

# LE RÔLE DES MUSÉES ET DES CENTRES D'ARCHIVES CULTURELLES DANS L'ÉTUDE DES PROBLÈMES ESTHÉTIQUES EN AFRIQUE NOIRE

PAR

Louis PERROIS\*

Pour l'ethnologue qui se préoccupe des problèmes de l'esthétique africaine sous toutes ses formes — art plastique, musical, vocal, chorégraphique ou littérature orale — les « Centres d'Archives Culturelles » sont d'une grande utilité en permettant la réalisation d'une recherche théorique à partir d'une documentation objective et sûre. Deux de ces Centres, créés et animés par l'ORSTOM, fonctionnent actuellement en Afrique Noire (Libreville et Dakar).

L'esprit dans lequel ils ont été organisés sous l'impulsion de M. PEPPER dès 1956 (Libreville), est celui du sauvetage de la culture négro-africaine sous toutes ses formes et de la conservation du patrimoine traditionnel malgré la disparition toujours plus rapide et définitive des formes originales de la vie villageoise.

L'ethnologue est évidemment attaché à cette grande entreprise car la matière même de sa recherche est comprise dans le bilan documentaire global de ces centres qui s'efforcent de couvrir tous les domaines de la vie africaine.

A Libreville l'étude des questions esthétiques est particulièrement à sa place grâce au Musée qui témoigne de la grande sensibilité plastique des artistes gabonais et au fond d'archives sonores qui montre la richesse de leurs expressions orales et musicales.

---

\* Chargé de Recherches à l'ORSTOM,  
Ethnologue, chargé du Musée des Arts et Traditions du Gabon (Libreville).

## 1. LE RECUEIL DE LA DOCUMENTATION ESTHÉTIQUE

### A. L'art plastique

On pourrait croire que l'étude de l'art plastique traditionnel s'arrête à la collecte et à l'exposition des statues et des masques. Le plus souvent elle n'est que cela mais il est bien plus intéressant de compléter ce « ramassage » pur et simple par une enquête sérieuse sur les objets acquis.

#### 1. LA COLLECTE DES OBJETS

Un Musée a besoin de témoins matériels de la culture populaire et les objets d'art sont évidemment ce qui attire le plus les visiteurs à une exposition « ethnographique ». Aujourd'hui ces objets sont rares et difficile à acquérir. Seul un séjour prolongé dans une région et la connaissance approfondie des villageois permettent de découvrir des pièces d'art plastique valables et de les acheter sans scandale. Le tact et la discrétion sont de règle si le chercheur veut travailler utilement dans une zone donnée pour à la fois enrichir le Musée et enquêter sur d'autres problèmes (parenté, rituels, comportements, etc.). Toute contrainte ou précipitation en ce domaine ferme la porte au reste de la culture : les villageois deviennent subitement muets et méfiants quand ce n'est pas franchement hostiles. Il s'agit de leur faire comprendre qu'il n'y a pas là un simple achat mais une sorte de « dépôt » du témoin qui viendra prouver à tous leur habileté technique et leur sens esthétique. Le masque vendu n'est donc pas complètement perdu pour eux. Sa présentation au Musée préserve leur culture d'une disparition complète. Beaucoup le comprennent et il n'est pas rare de voir des informateurs de brousse venus à Libreville pour quelque problème personnel, s'enquérir avec insistance du sort des masques qui avaient été vendus dans leur village, et visiter les salles du Musée avec beaucoup d'intérêt.

Il y a là une position ambiguë qui n'existe pas dans la collecte des traditions orales où l'objet de la recherche est seulement enregistré ou transcrit mais non pas complètement enlevé. L'ethnologue a scrupule à acquérir un masque ou une statue rituelle, souvent l'unique témoignage d'une habileté sculpturale aujourd'hui disparue et support d'un rite encore vivant (c'est surtout vrai pour les masques), quand il sait qu'il est alors un agent actif de la disparition de cette culture qu'il a pour mission de sauver. Le collecteur du Musée est bien obligé de précipiter l'agonie de la vie traditionnelle s'il veut être à même de la faire revivre dans le cadre des salles d'exposition. Les pièces authentiques sont si rares désormais qu'il faut les protéger dès leur découverte. Quelle consternation quand on retrouve trop tard des vestiges de statue d'ancêtre ou de masques d'esprit jetés derrière une case par les villageois eux-mêmes du fait de l'abandon de quelque rituel ou de la mort du seul danseur capable d'animer l'objet sacré !

