

reconnue. Il est clair que sous la revendication de caractère social et politique qui est celle d'une démocratie libérale plus juste et non-corrompue avec une opposition qui en soit une, l'hostilité foncière des masses tribales au monopole du pouvoir et de la richesse détenus par la classe dominante a aussitôt refait surface. Une trêve est simplement consentie au président Tolbert pour lui permettre d'accueillir en juillet l'O.U.A. Monrovia connaît alors son heure de plus grande gloire et pendant trois semaines une atmosphère de kermesse. Mais la roche tarpéenne est proche du Capitole, au sens littéral du terme dans le cas de Monrovia, le président Tolbert s'étant fait reconnaître les pleins pouvoirs par les Chambres réunies dans l'enceinte portant ce nom. Ceci s'était passé après les menaces de grève générale et l'exigence de sa démission et de celle de tout le gouvernement en mars 1980 en présence de menaces renouvelées de la PAL devenu PPP (People's Progressive Party) toujours sous la conduite de Matthews. Celui-ci sera incarcéré ainsi que plusieurs autres dirigeants de son parti.

On sait ce qu'il est advenu. L'anniversaire du 18 avril était attendu avec inquiétude. L'événement a anticipé de quelques jours. Cette fois, c'est l'armée — elle faisait parler d'elle depuis son comportement l'année précédente — qui allait sortir de l'ombre à travers ses sous-officiers, caporaux et soldats casernés tout près du palais présidentiel et qui ne manquaient pas de raisons de se plaindre. Le président Tolbert et sa garde étaient assassinés. Le sergent-chef Samuel Kanyon Doe assisté du « Conseil populaire de la rédemption » prenait le pouvoir et devenait à 28 ans le plus jeune chef d'Etat d'Afrique. Le 23 avril, sur une plage proche du palais présidentiel, 13 des principaux dirigeants de l'ancien régime, après un jugement plus que sommaire, étaient cruellement exécutés. Depuis, et non sans de fortes pressions de l'étranger, le calme est progressivement revenu. Exécutions et jugements n'ont pas repris, mais beaucoup des dirigeants de l'ancien régime, tous

O.R.S.T.O.M.

Fonds Documentaire
 N° : 1697
 Coté B
 Date : 3 AOUT 1982

L'exemple de deux institutions va nous permettre de faire l'historique de la question et de découvrir les caractéristiques essentielles des musées. Le Jardin botanique de Hann, à Dakar, est un musée d'un type bien particulier. Au XVIII^e siècle, les navires de la Compagnie des Indes relâchaient à Dakar et y déposaient semences, boutures et fruits d'Extrême-Orient qui étaient plantés. Les navires allant de France aux Antilles y passaient et embarquaient des jeunes plants. Ainsi s'est faite la diffusion de nombreuses espèces végétales : conservation, étude et amélioration allaient de pair. Le Jardin du roi, notre Muséum parisien d'histoire natu-

Américano-Libériens, sont encore détenus. Un an après, nul ne peut prédire qu'elle sera l'orientation du nouveau Libéria.

Le 12 avril et ses suites peuvent être considérés sous plusieurs aspects. L'un des plus importants, bien qu'il n'ait jamais été présenté comme tel, est qu'il signifie la fin de la domination des Noirs Américains comme l'ont surabondamment souligné les journaux et les médias « après 133 ans d'oppression », c'est-à-dire depuis l'indépendance (1847) et non depuis la fondation du Libéria (1822), ce qui est caractéristique, la responsabilité des colons n'étant pas reconnue pendant la période blanche. En ce sens, le 12 avril 1980 peut être considéré comme une réplique vengeresse du 13 décembre 1822, la bataille de « Fort Hill » où avait été définitivement brisée la résistance des *natives*, ceux-ci témoignant qu'ils avaient la mémoire longue.

Le nouveau Libéria n'ayant pas de classe dirigeante de rechange, une fois passée la période de vengeance et de terreur, s'est attaché à retenir les Américano-Libériens dont un grand nombre avait aussitôt fui vers les Etats-Unis. Il s'agissait de démontrer que désormais, malgré les apparences, une « période tribale » n'allait pas s'instaurer mais au contraire que le Libéria devenait une société sans classes, toutes origines raciales confondues, et que ce processus était irréversible.

Quel que soit l'avenir constitutionnel et politique du Libéria, il semble bien qu'il s'agisse là d'un fait acquis. L'enfantement de la nation libérienne s'est fait dans la douleur, surtout aux deux extrémités de la chaîne historique. Monrovia, seule capitale africaine à avoir été entièrement conçue et construite par des Noirs, longtemps Cité-Etat, afro-américaine par sa double origine, s'est trouvée ainsi être le lieu d'émergence de la nation libérienne marquée plus que beaucoup d'autres sur le continent noir par une forte spécificité.

