut. Une beauté si parfaite, si accomplie, qu'elle paraît toute naturelle. Nul ornement, nulle surcharge. Sa pure ligne courbe, qui ne s'interrompt point de la base au faite, est comme mathématiquement ou fatalement obtenue; on y suppose intuitivement la résistance exacte de la matière. Un peu plus au nord, ou au sud, l'argile, mêlée à trop de sable, ne permettra plus cet élan souple, qui s'achève sur une ouverture circulaire, par où seulement l'intérieur de la case prend jour, à la manière du panthéon d'Agrippa. À l'extérieur, quantité de cannelures régulières, où le pied puisse trouver appui, donnent accent et vie à ces formes géométriques; elles permettent d'atteindre le sommet de la case, souvent haute de sept à huit

1. D. H. Ross, 1974, p. 45.



21.2. « Kuduo » akan en cuivre du Ghana.
[Photo : © Werner Forman Archive.]

mètres; elles ont permis de la construire sans l'aide d'échafaudages; cette case est faite à la main comme un vase; c'est un travail non de maçon, mais de potier...

» À l'intérieur de la case règne une fraîcheur qui paraît délicieuse lorsqu'on vient du dehors embrasé. Au-dessus de la porte, semblable à quelque énorme trou de serrure, une sorte de columbarium-étagère, où sont disposés des vases et des objets de ménage. Les murs sont lisses, lustrés, vernissés. Face à l'entrée, une sorte de tambour haut, en terre, très joliment orné de motifs géométriques en relief et en creux, peints en blanc, en rouge et en noir: ce sont des coffres à riz. Leur couvercle de terre est luté avec de l'argile; le dessus, complètement lisse, semble une peau de tambour. Des instruments de pêche, des cordes et des outils pendent à des patères; parfois, un faisceau de sagaies, un bouclier en jonc tressé. Dans un demi-jour de tombe étrusque, la famille vit là, durant les plus chaudes heures du jour; la nuit, le bétail vient la rejoindre: bœufs, chèvres et poules; chaque bête a son coin réservé, et tout reste à sa place, tout est propre, exact, ordonné. Aucune communication avec l'extérieur, aussitôt que la porte est close. On est chez soi...²»

Si l'on ne saurait prétendre que toutes les habitations africaines de l'époque pouvaient susciter les mêmes élans lyriques chez le voyageur, on peut regretter que les urbanistes de l'époque aient si rarement jugé bon de s'inspirer des leçons structurales de cette architecture traditionnelle.

On continuait à développer les villes soit comme des copies ou des adaptations du modèle fourni par l'urbanisme européen, soit, comme nous l'avons déjà dit, selon un plan rigide en damier qui contribuait à dépersonnaliser l'Africain et à étouffer sa sensibilité communautaire. Il faut néanmoins reconnaître que des logements traditionnels réussissaient à s'insérer entre les structures étrangères qui commençaient à envahir le paysage. Même au cœur intensément urbanisé des principales villes du Congo belge (actuel Zaïre), du Sénégal, de la Gold Coast (actuel Ghana), du Nigéria, de l'Angola, etc., des quartiers traditionnels datant du XIX^e siècle subsistent encore, dominés par la masse des bâtiments en béton. Ils ont en général pour centre le puits communautaire. Une véranda circulaire ou rectangulaire donne sur une cour; un certain nombre d'habitations familiales sont abritées par un toit commun et disposent d'un système d'évacuation qui rassemble et évacue les eaux usées dans les égouts à ciel ouvert des rues principales. Même lorsqu'il s'agit de maisons de plus d'un étage, l'organisation de l'espace et les rapports entre les plans révèlent les mêmes qualités libératrices. À cet égard, la contribution de ceux qui, du Brésil, rentraient en Afrique a été immense. Jusque dans les petites agglomérations de l'intérieur, des cas isolés d'arrêt ou de développement de l'architecture traditionnelle à partir de cette période donnent encore aujourd'hui une impression de frustration devant ces réalisations où la créativité se manifeste sous son aspect le plus immédiat et le plus utile. Les villes africaines modernes nous rappellent en permanence que leur environnement n'a jamais été modifié selon les vœux de l'habitant, mais au gré des colonisa-

2. A. Gide, 1930, p.217-218.

teurs, avec toutes les conséquences aliénantes que cela comportait et qui se firent sentir même dans la production d'autres formes d'art, influencées par l'urbanisme, telles que la peinture murale, la sculpture, la musique, etc.

La musique africaine

La musique populaire africaine authentique continue à nous rappeler la place indiscutée de ce moyen d'expression comme source de régénération de la volonté culturelle du continent. Les « salons » ont joué à cet égard un rôle équivoque ; à quelques exceptions près, la musique a connu sur la côte de l'Afrique occidentale le même sort que dans les parties de l'Afrique australe avec lesquelles la civilisation européenne a eu des contacts de plus en plus étroits pendant le dernier quart du siècle. Le processus était le même : la responsabilité d'éduquer les « indigènes » était laissée aux missionnaires qui créaient des écoles et, usant de la carotte et du bâton (avec interventions plus ou moins sporadiques des corps expéditionnaires), des appâts commerciaux, autres diverses démonstrations irréfutables du niveau culturel supérieur des prosélytes, n'avaient aucun mal à les remplir de jeunes élèves, dont l'état d'esprit allait de l'enthousiasme à la réticence.

Il est inutile de revenir sur l'enseignement dispensé à cette moisson d'enfants ; en revanche, on aurait tort de s'imaginer que le processus de réorientation culturelle s'appliquait uniquement aux élèves scolarisés. Du Cap à la Gambie, seuls les détails différaient :

« ... deux musiciens du Natal, M. Ganney et M. A. E. Rollands, ayant formé un chœur zulu comprenant quatorze membres, leur avaient appris à chanter des *glees* (chants à trois ou quatre parties), des canons et des ballades d'Angleterre à la place des chants indigènes. La qualité de leur interprétation fut jugée assez satisfaisante pour justifier une tournée de concerts en Afrique du Sud et, plus tard, en Angleterre. Là, cinq au moins des membres du chœur le quittèrent et tombèrent dans le discrédit en acceptant les salaires plus alléchants des music-hall londoniens. On ne sait rien d'autre du chœur zulu de 1892, mais ce fut le précurseur des nombreuses chorales africaines qui ont donné depuis d'excellentes interprétations d'œuvres européennes³. »

Il y a probablement un lien entre ce qui précède et le fait que, deux ans auparavant, le public de Durban avait été mis en appétit d'exotisme musical par l'invasion d'une troupe de chanteurs noirs des États-Unis d'Amérique qui l'avait charmé par ses « interprétations *a capella* de rengaines à succès comme *My old Kentucky home*, *Old Black Joe*, *Jingle bells*... et surtout par la richesse des voix noires authentiques après tant d'imitations médiocres⁴. »

L'auteur ne se rendait manifestement pas compte de l'ironie de la chose à en juger par ces lignes que lui avait déjà inspirées la carrière musicale d'un autre habitant de Durban : « L'activité musicale de William Swift s'étendait à la musicologie et, à ses moments perdus, il allait dans les *kraals* zulu écouter les chants indigènes qu'il interprétait ensuite sur le violon qui l'accompagnait

3. G. S. Jackson, 1970, p.117.

4. *Ibid.*

dans toutes ses pérégrinations. Il donnait des concerts où il chantait quelques-uns des vingt-quatre airs qu'il avait ainsi recueillis, crûment désignés sous le nom de "chansons cafres"⁵. »

Les « chansons cafres » interprétées par W. Swift devant d'élégants auditeurs européens dans les salons de Durban étaient bien entendu chantées à la même époque dans des conditions matérielles, spirituelles, économiques et sociales on ne peut plus différentes. Chez les Kuyu d'Afrique centrale les chants de ce type servaient à invoquer le principe vital de la communauté, à l'occasion de cérémonies comme celles des semailles et de la moisson, ou des rites de mort et de fécondité. (Il y a évidemment tout lieu de croire que peu d'Européens ont réussi à recueillir les authentiques chants vraiment sacrés de ces populations.) Mais ce qui nous intéresse ici, c'est le rôle et la fonction sociale de la musique, car c'est elle qui permet, mieux que n'importe quelle autre forme d'expression artistique, d'appréhender immédiatement la réalité culturelle vécue d'un peuple⁶. Lorsque les Kuyu, par exemple, exécutaient sans interruption du crépuscule à l'aube une série de chants, de danses et de mimes symboliques aux funérailles d'une paysanne réputée pour son habileté exceptionnelle à cultiver le manioc, on était en présence d'une affirmation de la continuité de la vie, voire d'une évocation concrète de la survie économique à l'intention des vivants. Les gestes et les paroles avaient pour but délibéré de transmettre aux vivants la science magique de la défunte ; en même temps, une explosion vocale et gestuelle induisait une catharsis de la communauté tout entière, la purgeait de son chagrin et lui donnait des forces pour lui permettre de continuer à lutter pour sa survie. Cette musique allait au-delà de simples « chansons ».