Le collecteur se situe là, pris entre deux attitudes contradictoires : assister à la disparition irrémédiable des témoins matériels de la culture ou bien collaborer à cette disparition pour la faire renaître dans les vitrines d'un Musée. La seule position qui serait confortable sur le plan de la conscience scientifique, serait celle de l'ethnologue à qui les villageois « donneraient » un objet parce qu'il ne leur est plus nécessaire pour vivre et croire. En quelque sorte un objet « mort » et devenu inutile. Cela arrive très rarement et la plupart du temps il est obligé de tailler dans le vif pour obtenir des témoins vivants et authentiques.

La patience et une longue persuasion permettent de mener à bien le travail qui, à long terme, aboutit à la constitution d'un fond muséographique capable de donner une idée juste du patrimoine culturel

de chaque ethnie. Un tel fond n'existe que pour de rares ethnies en Afrique : les Dogon (Mali), les Senoufo, les Bambara, les Dan (Côte d'Ivoire) et un certain nombre de tribus du Congo-Kinshasa.

## 2. L'ENQUÊTE SUR LES PIÈCES

Elle doit porter d'abord sur les origines particulières de la pièce : par qui elle a été faite, qui la possède, qui peut la manier, la toucher, la voir ; puis son nom (nom propre et nom générique), qui donne le nom, qui le connaît ; pour un masque, le collecteur doit assister à la danse qui l'anime pour avoir en plus une documentation photographique et cinématographique sur la « vie » de l'objet. Celui-ci est au centre d'une *forme totale* qu'il faut s'efforcer de recueillir en même temps.

Le minimum à savoir sur une pièce d'art plastique est son nom et son origine exacte — ethnie, tribu, clan, société initiatique ; région et village d'origine. — Ce n'est qu'avec toutes ces précisions que l'ethnologue peut arriver à délimiter les styles dans l'espace et le temps, problème qui est loin d'être actuellement résolu. Au Gabon presque tout est à faire de ce point de vue.

Pour certains styles aujourd'hui disparus, comme les figures funéraires des Kota de l'Est-Gabon, le chercheur doit se faire archéologue car les objets rituels anciens sont enterrés et soigneusement soustraits à l'attention des étrangers. L'objet bien qu'abandonné a toujours une certaine force maléfique dont les africains se défendent en jetant un interdit général sur tout ce qui touche le culte des ancêtres. Seule la découverte « in situ » permet d'être fixé sur l'appartenance tribale exacte de ces objets. Les causes d'erreur proviennent du fait que le commerce des « fétiches » et autres curiosités nègres remontent au début du XX<sup>e</sup> siècle et que certaines tribus n'hésitaient pas à voler les statues de leurs voisins pour les vendre aux voyageurs. C'est ainsi qu'on a cru très longtemps que les figures d'ancêtres des Kota-Mahongwe de l'Est-Gabon étaient Osyeba. Or cette tribu réside à plus de 300 km de la première. L'explication est apparue quand on a trouvé des objets en activité et quand on a pu démêler l'écheveau confus des traditions historiques de la région. Les Osyeba étaient de farouches guerriers qui tenaient le Bas-Ivindo et l'Ogooué vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Pour conserver le monopole du troc avec les blancs, ils ont empêché les autres tribus de contacter les explorateurs au point qu'on a pensé jusque vers 1900 que les Osyeba étaient une ethnie très importante répandue de Lambaréné au Haut-Ivindo parce que les voyageurs ne voyaient toujours qu'eux. Les statues funéraires Kota sont donc parvenues en Europe par les Osyeba bien que ceux-ci n'aient pas du tout cette manière de représenter les ancêtres morts. Ce petit exemple montre que seule la découverte d'un objet « vivant » permet de garantir son origine.