La musique contribuait également à la compréhension de ce qui est profond et mystérieux. Sa sœur jumelle, l'éloquence, a toujours constitué dans toutes les communautés un moyen privilégié de communication officielle et sociale, notamment pour ce qui touche à la politique et à la justice. Il n'est pas besoin de rappeler son importance dans la guerre. En revanche, on peut considérer que la combinaison de musique et d'éloquence dans le cadre de structures judiciaires formelles constitue une autre caractéristique des cultures où la musique n'est pas un phénomène social isolé, mais une activité intégrée. Les Idoma du nord-est du Nigéria avaient coutume d'utiliser dans leurs plaidoiries une procédure semi-chorale à caractère essentiellement théâtrale. Sur un fond constitué par les répons du chœur, les parties présentaient leurs arguments comme de véritables acteurs, sortant tour à tour de l'arrière-scène semi-circulaire constituée par l'assistance pour s'y replonger à nouveau. Les gestes étaient d'une théâtralité délibérée, pleinement calculés, même pour les effets les plus incongrus. Le procès pouvait durer de deux jours à une semaine. Chez les Watutsi, les litiges impliquaient le même recours aux techniques théâtrales. A. Merriam décrit une scène typique de l'attitude du peuple bambala vis-à-vis d'une puissance coloniale omniprésente qui réunissait progressivement dans ses mains tous les leviers de commande de la société.

5. *Ibid.*, p. 50.

6. J. H. Nketia, 1975, p. 21-24.

Cette réalité contemporaine s'exprimait de diverses manières dans le répertoire culturel sans qu'elle puisse jamais compromettre le fonctionnement de l'expression artistique :

Premier plaideur. J'étais chez moi et j'aurais aimé y rester. Mais il est venu et veut discuter l'affaire en public. Alors j'ai quitté ma maison et c'est pourquoi vous me voyez ici. [Chanté] « Je suis comme un grillon. J'aimerais chanter, mais le mur de terre qui m'entoure m'en empêche. Quelqu'un m'a fait sortir de mon trou, alors je vais chanter. » Discutons la chose, mais lentement, lentement, autrement il nous faudra aller devant le tribunal des Blancs. Tu m'as forcé à venir. Quand le soleil sera couché nous serons encore en train de discuter. [Chanté] « Je suis comme le chien qui reste devant la porte jusqu'à ce qu'on lui donne un os. »

Deuxième plaideur. Personne ne peut aller dans deux directions à la fois. Tu as dit ceci et cela. L'un des deux est forcément faux. C'est pourquoi je t'attaque. [Chanté] « Un voleur parle à un autre voleur. C'est parce que tu es mauvais que je t'attaque⁷. »

Il faut certes faire la part des tendances à romancer, à se laisser aller à des extravagances d'ordre ethnique et à d'autres formes de sentimentalité et de préjugé, mais on ne peut nier la place de la musique dans la vie des peuples africains. Selon un musicien shona contemporain : « Une grande partie de l'histoire de l'Afrique nous a été transmise [...] par le chant. Quand on joue de la *mbira* et qu'on chante, on voit se dérouler les scènes des temps révolus et les figures vagues et entourées de rêve du passé se précisent à notre époque moderne. On peut presque voir ses ancêtres revenir clopin-cloplant parmi les vivants...⁸ »

Ce qu'on a écrit sur le griot des sociétés malienne, sénégalaise, gambienne et guinéenne non pas seulement en tant qu'animateur des festivités, mais aussi en tant que témoin, historien et porte-parole culturel vaut largement aussi pour le musicien shona, dont l'instrument, la *mbira* (autre nom de la *senza*) a inspiré les observations que nous venons de citer. Le griot est abondamment célébré dans l'épopée écrite par un Noir américain descendant d'esclaves qui est retourné en Gambie il y a moins de dix ans pour tenter de retrouver la trace de ses ancêtres⁹. Si l'on passe du domaine du griot, dans l'ouest du Soudan, à l'Afrique centrale et australe, on y retrouve son équivalent, mais l'épopée de la survie y prend un caractère encore plus violent et instable. Même en Afrique australe, où elles s'inscrivaient pourtant dans le cadre de l'épopée des bâtisseurs d'empire, avec tout son cortège d'épisodes belliqueux et violents, les cinquante années du tournant du siècle furent particulièrement agitées et marquées par maint bouleversement brutal pour les populations.

La *mbira* a survécu à ce processus d'émiettement culturel ; elle est même parvenue à créer chez ses adeptes une identité de culture avec tout un système de stratifications sociales du religieux et du profane. Les pérégrinations forcées des Shona entre Le Cap et l'Afrique centrale ont notamment eu pour conséquence qu'il est maintenant difficile de décider dans quelle mesure leur instrumentation musicale — voire les fonctions sociales de leur

7. Recueilli par A. P. Merriam, cité dans : R. Brandel, 1961, p. 39-40.

8. E. Majuru, cité dans : P. Berliner, 1978, p. 133.

9. A. Haley, 1976.

musique — a été introduite dans les pays voisins (le Mozambique, la Rhodésie du Nord [actuelle Zambie], le Tanganyika [actuelle Tanzanie], les deux Congo [actuels Zaïre et R. P. du Congo], et l'Ouganda) où la pratique de cet instrument était fort répandue, plutôt qu'en Rhodésie du Sud où la plupart des Shona ont fini par se concentrer au tournant du siècle (voir fig. 8.1). Ce qui est certain, c'est que la culture centrée autour de la *mbira* est devenue le trait d'union des populations dispersées et a survécu à leur fragmentation incessante et intensive.

Les Shona considéraient la *mbira* comme un don du grand esprit ancestral Chaminuka qui était, semble-t-il, un personnage royal historique du début du XIX^e siècle. La musique faisait partie intégrante de la vie sociale, qu'elle avait pénétrée au point de devenir l'accompagnatrice indispensable de diverses activités telles que les guérisons, les mariages, les funérailles, les labourages, les accouchements, les rites initiatiques et une foule d'autres événements. On croyait que l'instrument lui-même était « capable de projeter ses sons vers le ciel et d'établir un lien avec le monde des esprits », créant donc un lien entre les activités et les pensées des vivants et l'esprit des ancêtres.

Ceux qui en jouaient étaient sédentaires ou ambulants; ils ne se produisaient pas toujours sur invitation, mais on cite le cas de joueurs de *mbira* célèbres engagés et se rendant en des lieux distants de centaines de kilomètres soit en raison de leur réputation, soit parce qu'on jugeait que leur style était le mieux adapté à un objectif précis — en général l'entrée en transe d'un médium. On peut constater que cela a permis de maintenir, par-delà les frontières géographiques, la cohésion culturelle d'une communauté. Les cérémonies *mbira* qui duraient toute la nuit et débutaient par l'entrée en transe du médium pour se poursuivre par des activités récréatives à caractère purement social telles que la danse, le chant, les récitals poétiques (y compris la comédie) et le mime ont été qualifiées à juste raison de « long voyage communautaire au bout de la nuit ». Sorti de son état de transe, le médium pouvait aussi prononcer des jugements sur des différends et donner des conseils sur les questions d'intérêt commun — semailles, récoltes — et même sur la politique.

Sous ses multiples formes, la *mbira* constitue un précieux indicateur de l'évolution interne des cultures musicales de l'Afrique. L'instrument de base, une caisse de résonance avec des cordes pincées qui emprunte à la calabasse sa forme classique, présente naturellement des dizaines de variantes. La forme principale est la *mbira huru dzadzima* considérée comme la « *mbira* de tous les ancêtres », étant l'instrument du grand ancêtre Chaminuka lui-même. C'est sous cette forme que l'instrument fut introduit au Transvaal par les Shona pendant l'exode des Ndebele vers le Sud à la fin du XIX^e siècle, peu avant qu'ils soient refoulés au Nord par le début de la pénétration européenne vers l'intérieur. La même version était utilisée par les Venda et les Lemba en Afrique du Sud et par l'ethnie karanga de la partie méridionale de la Rhodésie du Nord au cours de la même période. En gros, la *dzadzima* a dû connaître une prééminence d'au moins un demi-siècle étant donné qu'elle a été décrite pour la première fois dans un dessin publié par Charles et David Livingstone en 1865.

Toutefois, au début du XX^e siècle, un culte rival, le *mashawe*, utilisant la version *njira* de la *mbira*, fit son apparition au pays des Shona. En moins d'une décennie, cette version avait commencé à supplanter l'autre. Fréquemment accompagnée de tambours et même de flûtes, la *njira* commença à connaître une certaine préférence, en particulier lors d'événements tels que les mariages, les naissances, etc. Les adeptes des deux écoles étaient même désignés par le nom de leurs instruments respectifs — les Vambira pour les adeptes de la *dzadzima*, les Njanja pour ceux de la *njira*. À cette division ethnique finit par correspondre une répartition géographique, affectant de façon subtile le comportement social, mais sans rompre l'unité culturelle des adeptes de la *mbira*.

Les témoignages des missionnaires comme ceux des explorateurs confirment la qualité de l'« émotion » collective suscitée par la *mbira*. Ils comparent le son de l'instrument à celui de la cithare, du clavecin et de l'épinette¹⁰. D'après des témoignages similaires, le chant n'est pas sans évoquer l'ambiance affective du *fado* nostalgique des colons portugais en Amérique du Sud. Quelle que soit la langue, il semble que l'expérience de l'exil produise des correspondances musicales identifiables.

À la différence de beaucoup d'autres formes de musique sociale africaine, la *mbira* n'était pas une musique de cour, mais une véritable musique du peuple, de l'ensemble de la communauté dispersée. Le respect dont jouissaient ses exécutants au sein de la communauté et l'appréciation dont leur art était l'objet s'expliquent parce qu'ils étaient considérés comme les médiateurs artistiques auprès de l'autre monde et que leur disponibilité et leur compétence en avaient fait le symbole de la cohésion ethnique au cours d'une période de violents bouleversements. Et ces musiciens étaient à ce point maîtres de leur art qu'en dépit de leur hostilité initiale prévisible, les missions elles-mêmes finirent par être gagnées. Au cours des années 1920, les instruments de type *mbira* commencèrent à faire une timide apparition dans les orchestres religieux de Rhodésie du Sud. Des compositions à caractère expérimental, basées sur des mélodies de la *mbira*, s'étaient insinuées dans les festivals saisonniers des missions et le temps était révolu où les écoliers étaient certains d'être expulsés si on les surprenait à jouer de l'« instrument du diable » aux récréations.

Que ce soit dans le cadre de la mission ou en dehors, il n'en demeure pas moins que le rôle d'intégrateur social de la musique est resté l'aspect le plus caractéristique de la vie culturelle du continent africain. Intercesseur spirituel ou amuseur, historien, voire courtisan au service d'une classe privilégiée, le musicien jouait un rôle culturel essentiel.

Les arts du spectacle

Les arts du spectacle étaient le plus souvent un prolongement ou une illustration de la musique ; certains des exemples précités montrent très bien combien il est difficile de délimiter ces deux formes d'art. Toutefois,

10. P. Berliner, 1978, p. 41.

l'évolution des formes théâtrales au cours du XIX^e siècle au contact d'influences extérieures illustre bien mieux que celle de la musique comment on passe d'un mode traditionnel à des modes adaptés. On voit ainsi naître sur la côte d'Afrique occidentale une véritable dramatisation, déplaçant formes et lieux sous les assauts conjugués des interdits islamiques et de l'évangélisation chrétienne, celle-ci renforcée à son tour par l'influence des anciens esclaves rapportant en Sierra Leone et au Libéria les formes du spectacle, les manières, les valeurs, les coutumes et les idiotismes de leurs pays d'exil¹¹.

Le théâtre professionnel — forme séculière issue des représentations avec masques pour les rites funéraires des rois — était chose admise dans le vieil empire oyo du Nigéria, durant tout le XIX^e siècle. La désintégration de l'empire sous les coups des Peul venus du Nord et les ravages causés par la guerre civile avec les vassaux rebelles du Sud eurent pour effet simultané la dispersion des troupes professionnelles dans le Sud et au-delà des frontières du Dahomey (actuel Bénin) et leur disparition dans leur lieu d'origine. Les musulmans victorieux interdirent la plupart des formes de spectacle théâtral et, tout particulièrement, celles associées aux fêtes des ancêtres où la figure humaine était représentée, ce qui est défendu par la religion musulmane.

Les bouleversements politiques dans l'empire oyo, où les troupes théâtrales avaient joui de la protection qu'offrait une monarchie stable, ne favorisèrent pas longtemps la diffusion (et la sécularisation) du théâtre. Déjà, les missionnaires avaient commencé à progresser vers le nord depuis leur premier point d'appui sur la côte, précédant en général de peu les entreprises commerciales appuyées par la force militaire¹². Les missionnaires parachevèrent l'entreprise de l'islam en interdisant à leurs fidèles de participer à quelque culte que ce soit. Or les compagnies théâtrales étaient gérées comme des guildes familiales, où secrets de métier et rites initiatiques étaient monnaie courante; les thèmes aussi étaient strictement traditionnels — autant de raisons pour assimiler le théâtre à un culte sinistre et diabolique. Les missionnaires chrétiens, à l'instar des musulmans, ne se contentèrent pas d'interdire uniquement les représentations: tout comme la *mbira* en Afrique australe, les instruments associés aux arts théâtraux furent strictement interdits. Il se créa ainsi un vide que vint occuper la culture des anciens esclaves. La traite avait contribué à la conversion religieuse de la côte occidentale dans le même temps qu'elle portait atteinte à la vie culturelle. Les missions et leurs sphères d'influence, tout comme en Afrique australe, garantissaient une certaine sécurité au même titre que la soumission au seigneur musulman, avec pour prix inévitable le renoncement à tout art authentique. Le cycle de substitution culturelle s'achevait; après avoir brisé la vie culturelle de la population, l'esclavage moribond ramenait avec les expatriés une nouvelle culture destinée à remplacer l'ancienne¹³.

11. J. H. Kopytoff, 1965, p. 86-133; J. F. A. Ajayi, 1965, p. 25-52; R. W. July, 1968, p. 177-195.

12. E. A. Ayandele, 1966, p. 29-70, 117-123.

13. J. F. A. Ajayi, 1965, p. 126-165.

Mais la victoire ne fut pas si simple. Le théâtre « païen » résista aux assauts et, non content de préserver ses formes propres, se transforma délibérément en base de résistance à la culture chrétienne. Il s'était révélé si résistant qu'il participa sous diverses formes aux expériences tentées par l'élite coloniale pour se doter d'un théâtre signifiant. Car, dans le dernier quart du XIX^e siècle, la côte occidentale se trouvait soumise à l'influence artistique des exilés christianisés qui revenaient, confiants dans la supériorité de la culture qu'ils avaient acquise et impatientes de prouver aux colons blancs qui dominaient désormais leur existence que les Noirs étaient capables non seulement d'accueillir, mais encore de pratiquer l'art raffiné des Européens. Il en résulta une heureuse complication : en dépit de cet effort conscient par lequel ils se coupèrent culturellement des populations indigènes de l'arrière-pays, celles-ci demeurèrent « confortablement et fermement attachées à leurs propres coutumes et institutions¹⁴ ».

Les nouvelles formes théâtrales (euro-américaines) dues essentiellement à l'initiative d'expatriés revenus au Libéria, au Sénégal et en Sierra Leone (voir fig. 18.1) se diffusèrent d'ouest en est, s'enrichissant à mesure d'apports nouveaux. La forme abâtardie de vaudeville des « Nova Scotians », comme se désignaient eux-mêmes les anciens exilés de la Sierra Leone, après avoir remporté un succès durable le long de la côte, devait connaître, par suite de sa diffusion vers l'est en Gold Coast, au Dahomey et au Nigéria, une transformation tant dans sa forme que dans son contenu. Il n'est pas exagéré d'affirmer que, dès les premières années du XX^e siècle, une forme de spectacle entièrement nouvelle était née en Afrique occidentale : la *concert party*, issue des spectacles « de bon ton » destinés à la classe moyenne des villes¹⁵ ; c'étaient des farces rudes et même paillardes généreusement assaisonnées de chants de débardeurs, le tout édulcoré à l'intention des membres de l'aristocratie coloniale des centres administratifs qui se trouvaient dans le public.

Des « académies » se formèrent pour donner des concerts sur le modèle du music-hall victorien ou du vaudeville américain. Les églises chrétiennes organisèrent leurs propres représentations et la mode finit par gagner les écoles-concerts pour la distribution des prix, pour la visite du chef de district, pour l'anniversaire de la reine Victoria, etc. Les missionnaires noirs ne voulurent pas être en reste — le révérend Samuel Ajayi Crowther (voir fig. 21.3) a laissé un exemple fameux de prélat noir protégeant, de façon remarquable, et encourageant cette forme d'art, cependant que le révérend James Johnson transformait la fameuse église Breadfruit de Lagos en un véritable théâtre¹⁶. Ceux qui revenaient du Brésil apportaient le parfum exotique et cependant familier d'une musique qui trouvait un écho spontané dans les mélodies traditionnelles de la côte occidentale et du Congo, car la répression dans les villes n'avait pas été assez longue pour les faire totalement oublier. Au tournant du siècle et dans

14. R. W. July, 1968.

15. B. Traoré, 1972, chapitre II ; O. Ogunba et A. Irele (dir. publ.), 1978.

16. J. F. A. Ajayi, 1965, p. 206-238 ; R. W. July, 1968, p. 196-207 ; E. A. Ayandele, 1966, p. 175-238.

les premières décennies du XX^e siècle, la Noël et le Nouvel An étaient l'occasion d'organiser dans les rues de Freetown et de Lagos des spectacles faisant penser aux fiestas d'Amérique latine, et dont la *caretta*, espèce de mascarade satyrique¹⁷, semble avoir été la forme la plus durable.