## 3. L'ENQUÊTE SUR LES SCULPTEURS

Les artistes dignes de ce nom sont de moins en moins nombreux en Afrique Noire. Au Gabon, il n'en reste que quelques-uns, peut-être une vingtaine pour un pays de 600 000 habitants. Il est très urgent d'enquêter sur leurs activités, leurs techniques, leurs recettes (en particulier la manière de préparer les couleurs et de « fabriquer » les patines), leurs rapports avec les autres membres de la communauté villageoise, avec les jeunes, avec les dignitaires religieux. Le sculpteur doit être situé dans le contexte social particulier dans lequel il écoule son art. Toutes ces données permettent d'expliquer bien souvent l'originalité d'un style et jettent quelques lueurs sur la question du sentiment esthétique et de la création artistique en milieu traditionnel.

---

(1) Un ouvrage de synthèse intitulé « *Les sculptures du Gabon* » est actuellement en préparation (ANDRAULT, CHAFFIN, GOLLNHOFFER, FERROIS, SALLÉE, SILLANS).

#### 4. LES PROBLÈMES DES INFLUENCES STYLISTIQUES

L'étude de l'art du Gabon montre bien comment les motifs décoratifs et sculpturaux ont circulé de tribu à tribu, que ce soit au Centre-Gabon (des Bandzabi aux Baloumbo de la Côte) ou au Nord-Est (des Bakwélé aux Bakota et aux Fang). Il semble établi que les emprunts plastiques sont toujours précédés d'une longue acclimatation à caractère religieux. La forme suit la croyance mais ne peut pas circuler seule. L'objet est toujours hautement signifiant et chaque détail est un symbole qui s'explique dans le mythe.

L'étude de ces problèmes demande des enquêtes parallèles et une connaissance relativement bonne de tous les styles avoisinant celui qu'on étudie particulièrement.

### B. La littérature orale

Le deuxième volet de la recherche en matière d'esthétique africaine est celui de la littérature orale. Nous laisserons de côté la musique et la danse qui sont du domaine de l'ethnomusicologie.

L'enquête de tradition orale au Gabon se heurte d'emblée à une grosse difficulté, celle des langues. Plus de 40 dialectes différents sont parlés au Gabon. Certains correspondent quelquefois à des groupes de 1 000 à 3 000 individus. Dans l'ensemble ethnique Kota par exemple on trouve les dialectes suivants : Bakota, Mahongwe, Shamaye (avec des variantes notables de vocabulaire entre les trois), Shake, Obamba, Bawumbu, Mindassa. Quoique apparentés par leur structure (ce sont tous des langues bantoues) ces langages ont des formes très différentes qui font que les tribus ne se comprennent pas entre elles sans interprète. Chez les Kota de l'Ivindo qui représentent 15 000 individus on pratique ainsi trois dialectes distincts. L'enquêteur idéal devrait les posséder aisément pour se passer d'interprète. La difficulté apparaîtra d'autant plus grande quand on saura qu'il y a beaucoup d'emprunts (mots et tournures) aux deux langues voisines, le Fang et le Bakwélé.

#### 1. LA COLLECTE DES TEXTES EN MILIEU GABONAIS

Etudiant la littérature orale au Gabon (contes, mythes, proverbes, récits historiques, chansons populaires), nous avons beaucoup utilisé le magnétophone parce qu'il supplée grandement aux insuffisances personnelles des enquêteurs. Le collecteur peut ainsi recueillir un grand nombre d'expressions orales même quand il ne pratique pas encore suffisamment la langue et constituer des archives qui pourront éventuellement être dépouillées dans un deuxième temps. Les chercheurs d'autrefois, par exemple l'éminent R.P. TRILLES qui a étudié les mythes Fang pendant vingt ans, ont le mérite d'avoir pu sans le secours d'aucun appareil transcrire une partie importante des traditions mais on s'aperçoit aujourd'hui de certaines insuffisances qui ne pouvaient pas être évitées : les textes recueillis devaient être « faciles » pour pouvoir être pris sous la dictée ; on ne recueillait que certains textes (les mythes surtout et les fables) en les édulcorant de leur style propre pour les rendre lisibles et compréhensibles au lecteur européen ; le recueil était toujours compris comme un exemple, un échantillon de la culture étudiée et rarement comme une anthologie complète (qui aurait été trop difficile à établir). Il est en effet bien difficile, même pour un linguiste chevronné, de transcrire directement, du premier coup, un conte récité à toute vitesse, mêlé de chants et d'onomatopées et dits dans l'atmosphère habituelle de soirée récréative.

Dans beaucoup de cas, il n'est pas possible de faire répéter ou de ralentir le rythme du récit. L'enregistrement magnétique est alors la seule solution valable qui permet d'obtenir un document d'archive authentique. On peut ensuite, au cours du travail de transcription, repasser la bande autant de fois que c'est nécessaire pour la parfaite compréhension de ce qui a été dit.

Quant à la rédaction directe par les informateurs, elle pose des problèmes souvent exempts de solution : les meilleurs conteurs sont la plupart du temps des vieillards analphabètes ; comment arriver, par le biais d'un tiers complaisant jouant le rôle de scribe, à une formulation satisfaisante du texte ? On en revient à la difficulté déjà évoquée de l'impossibilité de ralentir le débit de la récitation. Même un informateur sachant écrire aurait des difficultés. Il n'arriverait, dans les meilleurs cas, qu'à un « squelette » de conte, à un texte mort, dépouillé de ses onomatopées nombreuses et variées, de ses répétitions, de ses digressions, de sa musique et de tout ce qui fait le style propre du récitant. Il serait bien difficile d'étudier l'art de parler à partir de tels documents.

Toute la richesse d'expression et d'imagination des Gabonais semble se tarir d'un coup dès qu'il s'agit d'écrire sur un papier ce qu'ils savaient si bien exprimer par oral. La langue écrite est encore du domaine des comportements appris et non de la culture vécue.

Une autre remarque pour signaler que je n'ai jamais pu faire réciter un conte valable ailleurs qu'au sein d'une assemblée jouant le rôle de chœur. Le conteur isolé ou « mis en situation d'enregistrement » (chœur très restreint, lieu inhabituel — pièce fermée ou même studio —, aux ordres du technicien du son, à une heure ouvrable) ne fournit que des documents faussés ou tronqués inutilisables pour une véritable recherche. Il faut essayer d'adapter la technique de collecte au phénomène qu'elle a pour objet de capter et non l'inverse.

Le conteur en action est un événement entier et une forme culturelle complexe qu'il faut provoquer mais non diriger. C'est à l'enquêteur d'être assez habile pour disposer de techniques capables de fixer l'ensemble du phénomène malgré les conditions difficiles — bruits de fond, foule des assistants, longue durée de la récitation (quelquefois plus de 6 à 7 heures consécutives), redites, etc. —.

## 2. L'ENQUÊTE SUR LES TEXTES ET LES CONTEURS

Comme pour les œuvres d'art plastique, il faut situer le conte ou le récit épique dans son contexte sociologique et stylistique.

D'abord le conteur : sa formation, son statut social, l'étendue de son répertoire, ses techniques, ses recettes mnémotechniques, ce qu'il pense de son art. Ce questionnaire peut conduire à la définition des caractères esthétiques de la littérature orale pour les villageois eux-mêmes.

Une bonne connaissance du milieu ethnographique est également indispensable : parenté, relations à plaisanteries, comportements modaux, vie quotidienne, croyances religieuses et magiques.

On peut dire que l'étude de l'art traditionnel (sous toutes ses formes) vient couronner la recherche ethnographique car elle ne peut jamais être faite qu'en fin de monographie sous peine de n'y comprendre rien, surtout en littérature.

## II. LE TRAITEMENT DU MATÉRIEL RECUEILLI : LE RÔLE DU CENTRE D'ARCHIVES CULTURELLES

### A. La conservation des œuvres d'art dans les Musées africains

#### 1. LA CONSERVATION DES OBJETS

La conservation des objets d'art traditionnel en Afrique pose des problèmes particuliers à cause des données climatiques difficiles et du niveau culturel général de la population qui ne lui permet pas de s'intéresser vivement à la préservation de son patrimoine artistique national.