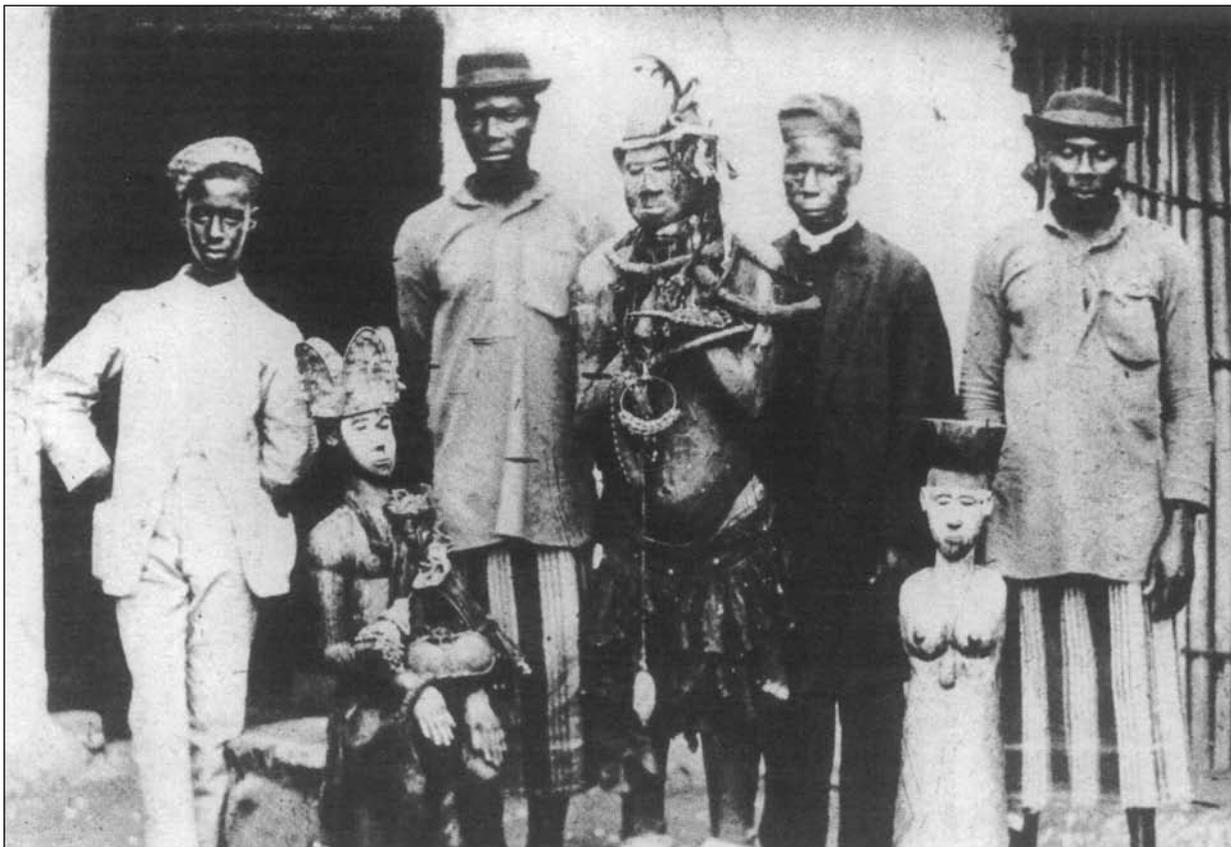
Cependant, les tenants du nationalisme culturel ne cessaient de lutter contre le danger de subversion totale par des formes importées¹⁸. Une fois de plus, cette résistance s'appuya sur la religion et ses institutions. Le caractère inacceptable des excès de l'impérialisme culturel chrétien, tels que l'interdiction des instruments et airs africains dans une église « universelle », finit par provoquer la dissidence. À partir de 1882 et jusqu'au début des années 1930, on assiste à une prolifération de mouvements sécessionnistes inspirés par le désir d'adorer Dieu selon le mode culturel pratiqué par les ancêtres¹⁹. C'est alors que s'instaure en Afrique occidentale, et en particulier à Lagos, une tradition unique d'« opéra » qui commence avec des cantates religieuses et qui passe par la dramatisation d'épisodes bibliques avant d'affirmer son indépendance avec l'abandon des thèmes religieux et la constitution progressive de troupes professionnelles itinérantes. Ce processus est le même que celui qu'a connu le théâtre Adbegijo, alors temporairement en veilleuse : issue des rites funéraires sacrés des Alasin de l'empire oyo, il était devenu divertissement de cour avant d'acquérir une existence indépendante et d'élargir sa base géographique. Entre les grands concerts de musique classique et de chansons folkloriques anglaises donnés par l'« Académie » dans les années 1880 et la représentation de la pièce historique *Le roi Elejigbo*, donnée par la Egbe Ife Church Dramatic Society en 1902, il s'était produit une transformation incontestable des idées et de la sensibilité, même au sein des élites occidentalisées du Nigéria méridional. L'Église, qui ne voyait pas ce phénomène d'un œil favorable, décida d'interdire ses paroisses et ses écoles à cette nouvelle forme d'art, mais ne réussit, malheureusement pour elle, qu'à accélérer la construction, par défi, de salles à vocation uniquement théâtrale. Le conflit opposait en fait des factions de l'élite coloniale qui bénéficiaient à peu près des mêmes ressources. En 1912, la sécularisation du théâtre était suffisamment avancée pour que l'administration coloniale de Lagos annonce la publication d'une « ordonnance, réglementant les théâtres et les représentations en public » qui surbordonnait à l'obtention d'une licence l'autorisation de jouer en public. Dans le climat de nationalisme culturel qui régnait à Lagos à l'époque, on peut se demander si cette tentative hypocrite de censure politique aurait réussi : il est significatif que cette ordonnance n'ait jamais été promulguée.

Les troupes de « vaudeville » prospéraient. Les noms de groupes que l'on rencontre en Gold Coast par exemple, dans un spectacle comme *Two bobs and their Carolina girl*, en disent long sur l'inspiration de nombre d'entre eux. C'est à un instituteur du nom de Yalley qu'on attribue la paternité des

17. Il se peut aussi que la *caretta* soit une forme « hispanisée » du masque *Gelede*, réimporté dans son lieu d'origine depuis l'Amérique du Sud.

18. Sur le nationalisme culturel, en particulier en ce qui concerne le Nigéria, voir J. Hatch, 1971, chap. XII ; F. A. O. Schwarz Jr., 1965, chap. I, II et IV.

19. B. C. Ray, 1976, chap. VI ; voir également le chapitre 20 ci-dessus.



21.3. L'évêque Samuel Ajayi Crowther (1808-1891). Photographié lors d'une visite à Benin (au Nigéria), en compagnie de trois Africains et leurs dieux.

[Photo : © Propperfoto.]

variétés vaudevillesques en Gold Coast²⁰. Son élève Bob Johnson, avec son Trio Axim, devait vite surpasser son maître pour devenir une célébrité culturelle de la Gold Coast et même de toute la côte occidentale²¹. C'est aux innovations de Bob Johnson que remonte la tradition de la *concert party* en Gold Coast, avec des troupes spécialisées dans les numéros de music-hall — chansons, plaisanteries, danses, imitations, scènes comiques. Mais, du point de vue de la continuité culturelle, leur contribution la plus importante fut de faire passer au premier plan du répertoire contemporain un personnage traditionnel du folklore, le fourbe et roublard Ananse (l'araignée). Non seulement cette forme d'expression théâtrale se prêtait à maintes situations purement comiques, mais il devint vite un instrument de satire sociale et politique.

Au milieu des années 1930, Bob Johnson était suffisamment célèbre pour montrer son numéro de vaudeville dans d'autres villes d'Afrique occidentale. Au cours de cette décennie, la région pouvait s'enorgueillir d'un répertoire qui constitue un des plus bizarres exemples d'éclectisme de l'histoire du théâtre. Même le cinéma, alors dans l'enfance, avait déjà laissé sa marque sur le théâtre d'Afrique occidentale — certains des numéros de Bob Johnson étaient des adaptations des comédies de Charlie Chaplin, y compris le costume et la célèbre démarche. Et, aujourd'hui que nous avons perdu tout contact avec les réalités historiques de l'Afrique occidentale à l'époque coloniale, on ne peut s'empêcher de s'étonner devant tel concert de l'Empire Day où l'on pouvait entendre au cours d'une même soirée des chansons comme *Mini the moocher*, un exposé sur *L'Évangile du Seigneur dans notre Église* et une saynète sur la vie d'un débardeur libérien.