L'enregistrement et le classement des objets est calqué sur les techniques muséographiques européennes avec des fiches d'objets et des dossiers ethnographiques. Toutes les pièces collectées en brousse sont entreposées dans des réserves aérées mais non climatisées (1) afin d'éviter un dessèchement trop rapide du bois ou des peaux. Les salles d'exposition peuvent par contre être vitrées (n'oublions pas que la plupart des maisons en zone équatoriale ne sont pas équipées de vitres, même les maisons de type européen, pour éviter la trop grande chaleur et faciliter l'aération) à condition d'être climatisées. On a ainsi une atmosphère relativement sèche dans un local bien éclairé par la lumière du jour. Il y a lieu toutefois de ne pas laisser trop longtemps les objets reconnus fragiles dans ces salles. Certaines statues taillées dans du bois trop vert pourraient alors se fendre irrémédiablement du fait de la sécheresse. On doit ménager un équilibre atmosphérique à la fois en température et en humidité en réglant les appareils de climatisation et en disposant de dispositifs humidificateurs (l'idéal se situe vers 20° et 60 % d'humidité alors qu'à l'extérieur il fait 27° et 90 % d'humidité — Gabon —).

L'objet en bois doit être traité, dès son arrivée, contre les termites et les vers de bois par injection de certains produits insecticides dans chaque trou de ver. Il peut aussi avoir besoin d'une consolidation ou d'une véritable restauration. Un atelier bien équipé en outillage et produits spéciaux (colles, insecticides) est indispensable.

Pour l'enregistrement au fichier la pièce est photographiée. Le Musée possède un laboratoire photographique équipé pour la réalisation de clichés d'art (table de retouche des négatifs en particulier).

Le climat est un facteur de destruction très sérieux sous ces latitudes car il favorise le développement très rapide des insectes mangeurs de bois et la désagrégation de la plupart des pièces d'origine végétale ou animale non protégées (dans les villages les masques restent souvent dehors par tous les temps). Pour les statues recouvertes de cuivre il faut redouter l'oxydation.

Mais la bonne conservation des objets dépend aussi de l'intérêt qu'y portent les nationaux du pays. Un certain nombre de Musées Africains constitués dès avant les indépendances ont déjà disparu, pillés petit à petit après le départ des européens (souvent des scientifiques) primitivement responsables. Des œuvres d'art absolument uniques ont été ainsi vendues à la criée, données en cadeaux, abîmées ou même détruites par manque de conscience culturelle. Ces garanties (qui doivent être légalement définies) sont aussi essentielles que toutes les protections matérielles. Seule la formation sérieuse de conservateurs africains, consciencieux et responsables, peut éviter le renouvellement de ces événements regrettables et navrants.

## 2. LES EXPOSITIONS

Les expositions ont une grande importance tant par leur rôle pédagogique et culturel auprès du public que par l'obligation qu'elles font au chercheur d'exposer clairement les résultats de ses missions (surtout en ce qui concerne l'art plastique et la vie matérielle). Le public africain peut alors s'initier à la culture des différentes ethnies du pays et prendre conscience de la valeur profonde de ses propres coutumes. C'est un principe absolument essentiel dans les pays en voie de développement : la diversité des coutumes et des langues doit être surmontée par la reconnaissance d'une culture profonde commune ou de cultures différentes mais analogues quant à leur valeur propre. Celles-ci ne peuvent être mises à jour que par le moyen de l'éducation populaire, le Musée est alors un instrument très précieux, au même titre que la presse

---

(1) Je prends l'exemple du Musée de Libreville encore sommairement installé et surtout pourvu d'un budget de fonctionnement réduit. Un musée moderne africain, comme celui qui est à l'étude à Yaoundé, comporterait bien entendu une climatisation générale réglable suivant les nécessités variables de conservation des collections.

ou le cinéma. L'ethnologue a là un rôle important quoique souvent ignoré du public, et ses recherches fondamentales apparemment gratuites conduisent à long terme à des résultats tout à fait positifs sur le plan de la culture nationale et universelle.

Il faut distinguer les expositions permanentes des expositions temporaires ; elles n'ont pas le même rôle et ne montrent pas les mêmes choses.

L'*exposition permanente* du Musée de Libreville, par exemple, tend à donner une idée aussi juste que possible de la culture gabonaise qu'on peut assimiler à la grande civilisation forestière de l'Afrique Centrale. Par la présentation simultanée de l'objet, de la photographie ethnographique de son usage et de l'enregistrement magnétique de ses manifestations sonores, on arrive à donner au visiteur le maximum d'informations sur les phénomènes importants de la vie traditionnelle de la forêt du Gabon.

L'*exposition temporaire* a un but plutôt didactique et comparatif. Elle complète la première en précisant des points de détail. L'exposition permanente plante le décor, esquisse les généralités de la vie gabonaise tandis que l'autre tend à l'analyse visuelle d'un problème particulier. On choisit un thème à illustrer, la chasse ou le culte des ancêtres ou la vannerie, etc., et on traite la question à fond en se fixant un cadre (soit dans le temps-exemple : les statues d'ancêtre en Afrique Centrale). L'illustration du thème peut être faite avec des objets, des photographies, des textes, des croquis, des cartes, des diagrammes, etc.

On peut également réaliser des expositions d'art africain pour montrer la beauté formelle des pièces indépendamment de leur fonction rituelle, en expliquant les problèmes stylistiques d'une manière aussi simple que possible. Le but à atteindre est moins d'enseigner quelque chose que d'émouvoir le visiteur en le mettant dans les meilleures conditions possibles (fonds et éclairages étudiés) pour être frappé de l'originalité esthétique des objets. Ces expositions ont une réelle importance car si elles sont bien faites (qualité des pièces, soins dans la présentation, catalogue, publicité) elles valorisent l'objet de la recherche et permettent des contacts fructueux. Les Musées de l'IFAN de Dakar, Abidjan, Niamey et Fort-Lamy constituent des centres très valables qui attirent à la fois le public (rôle pédagogique) et les spécialistes (rôle scientifique).

### 3. L'ANALYSE DES OBJETS D'ART

L'étude scientifique de l'art africain et l'établissement des styles sculpturaux réclament un certain nombre de conditions que les Centres d'Archives Culturelles de l'ORSTOM sont à même de fournir pour peu que le Musée ait une bonne collection et que sa direction entretienne de bonnes relations avec les organismes analogues d'Europe et d'Amérique.

Il est nécessaire de rassembler préalablement une documentation étendue tant en objets qu'en ouvrages scientifiques et catalogues. L'étude d'un seul style plastique demande l'examen de 200 à 300 pièces significatives. Il est bon de travailler d'abord sur les pièces elles-mêmes dans la mesure du possible (mais un seul Musée ne possède que peu de pièces de chaque style même dans un Musée National — le Musée de Libreville n'a que quelques pièces valables de chaque style tribal —) puis ensuite sur photographies. Celles-ci sont obtenues dans les grands Musées d'Art Africain du monde entier et auprès des collectionneurs particuliers. Il faut donc que les Centres d'Archives aient des liens cordiaux avec les autres Musées. Ces relations dépendent pour beaucoup du niveau d'intérêt de la documentation et des échanges que le Musée peut faire (photos, objets, articles, stages de chercheurs).

La tenue d'un fichier artistique mondial d'art traditionnel est indispensable pour avoir une vue complète de la question. Seront ainsi classés, fichés et analysés, les ouvrages et catalogues, articles, thèses, préfaces ainsi que les reproductions photographiques des sculptures (par pays d'origine, par styles, par Musées). De tels fichiers existent par exemple au Musée Royal de l'Afrique Centrale en Belgique et chez

certains collectionneurs avertis. Pour le Gabon il serait bon de le faire d'une manière systématique dans le cadre plus restreint des limites nationales. Le Musée Imaginaire de l'Art Nègre serait ainsi mis en fiches et ouvert à tout moment pour le chercheur en quête de données comparatives.

#### 4. LES PUBLICATIONS DES CENTRES D'ARCHIVES CULTURELLES

Jusqu'ici les publications du Centre d'Archives de Libreville ont été réalisées d'une manière tout artisanale avec des textes simplement ronéotypés et des illustrations photographiques véritables (ce qui a limité très vite le nombre d'exemplaires à diffuser). Or les publications sont en réalité la raison d'être des Centres. Pourquoi passer tout un temps précieux à recueillir des textes, des objets d'art, des rituels, si ce n'est pas pour les publier et les mettre à la disposition des spécialistes ? Les archives sont faites pour être connues et utilisées. Il est évident que le chercheur qui a travaillé à enrichir le Centre sera le premier utilisateur des archives qu'il a rassemblées.

Le problème est le même pour l'art plastique et la littérature orale : présentation satisfaisante et diffusion raisonnée. La particularité même de ces travaux — art, danse, musique, littérature — oblige à soigner la présentation matérielle (texte, photo, croquis, cartes, portées musicales) afin que l'article ou le mémoire soit facilement accessible même au lecteur cultivé.