Et voici un autre exemple de l'ironie de la colonisation : tandis que Bob Johnson préparait sa première tournée en Afrique occidentale et qu'Hubert Ogunde, qui devait devenir le principal animateur de *concert party* du Nigéria, faisait son éducation esthétique sous la double influence d'un père clergyman et d'une grand-mère prêtresse du culte osugbo²², au Sénégal, un pédagogue européen, Charles Béart, entreprenait de renverser la politique d'acculturation européenne dans un établissement secondaire réputé. On comprendra mieux l'importance de cet événement et, aussi, la raison pour laquelle l'évolution fut si lente, si l'on se remémore le caractère éducationnel de l'assimilationnisme tel qu'il s'exprime de diverses manières dans les écrits d'Africains francophiles convaincus comme l'abbé Boillat, Paul Holle, etc. Bien qu'il semble s'être livré à des recherches sociologiques approfondies²³, l'abbé Boillat concluait, après avoir étudié la culture, la philosophie, la structure sociale, le langage, etc., des Bambara, Sarakole, Wolof, Serer, Toucouleur et Maures du Sénégal, que la société africaine n'offrait aucune perspective de développement culturel au sens moderne et n'avait d'autre avenir que la contemplation de «l'écroulement de toutes ces habitudes grossières,

20. J. C. de Graft, 1976.

21. E. Sutherland, 1970.

22. Voir M. A. Fadipe, 1970, chap. VII.

23. A. Boillat, 1853.

sinon honteuses, qu'on appelle *la coutume du pays* ». Si les communications adressées par Boillat à la métropole ne devinrent pas la pierre angulaire de la politique assimilationniste française, elles ont indubitablement joué un rôle déterminant dans sa formulation.

C'est dans cette atmosphère et au cours des décennies de conservatisme qui suivirent que l'école William Ponty vit le jour et connut une existence prolongée²⁴. Cette célèbre école normale joua le même rôle en Afrique francophone que le collège Achimota dans l'Ouest anglophone et le collège Makerere en Afrique orientale. Tous ces établissements étaient conçus pour fournir une éducation européenne de base aux futurs enseignants et petits fonctionnaires. Les valeurs culturelles enseignées à l'école William Ponty étaient obligatoirement françaises — qu'il s'agît du théâtre, de la poésie, de la musique, de l'art, de l'histoire ou de la sociologie. Toutefois, Charles Béart, pendant les années au cours desquelles il fut à la tête de l'école, entreprit de donner une orientation nouvelle à la formation culturelle des étudiants. À partir de 1930, ceux-ci furent incités à se replonger dans leur propre milieu pour déterminer leurs choix culturels. Les étudiants se virent confier des travaux de recherche qui leur permettaient d'explorer à la fois la forme et le contenu de l'art autochtone. Au retour des vacances, on demandait aux groupes originaires de tous les territoires coloniaux représentés à l'école William Ponty de présenter un spectacle de théâtre fondé sur leurs recherches, les étudiants assumant eux-mêmes l'entière responsabilité de sa réalisation. Comme cette nouvelle forme de théâtre sociologique n'était pas limitée à l'auditoire habituel de fonctionnaires européens et d'Africains « éduqués », ni au seul Sénégal, son influence se répandit largement dans les différentes couches sociales de l'Afrique francophone. Constituait-elle pour autant un prolongement authentique de la culture dont elle était issue ?

On est obligé de répondre par la négative bien que l'expérience n'ait pas été dénuée d'enseignement. Il aurait été vain d'espérer qu'au cours de cette période, le modèle « classique » du théâtre français pourrait s'effacer complètement devant les formes d'expression traditionnelles. La « communauté » représentée par William Ponty était artificielle. Elle était aussi éloignée par la nature de sa pensée que par ses objectifs culturels de la société dont elle pillait les trésors culturels. Bien entendu, cette situation n'était pas particulière à William Ponty, mais elle était courante dans toutes les autres écoles et institutions créées par le colonisateur pour l'accomplissement de sa propre mission en Afrique. Le théâtre de William Ponty servit donc surtout à assouvir le besoin d'exotisme de la communauté des colons français. Même quand il « allait au peuple » et en utilisait les thèmes, ce théâtre restait une curiosité sans contact véritable avec la vie sociale et les valeurs culturelles authentiques de la population.

24. B. Obichere, dans: J. L. Balans, C. Coulon et A. Ricard (dir. publ.), 1972, p.7-18.

La renaissance littéraire en Égypte²⁵ et au Soudan occidental

Dans le domaine de la culture littéraire, l'Égypte et le Soudan occidental fournissent des exemples importants : dans le premier cas, il s'agit d'une renaissance littéraire, dans le second d'un processus d'aide mutuelle, à la fois directe et indirecte, dans la pénétration culturelle de l'Afrique pendant la période coloniale, à la faveur d'intérêts fondamentalement opposés.

En Égypte

L'occupation de l'Égypte par Bonaparte, les réformes militaires, sociales et économiques de Muḥammad 'Alī, qui envoya des missions éducatives en Europe, et particulièrement en France, la création d'une presse imprimée à Bulap en 1822, tout cela a préparé le commencement d'un nouveau type de relations entre deux mondes, l'Occident et l'Orient islamique, et a ouvert une nouvelle ère en Égypte. Cette période préparatoire de la renaissance littéraire égyptienne a été accélérée sous le règne du khédivé Ismā'il Pacha (1863-1879) et a atteint son point de développement décisif à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle.

La création d'un milieu nécessaire pour l'épanouissement d'une culture arabe moderne a été provoquée en grande partie par plusieurs facteurs et, surtout, par l'émigration en Égypte d'intellectuels, essentiellement des chrétiens syriens et libanais²⁶ à partir des années 1870, qui fuyaient le régime autocratique turc et étaient pénétrés des notions occidentales sur la politique, la science et la littérature. En Égypte même, une nouvelle élite apparut chez les musulmans, qui avaient adopté les idées islamiques modernistes d'al-Afghānī et 'Abdu. Les rangs de cette élite furent bientôt emplis par des lettrés égyptiens revenus d'Europe, où ils avaient suivi un programme d'études de tendance humaniste. Parmi eux, il y eut toute une série d'écrivains aux points de vue et intérêts très variés.

Le développement économique, la transformation du pays, la création et la fondation d'académies, de sociétés cultivées, d'une bibliothèque nationale en 1870, d'universités séculières, la réforme des universités religieuses existantes (par exemple al-Azhar) et la création d'un système d'éducation

25. La présente section consacrée à la renaissance littéraire en Égypte a été établie sous la direction du professeur Y. A. Talib, du Département d'études malaises de l'Université de Singapour (Singapour).

26. Parmi ces émigrés, citons trois personnalités qui contribuèrent en grande partie à répandre dans le public cultivé les principaux courants de la pensée libérale et scientifique anglaise et française du XVIII^e et du XIX^e siècle : Farah Antun (1874-1922), fondateur de la revue *Al-Jamiah*; Yagub Sarruf (1852-1927), directeur de la revue à grande diffusion *Al-Muqtataf*, qui servit d'instrument de diffusion des théories darwiniennes et spencériennes de l'évolution; Jurji Zaidan, auteur prolifique qui écrivit sur toutes sortes de sujets, et dont la revue, *Al-Hilal*, éduqua des générations entières non seulement en Égypte, mais dans tout l'Orient arabe. L'un des auteurs musulmans, Fathi Zaghāl — le plus important — introduisit la pensée politique et la sociologie occidentale par des traductions d'œuvres comme *Les principes de législation* de Bentham, *Le contrat social* de Rousseau et l'ouvrage d'Edmond Demolin *A quoi tient la supériorité des Anglo-Saxons* en arabe. Il eut un successeur digne de lui en la personne de Lutfi Al-Sayyid, le directeur du quotidien *Al-Jaridah*, considéré comme un « apôtre du libéralisme et de l'utilitarisme en Égypte ». Pour plus de détails, voir J. M. Ahmed, 1960, et A. Hourani, 1962.

moderne « donnèrent naissance à un public épris de loisirs, d'éducation et disposé à former un auditoire. Si l'on compare le résultat avec la situation précédente, il s'agissait vraiment d'une renaissance littéraire et intellectuelle²⁷ ». Toutefois, la production littéraire locale dépendait encore essentiellement de la traduction des œuvres européennes, entreprise déjà avant l'instauration du protectorat anglais en Égypte, et florissante à partir de ce moment. Avec le temps, ce processus mena à des adaptations, à des imitations, puis, finalement, à des œuvres créatrices et originales.

Ce réveil culturel, lié au changement du climat politique égyptien à la fin du XIX^e siècle, se refléta dans le développement de la presse, très important. En 1898, il existait déjà 169 gazettes et journaux; en 1913, on en comptait 282²⁸.

Sous l'influence de l'éminent réformateur musulman al-Afghānī²⁹, la presse fut largement saluée comme un instrument d'éducation ou de politisation. Elle devint de plus en plus le mode d'expression préféré de toute une génération de personnalités littéraires et de leaders intellectuels après la première guerre mondiale. Ainsi, les journaux devinrent également des lieux d'expérimentation pour de nouvelles formes littéraires comme la nouvelle, le drame, etc.