L'intérêt même de la publication de toute la documentation accumulée par les divers chercheurs (ethnomusicologues, sociologues, ethnologues, esthéticiens, etc.) est évident : c'est mettre à la disposition de tous un capital culturel et scientifique qui ne pourra jamais être entièrement épuisé par les seuls enquêteurs. Un exemple : l'ensemble des récits mythologiques d'une ethnie peut être l'objet d'études linguistiques, esthétique, psychologique, ethnologique, historique, etc. Or ce mythe est souvent recueilli par un seul chercheur qui, prisonnier de sa formation et de sa spécialité, ne pourra en analyser qu'un seul aspect. Mais le mythe lui-même transcrit et publié pourra être la source d'autres études très fructueuses.

### B. L'analyse des textes de littérature orale

#### 1. TRANSCRIPTION ET TRADUCTION

Après avoir constitué un fond d'archives sonores sur une ethnie il faut procéder à son traitement. La première démarche est celle de la transcription du conte chanté en texte écrit, dans la langue même où il a été dit. Pour cela, avant même d'avoir recours à un transcrip-teur-interprète, il faut avoir des notions linguistiques précises sur le dialecte en question pour pouvoir indiquer au collaborateur africain comment couper les mots et quels phonèmes utiliser.

Le transcrip-teur écoute la bande magnétique autant de fois qu'il faut pour arriver à un texte à la fois authentique et compréhensible avec tous les incidents de l'enregistrement (qu'on élimine ensuite si besoin est) mais aussi toutes les particularités de style du conteur (répétitions, onomatopées, sifflements, fredonnements, cris d'animaux, etc.). On arrive ainsi à un texte, premier brouillon de la transcription définitive, qui servira à la première traduction mot à mot. En général les interprètes ont tendance à sauter les répétitions et les onomatopées ou à les abrégé. Il faut donc surveiller ce travail de très près.

#### 2. COLLABORATION DE L'INTERPRÈTE ET DE L'ETHNOGRAPHE

Le brouillon de la transcription et la traduction mot à mot ne peuvent servir tels quels pour un travail d'analyse. L'ethnographe doit reprendre complètement le texte pour vérifier l'exactitude de la trans-



cription et sa fidélité à la bande enregistrée. Comme le travail de transcription initiale est très long et difficilement faisable par un étranger on emploie toujours un transcrivoteur de la région où le conte a été pris. L'idéal est de pouvoir faire ce travail par le conteur lui-même quand c'est possible.

L'ethnologue établit, grâce à la pré-translation et à l'aide de toute sa connaissance du contexte, une traduction définitive en français. L'interprète analyse les tournures difficiles qui sont souvent abrégées dans la langue parlée et l'informateur « explique » le sens du mythe d'une manière qu'on peut qualifier de littéraire. L'information est donc provoquée par le texte lui-même qui exige des éclaircissements. L'ethnologue doit s'entourer de tout un personnel qualifié qui constitue autant d'informateurs possibles.

Le dernier travail est celui de la présentation définitive des textes. Il pose de nombreux problèmes tant pour la publication que pour l'archivage. Dans une publication, même spécialisée, il est difficile de présenter le texte en langue vernaculaire, la traduction mot à mot et la traduction en français d'une manière simultanée. La traduction mot à mot est souvent incompréhensible à celui qui ne connaît pas la structure de la langue et le texte en langue n'apporte rien à ceux qui ne sont pas linguistes de métier. Pour alléger la tâche du lecteur, il vaut mieux donner la traduction libre dans le corps de l'ouvrage en renvoyant à des annexes dans lesquelles on aura mis tout le reste (pour les spécialistes). Dans les archives, c'est différent. Là on doit conserver la bande magnétique, le texte transcrit avec ses traductions successives et joindre une note sur les péripéties de l'enquête (qui était le conteur, ce qu'on en sait, son répertoire, sa renommée, etc.).

### 3. L'ANALYSE DES TEXTES

Le texte ainsi recueilli et traité peut servir à plusieurs fins assez différentes : un linguiste peut les reprendre pour en tirer une étude de la structure de la langue ; un ethnomusicologue peut se pencher sur les problèmes du rythme, de la mesure et des techniques musicales ; l'ethnologue tentera d'en sortir une esquisse ethnographique du groupe, une espèce de reflet stylisé de la réalité sociale.

La littérature orale traditionnelle est un moyen d'approche des structures du groupe puisqu'elle est à la fois la vision idéale que les autochtones ont de leur propre société et la projection littéraire et poétique de leurs problèmes psychologiques et sociaux. Comme on peut se faire une idée de la société française au XX<sup>e</sup> siècle à travers la littérature et le cinéma, de même on peut arriver à cerner les caractéristiques d'une tribu à travers ses improvisations littéraires par une analyse de contenu de l'ensemble expressif. On pourra ensuite comparer ce résultat de l'enquête elle-même, voir les similitudes et les différences pour en tirer d'intéressantes conclusions psychologiques et ethnologiques.

L'étude stylistique ou formelle des textes est encore une autre démarche qui s'appuie sur la comparaison des variantes et des solutions d'expression trouvées par le conteur. L'écart de l'imagination par rapport à la réalité décrite, les particularités constantes dans le récit, autant d'éléments qui permettent de définir le style littéraire de la tribu.

Le recueil des textes conduit ainsi à de multiples possibilités d'études et de recherche. Les Centres d'Archives Culturelles de l'ORSTOM trouvent là toute leur importance mais on ne dira jamais assez combien il est temps de s'atteler à la tâche car la culture traditionnelle s'effrite de plus en plus sous nos yeux et disparaît par pans entiers sans qu'on puisse rien y faire. Comme l'a dit si bien M. HAMPATÉ BA : « *un vieillard qui meurt sans avoir confié son savoir, c'est une bibliothèque qui brûle* ».

\*  
\* \*

Le Centre d'Archives Culturelles et le Musée ont un rôle important dans la poursuite des recherches de type ethnologique. Ils peuvent servir de point de départ à l'enquête en permettant au chercheur d'avoir

une première vision globale de l'ethnie dans laquelle il va travailler. Il peut gagner là un temps précieux, préciser très vite ses objectifs de travail en toute connaissance de cause et éviter de malencontreux doublages des recherches (organismes ou chercheurs étrangers, thèses d'étudiants, etc.).

Un autre avantage est de faciliter les contacts entre chercheurs de différentes disciplines en permettant la confrontation des points de vue à propos des mêmes documents. Ethnologues, ethnomusicologues, sociologues, etc. sont amenés à donner leur avis ou à étudier les mêmes textes (par exemple au Gabon, sur les mythes du *Bwiti* Fang ou sur les textes chantés de la circoncision Bakota).

Le Centre et le Musée sont en définitive enrichis de tous ces contacts et des recherches communes. Les résultats d'une enquête menée dans le cadre du Centre reviennent toujours grossir son capital culturel de base par les apports de textes vernaculaires, d'objets d'art, de photographies, d'articles et d'ouvrages élaborés. D'où une documentation complète dont on peut facilement vérifier l'objectivité par l'examen des sources réelles. L'accès à cette documentation est, pour des raisons évidentes, contrôlé de très près et les droits de publication sont toujours réservés en priorité au collecteur qui peut ainsi travailler sur ses documents sans crainte de se voir dépouiller abusivement.

La recherche esthétique est particulièrement privilégiée dans les Centres grâce à tous les moyens mis à la disposition du chercheur pour traiter sérieusement la totalité de l'expression artistique traditionnelle (art plastique, musique, danse, littérature). Le Musée et ses annexes permettent de cerner la question de l'art plastique et de montrer au public les plus belles productions nationales. Le fond d'archives sonores constitue un conservatoire culturel de première importance dont on apercevra avec le temps la valeur humaine et scientifique.

En bref, les Centres d'Archives Culturelles sont méthodologiquement à la pointe de la recherche en Sciences Humaines (particulièrement en ethnologie) surtout parce qu'on y retrouve les grands thèmes du travail pluri-disciplinaire avec ses fructueuses confrontations et sa discipline enrichissante. Le fonctionnement actuel, par exemple, du Centre de Libreville et du Musée des Arts et Traditions du Gabon est loin d'être parfait mais la voie tracée semble trop intéressante pour qu'on ne s'efforce pas de progresser en ce sens.

*Libreville, février 1971*

*Manuscrit déposé au SCD le 11 juin 1971*