Le besoin d'exprimer et d'interpréter les idées étrangères nouvellement acquises mena à l'évolution d'un « arabe néo-classique ». Mais la question de savoir s'il fallait réformer l'arabe classique ou élaborer un arabe moderne adapté à la littérature égyptienne contemporaine fut bientôt au cœur d'une controverse qui opposa deux groupes: les classicistes et les modernistes. Le premier défendait un « style abstrus, semé d'obscurités, orné d'allusions littéraires et de jeux d'esprit érudits typiques de la culture aristocratique ». Le second — dont les membres étaient avant tout de descendance syrienne et libanaise, formés à l'occidentale et de confession chrétienne — prônaient « un langage simple et direct, unissant l'arabe parlé et des mots étrangers arabisés ».

Ce qui s'annonçait dans ce conflit culturel, c'était le problème des valeurs: idéaux et normes d'Occident d'un côté, notions islamiques traditionnelles de l'autre. Dans sa phase initiale, ce combat d'idées concernait simplement le fait d'acquérir les concepts occidentaux ou d'y rester indifférent. Les confrontations en restaient au stade des escarmouches culturelles; elles manquaient de « centres de gravité cohérents ». Cependant, dans la première moitié du XX^e siècle, les défis culturels extérieurs tels que les présentaient les nouvelles conditions de vie commencèrent à ébranler sensiblement tous les aspects du système de valeurs traditionnel. La première réaction à ces défis fut d'ordre vital et se concentra sur le problème du pouvoir — entre un islam réformiste militant et un mouvement libéral rationaliste³⁰. Jusqu'à l'apparition du nassérisme, plusieurs interprétations de l'identité culturelle

27. N. Safran, 1961, p. 57.

28. M. Zwemer, dans: J. R. Matt (dir. publ.), 1914, p. 129.

29. Voir A. A. Kudsi-Zadeh, 1980, p. 47-55.

30. Voir particulièrement les violentes controverses soulevées par des œuvres polémiques écrites par les auteurs de tendance occidentale, comme par exemple Taha Husayn, *Fi'l-shīr al-Jāhili*, Le Caire, 1926 (sur la poésie préislamique), qui mettait en question les fondements mêmes de la foi islamique.

et nationale de l'Égypte furent fournies par diverses personnalités littéraires. Ainsi de l'interprétation d'une Égypte pharaonique et méditerranéenne donnée par Tawfik al-Hakim, Mahmoud Taymour et Taha Husayn³¹ dans leurs divers écrits sociaux, littéraires et historiques; ainsi de l'arabisme d'al-Kawakibi³²; ainsi, enfin, des nombreux écrivains soulignant les dimensions culturelles africaines de l'Égypte.

La transformation de la culture égyptienne pendant cette période, sous l'effet de la domination étrangère, conduisit à une plus grande conscience politique, qui trouva ultérieurement une expression dans le mouvement nationaliste naissant.

Au Soudan occidental

Il semblerait que des intérêts fondamentalement opposés aient investi la zone soudanienne de l'Afrique occidentale pendant la période coloniale: ceux des Européens, d'une part, ceux des musulmans, d'autre part, représentés par les Jula (Dioula ou Dioula). Ce phénomène fut rendu possible par la structure sociale de la population du Soudan occidental. Le système traditionnel de castes, qui reconnaissait à un certain nombre de groupes d'artisans spécialisés un droit de contrôle sur les matériaux et l'aire géographique de leurs arts respectifs, accordait pareillement à l'*iman* (ou *alim*, enseignant islamique) un monopole pour tout ce qui concernait l'alphabétisation, l'écriture et la communication et, aussi, indirectement, les relations commerciales qui se développèrent avec le colonialisme européen.

Historiquement, l'*alim* appartenait lui-même à une communauté unique en son genre, qui formait une unité culturelle distincte, fréquemment dominante, éparpillée parmi les populations non musulmanes du Soudan occidental et caractérisée par sa religion et l'efficacité de son organisation commerciale. On appelait ses membres les Jula. La présence des Jula dans le Soudan occidental avait pour objectif essentiel le commerce; leur migration vers des villes telles que Bobo-Dioulasso, Kong, Bonduku, etc., suivait les voies commerciales allant des mines d'or de la Gold Coast, de la Haute-Volta et des autres mines de la zone tropicale jusqu'aux pistes des caravanes sahariennes³³. Fondateurs de villes, ils établirent également un réseau d'avant-postes qui reliaient les principaux centres aux pistes sahariennes. Mais les Jula (nom qui décrit leur principale occupation, le commerce) étaient également soucieux de préserver et de promouvoir leur culture islamique et contribuaient à favoriser la pénétration des Maures et des Arabes jusque dans les zones de précipitations de la côte occidentale. Aujourd'hui encore, des documents rappellent les congés pris par un érudit Jula, le *karamoko* — titre supérieur à celui, plus commun, d'*alim* — qui se rendit dans les centres d'enseignement du Caire et laissa aux tribunaux de savants arrêts (aussi célèbres que les travaux de William Amo,

31. Voir surtout Taha Husayn, *The future of culture in Egypt*, Le Caire, 1938 (trad. anglaise, 1954).

32. Tel qu'il l'exprime dans son ouvrage *Umm al-gura*, Port Saïd, 1899.

33. Pour plus de détails sur les Jula, voir Y. Person, 1968-1975, vol. I, p. 95-122; Y. Person, dans: M. Crowder (dir. publ.), 1971, p. 113-126.

ancien esclave ghanéen du XVIII^e siècle, auteur de traités philosophiques présentés aux universités allemandes de Wittenberg et d'Iéna)³⁴.

S'il est vrai que la culture littéraire islamique qui pénétra en Afrique occidentale était pour l'essentiel de nature conservatrice, rhétorique et stéréotypée, la méthode consistant à apprendre par cœur plutôt qu'à comprendre et l'enseignement comprenant essentiellement l'exégèse islamique et le droit (*Hadith* et *fiqh*), les déplacements constants de lettrés entre la côte occidentale, l'Afrique du Nord et le Moyen-Orient jusqu'au XX^e siècle, et le commerce florissant de manuscrits précieux pratiqué en même temps que les activités plus ordinaires des commerçants jula, témoignent d'une plus grande ouverture de la culture chez ses adeptes africains. Les écrits historiques doivent autant aux savants arabes qu'à leurs homologues des villes européennes de la côte ou aux produits d'exportation de la littérature occidentale. Par exemple, une enquête sur les bibliothèques des *mallam* menée en 1920 principalement dans la région de la Côte-d'Ivoire a révélé l'existence d'ouvrages manuscrits d'histoire, de langues (grammaire arabe), de poésie, de mathématiques, de logique, de jurisprudence, etc.³⁵.

L'existence d'une culture littéraire, même si elle ne touche qu'une minuscule élite qui serait la pointe d'une pyramide d'analphabètes, a d'énormes conséquences non seulement pour la majorité de la population, mais aussi pour la culture étrangère dont les canons ont inspiré la formation littéraire de ladite élite. C'est encore plus vrai quand cet avantage littéraire est cultivé par le prosélytisme au service de la culture étrangère. Du point de vue de la culture des peuples indigènes, l'influence de l'islam ne se distingue donc que par sa nature, et non par ses effets, de la pénétration euro-chrétienne. La confrontation de deux cultures littéraires, historiquement opposées, sur un terrain « passif » suscite toujours des réactions exacerbées des deux côtés, mais surtout de la part du premier occupant, qui voit investir, pour ainsi dire, à la veille de la moisson, le champ qu'il avait soigneusement entretenu. Bien entendu, les deux factions feignent d'ignorer ou sont prêtes à nier l'existence antérieure de valeurs authentiques sur le terrain contesté, jugeant plus commode la thèse du vide culturel. La tolérance syncrétique des systèmes culturels africains ne fit naturellement que renforcer cette thèse et, par une ironie du sort, c'est celui des deux adversaires, dont la culture faisait elle aussi montre d'une tendance au syncrétisme — la culture islamique — qui devait avoir le plus à souffrir dans son orthodoxie et dans les « orthodoxies » des schismes ultérieurs, de la passivité apparemment accommodante des autochtones.

Nous avons déjà analysé quelques-uns des moyens employés par les autochtones contre les mécanismes de négation culturelle employés par le colonialisme européen; la culture islamique, diffusée par le prosélytisme des Jula, devait se heurter à la même résistance. Dans certains cas, la communauté jula a été entièrement assimilée par la communauté locale. Les cas d'assimilation totale étaient rares, mais I. Wilks, dans son étude très documentée³⁶,

34. Pour plus de détails, voir W. Abraham (dir. publ.), 1964, et N. Lochner, 1958.

35. I. Wilks, dans : J. Goody (dir. publ.), 1968.

36. *Ibid.*, p. 165.

en signale un exemple, celui des Tagara de Jirapa, dans le nord-ouest du Ghana. Le processus était relativement insensible. En outre, comme on l'a déjà dit à propos des rites funéraires du canton de Koumina, les Africains conservaient la garde des terres, tant matériellement que rituellement, de sorte que, si dans les villes les contacts avec les missions « civilisatrices » françaises et musulmanes offraient aux convertis des avantages indéniables, les « migrations » saisonnières entre la campagne et la ville contribuaient à ébranler les groupes et les individus. C'est ce qui arriva aux Jula.

Il faut aussi rappeler qu'à mesure que l'exploitation coloniale se faisait plus systématique et que les villes s'industrialisaient, des travailleurs migrants de l'extrême Nord musulman (Mali, Mauritanie) venaient grossir la masse de main-d'œuvre des centres urbains du Sud. Ces immigrants avaient besoin des services des ulémas ou des karamoko, qui, très vite, s'installèrent au sein des communautés urbaines. Conformément à leur stratégie de renouveau ou de régénération de la foi islamique, les Jula s'efforçaient d'assurer une liaison permanente entre communautés musulmanes en envoyant des ulémas à celles dont la foi paraissait tiédir. La demande dépassait l'offre en raison du nombre insuffisant des gardiens de la vraie foi. De plus, ceux-ci n'étaient guère disposés à abandonner le confort des villes, où ils jouissaient d'un prestige nouveau de « chefs spirituels » parce qu'ils jouaient le rôle d'intermédiaire entre les travailleurs migrants et le *toubab* (homme blanc) et assuraient la tenue d'une comptabilité rudimentaire pour les nouveaux intermédiaires des compagnies exportatrices. Pour les ulémas, aller exercer leur ministère dans les communautés rurales des Jula était devenu une corvée. Fréquemment, ce n'était même pas les Jula eux-mêmes qui faisaient appel à eux. L'alphabétisation exerçant une fascination considérable sur les non-musulmans, il était fréquent que la communauté rurale, voire un chef ou un agriculteur, demande aux Jula locaux de faire venir un instructeur. Il arrivait parfois que l'enfant le plus doué du village devienne étudiant itinérant, allant d'un uléma à l'autre. Au XIX^e siècle, le prestige de l'élite instruite — en grande partie musulmane — suscitait dans ces régions bien des ambitions. Franchissant les différents grades, un bon élève pouvait accéder au titre de *karamoko*, détenteur de sa propre *isnad* ou généalogie du savoir, qui le liait à toute une série de docteurs illustres et légendaires, filiation pouvant remonter éventuellement jusqu'au prophète lui-même. Dans son magnifique ouvrage, *L'aventure ambiguë*³⁷, Cheikh Hamidou Kane montre bien combien un « païen » d'une localité du Soudan occidental pouvait être sensible à l'aspect esthétique de l'enseignement islamique.

Les auteurs africains occidentalisés de l'époque n'étaient pas tous disposés à considérer le défi culturel musulman comme nécessairement opposé au génie africain authentique ou incompatible avec les valeurs chrétiennes qui se répandaient alors à une grande rapidité grâce aux missions établies par des Noirs convertis le long du Niger, de la Volta et du Sénégal. Aux yeux de sociologues et d'éducateurs comme l'abbé Boillat (ou son valeureux

37. C. H. Kane, 1972.

compatriote, le savant-soldat Paul Holle) il était préférable de faire étudier la langue arabe et la culture islamique en France, dans des établissements d'enseignement supérieur où elles ne risquaient pas de contaminer des Africains impressionnables. Mais l'évêque nigérian Samuel Ajayi Crowther allait plus loin et était favorable à l'étude et à l'enseignement de ces matières³⁸, estimant qu'elles permettraient d'atténuer, grâce aux traductions arabes de la Bible et du catéchisme, les « aspects les plus grossiers » de la foi et de la société musulmanes.

En revanche, un homme comme l'Antillais Edward Wilmot Blyden, né à Saint-Thomas, mais ayant ensuite émigré au Libéria, était fermement convaincu que, de toutes les grandes civilisations du monde, la civilisation musulmane était la mieux adaptée au tempérament et aux réalités culturelles de l'Afrique. À ses yeux, l'islam n'était qu'un élément — important il est vrai — de la reformulation d'une culture africaine pour les Africains, dotée de ses propres institutions et structures de sauvegarde³⁹. Ce précurseur de la « négritude » ne prétendait à rien de moins qu'à la réorientation complète d'une éducation africaine qui renoncerait aux préjugés eurocentriques pour s'orienter vers une voie correspondant mieux aux réalités africaines. La civilisation islamo-arabe, qui l'avait impressionné par sa « culture littéraire et son activité intellectuelle », lui semblait appelée à jouer un rôle essentiel à cet égard. Retraçant l'histoire de l'homme noir depuis l'antiquité, Edward Blyden publia ses conclusions, affirmant l'antériorité d'une civilisation noire en Égypte et prouvant qu'Hérodote était un commentateur plus digne de foi que ses annotateurs européens qui, outre qu'ils n'étaient « pas contemporains » des événements écrits, avaient prostitué leur savoir en se laissant aller à des préjugés racistes⁴⁰.

Blyden ne se contentait pas d'invoquer l'histoire ancienne dans sa lutte pour une réorientation de la culture africaine. Les événements récents de l'histoire de l'Afrique, les prolongements de la culture et du génie des Africains, même dans un environnement aussi peu favorable que celui du « nouveau monde » incitèrent Blyden à étudier les manuels d'histoire et à préconiser de négliger désormais l'étude de personnalités européennes comme l'amiral Nelson pour celle de héros noirs tels que Toussaint Louverture. C'était là un discours révolutionnaire, dangereux même, qui inaugurerait une nouvelle façon d'examiner bien des événements de l'histoire récente de l'Afrique ; c'est pourquoi ces nouvelles propositions de Blyden furent encore moins bien accueillies que celles où il préconisait l'étude de la langue et de la culture arabes dans les systèmes d'enseignement d'Afrique occidentale et, en particulier, dans l'université dont il proposait la création. Rien d'étonnant à ce que cette université n'ait pas vu le jour de son vivant, mais ce que nous savons de Blyden nous permet de dire que personne n'a contribué plus que cet « ancien exilé » d'Afrique occidentale, qui n'ignorait pourtant rien des traditions de l'Occident, à faire éclater le bloc monolithique des missions

38. R. W. July, 1968, p. 188-189.

39. *Ibid.*, 1968, p. 46-47, 218-219.

40. E. W. Blyden, 1887.

chrétiennes sur la côte de l'Afrique occidentale. En effet, le 2 janvier 1891, il prononça devant une salle comble, à l'église Breadfruit à Lagos, un discours où il soulignait l'incompatibilité entre l'ordre ecclésiastique européen et la société et les traditions africaines. Quelques mois plus tard éclatait le premier schisme au sein de la très « orthodoxe » église Breadfruit de Lagos, donnant naissance à la United Native African Church, avec les conséquences déjà mentionnées pour la vie culturelle des Africains à mesure que le mouvement s'étendait vers l'ouest et vers le nord de l'Afrique occidentale⁴¹.

La littérature en langues européennes

On peut dire que la culture littéraire véhiculée par les langues européennes a constitué la force principale dans l'affrontement du colonialisme en Afrique occidentale et centrale. La littérature orale conservait son rôle d'exutoire satirique au même titre que le mime, la danse et les nouvelles formes de spectacles masqués pour enregistrer et commenter le phénomène colonial. Mais ce sont les littératures en langues coloniales, dans le journalisme et la poésie, le théâtre et le roman, qui mobilisèrent l'imagination littéraire au service de l'anti-colonialisme⁴².

La publication de pamphlets, sur la côte d'Afrique occidentale entre le Libéria et Lagos, revêtit des proportions comparables à celles qu'avait connues l'Angleterre du XVIII^e siècle. On observe le même phénomène au Kenya, mais il semble qu'en Afrique orientale, ces publications aient été surtout aux mains de la communauté asiatique, de même que la plupart des journaux. Des tracts très courts, imprimés à peu de frais et d'une diffusion facile, dénonçaient la domination et l'exploitation étrangères, les fourberies de l'administration coloniale et les atteintes de plus en plus nombreuses au genre de vie et à la dignité sociale des populations. L'installation, en 1891, de la première presse à imprimer à Luanda, en Afrique portugaise, marque le début du journalisme luttant pour la défense de la cause des Africains. Cette période se distingue par un grand souci de style, quelle que soit la langue coloniale utilisée. Les accusations de racisme lancées contre le colonialisme français par Ahmadou Dugay Cledor au Sénégal sont rédigées dans une prose soignée, avec des envolées d'indignation. Les pétitions adressées au Ministère britannique des colonies étaient devenues une forme d'art, un exercice de style diplomatique.

Les premiers « représentants » — « assimilés » nommés par l'administration française, porte-parole des masses reconnus par le système britannique en tant que membres de prétendus conseils législatifs — utilisaient la langue du dominateur étranger pour détruire ses illusions sur ceux qu'il considérait comme des exécutants dociles de sa politique coloniale. C'est ainsi, en dépit d'une gratitude réelle et d'un comportement parfois servile vis-à-vis du public britannique et des bienfaiteurs en puissance, qu'un homme comme William Grant pouvait écrire (ou laisser publier) en 1882

41. J. F. A. Ajayi, 1965, p. 254-255; E. A. Ayandele, 1966, p. 201-203.

42. Voir C. H. Kane, 1972; M. Beti, 1971; A. K. Armah, 1973; et W. E. G. Sekyi, 1915.

dans son journal, le *West African Reporter*, les terribles accusations ci-dessous : « Le fait que chaque vapeur qui accoste [...] amène une masse de produits comparativement sans valeur destinés à être échangés contre des produits appréciables et utiles [...] constitue une condamnation morale permanente de l'attitude des Européens en Afrique. Si l'on se contentait de donner de simples colifichets sans valeur, mais inoffensifs, en échange d'articles de prix, le caractère moral de la transaction serait déjà répréhensible, mais que dire quand ces articles non seulement sont dépourvus de valeur [...] mais encore possèdent souvent un caractère positivement destructeur. Ils emportent chez eux ce qui accroît leur richesse, ne laissant souvent à l'Africain que ce qui l'appauvrit et le détruit. Il est triste de dire que, dans bien des cas, le commerce européen a laissé son client africain aussi démuné qu'il l'avait trouvé... Ils ne parviendront jamais à implanter en Afrique leur idée de la civilisation tant que les relations commerciales entre l'Européen mobilisateur et éclairé et l'Africain "sauvage" ne seront pas placées sur une base plus équitable. Mais, tant que les dames-jeannes de rhum continueront à défiler [...] tous les missionnaires envoyés en renfort et tous les sermons des philanthropes "professionnels" sur les bienfaits de la civilisation européenne ne serviront à rien⁴³. »

Propagandiste ardent d'une réforme de l'éducation orientée vers les valeurs africaines, profondément influencé par Edward Blyden, Grant cherchait à mettre au point un système d'enseignement coiffé par l'université, à condition que la recherche et l'enseignement universitaires portent exclusivement sur les domaines ayant trait à l'Afrique, par opposition à « l'éducation littéraire conventionnelle qui met l'accent sur la culture et les valeurs européennes ». Il faut, écrivait-il, « l'éduquer [l'Africain] par lui-même ». Les *Annales* de l'Aborigines' Rights Protection Society de la Gold Coast des années 1910 et 1920, en particulier les discours de J. E. Casely Hayford, sont une mine de chefs-d'œuvre de la prose victorienne, avec des pointes d'humour d'une férocité et d'une concision classiques. Plus d'un responsable de district venu visiter les territoires pacifiés placés sous sa charge a connu l'éprouvante expérience qui consiste à se faire accueillir avec la promesse d'un « discours sincère » pour repartir furieux de l'« insolence pateline » d'un orateur noir rompu aux finesses de la langue anglaise.

En 1911, Casely Hayford publia *Ethiopia unbound* (L'Éthiopie délivrée)⁴⁴, l'un des premiers romans africains, qui est un essai, dans un mélange de styles divers, allant du sarcasme à la dénonciation passionnée de la cupidité et de l'arrogance raciale qui présidèrent à la partition et à la colonisation de l'Afrique. Durant toute sa vie, Casely Hayford se montra dans ses écrits d'une vigilance sans faille en ce qui concernait le destin du continent noir, refusant jusqu'au bout d'accepter le fait de la colonisation ou de lui accorder une autorité quelconque dans sa pensée. Il est assez curieux que *L'Éthiopie délivrée* n'ait pas suscité d'imitateurs à l'époque et soit resté unique dans son

43. Cité par R. W. July, 1968, p. 142.

44. J. E. Casely Hayford, 1911.

genre. À la même époque, l'Afrique produisait en revanche des savants et des hommes publics lettrés appartenant à une autre école de pensée, comme l'évêque Samuel Ajayi Crowther au Nigéria ou Bakary Dialo au Sénégal. À l'instar de l'abbé Boillat, ces personnalités défendaient le colonialisme européen, considéré comme une expérience positive et louable pour l'Afrique. Pour le théologien protestant Crowther, marqué par l'horreur de ses origines païennes et de la société d'où il était issu, le christianisme (dont le colonialisme n'était que l'agent d'exécution) représentait, au sens le plus primitif, l'instrument divin du salut pour un continent païen. Quant à Bakary Dialo, il était tout simplement ébloui par la culture française.

Le dilemme auquel aboutissait la politique coloniale d'acculturation se traduisait essentiellement par cette aliénation qui provoquait une distorsion de la personnalité créatrice des élites africaines. Même dans les écrits anticolonialistes les plus intransigeants, on discerne souvent une fascination évidente et une préférence pour la culture européenne, telle qu'ils l'ont vécue dans leur milieu et découverte à mesure que s'élargissait leur horizon intellectuel personnel. Le talentueux poète malgache Jean-Joseph Rabéarivelo (??-1937), dont on attribue le suicide à l'impossibilité de résoudre cette contradiction interne du colonisé, offre à cet égard un exemple tragique. Il en résulte une qualité ambiguë qu'on peut discerner dans les écrits de nombre d'Africains cultivés à l'époque où le colonialisme commençait à s'affirmer. Cela facilita la politique d'assimilation culturelle, en particulier dans les territoires français, portugais et espagnols, aboutissant à un rejet délibéré, voire à une négation des sources authentiques du génie créateur africain par la nouvelle élite. Le « primitivisme », qu'il fût source d'inspiration ou qu'il s'exprimât par l'image ou par le verbe, était devenu un signe de régression retardant cet acte total de renaissance qui permettait seul de pénétrer dans le cercle magique des fonctionnaires et l'administration coloniale européenne.

Il y eut des exceptions, particulièrement notables dans la situation initiale où la politique d'*assimilado* devenait un art politique, comme les poètes Silverio Ferriera, Antonio José de Nascimento et Francisco Castelbranco, dont l'œuvre dénonçait dès le début du siècle l'intolérance raciale des colons. Mais on assistait en même temps, tant en Angola que dans d'autres territoires portugais (et que dans tous les territoires coloniaux), aux manifestations d'une fuite devant la réalité quotidienne de l'humiliation. On peut citer à titre d'exemple l'œuvre de Caetano da Costa Alegre (São Tomé) dont la poésie amoureuse sentimentale à la gloire de la beauté féminine noire, publiée après sa mort⁴⁵, peut être considérée comme ayant ouvert la voie au courant de revendication littéraire d'identité que le mouvement de la négritude a rendu célèbre.

Les principaux pères de la « négritude » furent le Martiniquais Aimé Césaire, le Sénégalais Léopold Senghor et le Guyanais français Léon Damas; le berceau du mouvement était la France. La négritude a produit une floraison d'œuvres poétiques⁴⁶ qui n'étaient pas uniquement de la poésie de

45. C. da C. Alegre, 1916.

46. L. Kesteloot, 1974; A. Irele, 1964, p. 9-11; D. S. Blair, 1976.

« propagande » à la manière de da Costa Alegre, mais qui n'en devaient pas moins leur existence à une conscience retrouvée de la réalité africaine, et la « prise de conscience » éloquente du groupe transforma ces retrouvailles en un programme concret. En somme, il s'agissait tout simplement d'une révolte contre la stratégie très efficace d'assimilation appliquée par le colonialisme français et portugais, dont les initiateurs du mouvement étaient tout à fait conscients d'être les produits. Mais il est juste d'attribuer la genèse du mouvement au « manifeste » publié dans le journal *Légitime défense* par trois étudiants martiniquais. Dans ce manifeste, ils rejetaient les « conventions bourgeoises » de la culture européenne, de même qu'un certain nombre de modèles littéraires européens et la personnalité fautive qu'ils imposaient à l'homme noir. À leur place, et cela en dit long sur le cercle vicieux où se trouve enfermé l'artiste ou l'intellectuel colonisé, ils adoptaient comme modèles Marx, Freud, Rimbaud, Breton et d'autres mentors européens.

La négritude, sur laquelle s'achève la période étudiée, a indubitablement été un facteur déterminant dans l'expression de la sensibilité créatrice des deux décennies suivantes non seulement parmi les écrivains et les intellectuels dans les colonies francophones, mais aussi chez les lusophones et même chez les anglophones. Parmi les adversaires les plus irréductibles de la négritude aujourd'hui, marxistes convaincus dont la vision de l'histoire est incompatible avec ses principes, on compte certains dirigeants africains qui ont prolongé la vie de la négritude dans leur propre lutte contre les politiques d'assimilation culturelle du Portugal au début des années 1950. Il est donc exact de dire que la négritude était un phénomène historique suscité par des circonstances précises, qui a perdu son emprise affective à mesure que ces circonstances disparaissaient, que les problèmes de société étaient analysés de manière plus complète et que les solutions préconisées devenaient plus radicales.