Les musées en Afrique

par Jacques BINET

relle, poursuivait les mêmes objectifs : plantes et animaux du monde entier y étaient étudiés par Buffon ou ses successeurs. Laboratoires et collections de géologie, de paléontologie, de préhistoire y ont place. L'anthropologie et l'ethnologie s'y ajoutèrent, avant de se tailler un royaume propre, au moment où les érudits passionnés des « antiquités nationales » découvraient le folklore et la culture populaire.

A Foumban, au Cameroun, il y a un siècle et demi, Mbuembue, chefs des Bamouns, se vantait d'avoir dans son palais tout ce dont l'homme peut avoir besoin. Selon les chroniques rédigées par ses successeurs, un charpentier le défie de trouver un raton sec.

(4) Cf. *Afrique Contemporaine*, N° 109, p. 24.

B 1697

Vexé d'avoir perdu son pari, le roi fit accumuler toutes sortes d'objets, de bêtes, insectes et champignons. Comme beaucoup de chefs africains et d'aristocrates d'Europe, les « mfon » (rois) bamouns conservaient toutes sortes de « curiosités ». Des objets royaux, reliques des ancêtres, preuves de la légitimité de leur pouvoir. Après toute conquête, ils confisquaient les *regalia* des vaincus et s'installaient ainsi leurs héritiers. Instruments de musique, masques ou statues d'ancêtres leur apportaient un supplément de puissance. Les techniques découvertes dans les chefferies conquises, depuis l'art de broder les perles jusqu'aux danses, étaient propriété du roi et, autour de sa chefferie, se rassemblaient les artisans. Le palais était un centre de création artistique et les *mfon* misaient consciemment sur la fusion culturelle ainsi provoquée et sur la fierté nationale qui en résultait. Le musée du palais de Foumban est donc solidement enraciné dans la conscience des Bamouns.

Un certain nombre de chefs ont ainsi rassemblé objets et ateliers autour de leur palais : l'Oba du Bénin avait même créé vers 1920 une école des arts et métiers pour aider et former les artistes de la Cour.

Dans les régions marquées par l'islam et, à travers lui, par le culte de l'écriture, les chefs ont souvent conservé des documents (généalogies ou chroniques) étayant ainsi leur pouvoir, mais conservant en même temps de précieuses archives.

Jardins et Musées de plein air d'une part, expositions d'objets sacrés ou royaux d'autre part, marquent deux tendances des musées en Afrique.

Dès 1863, Faidherbe organise un musée à Saint-Louis du Sénégal. En 1900, un projet est établi pour Kayes. Malgré le développement des sciences humaines de la période 1910-1930, avec les noms célèbres de Maurice Delafosse, Henri Labouret, Moussa Travélé, Mamby Sidibe, Paul Hazoumé, il faut attendre 1935 pour que s'édifient les premiers musées à Dakar avec Théodore Monod, et à Abidjan. Deux soucis essentiels vinrent dominer le sujet : conserver et exposer. A partir de 1955, les trouvailles des préhistoriens entraînent la création de musées nouveaux à Lovanium ou à Bukavu (Zaïre), musée des découvertes de l'équipe de Leakey au Kenya. Les chantiers de fouilles archéologiques et l'intérêt pour l'histoire amenaient la création de dépôts d'objets et documents (écrits, bijoux, verrerie ou céramiques). Depuis 1940, au Nigéria, bronzes et terres cuites peuplent des musées fameux (Lagos, Ife).

Conserver

Il s'agit de préserver des objets d'art de la destruction. Le feu est toujours redoutable : les sculptures sont en bois, les maisons étaient jadis couvertes en chaume, souvent les parois sont de matière végétale. Avec la saison sèche, les feux de brousse sont quasi réguliers et difficiles à arrêter. Pendant les révolutions et les guerres civiles, les palais des chefs sont particulièrement menacés. Les troubles qui ont dévasté le

pays bamiléké au Cameroun de 1957 à 1963 ont entraîné l'incendie d'un grand nombre de chefferies, la disparition de leurs « trésors », statues d'ancêtres ou trônes peints : la ruine des bâtiments traditionnels avec leurs piliers sculptés et leurs encadrements de portes est évidemment une perte grave. Champignons, parasites ou pourritures sont des facteurs de destruction aussi redoutables. Le musée peut depuis une date récente assurer une bonne protection.

Exportations frauduleuses et spéculations

Contre les hommes et leurs spéculations, il n'est pas plus facile de se défendre. Des objets d'art ont disparu d'Afrique, exportés en cachette : les musées ont été créés en partie pour lutter contre cette hémorragie.

Dans la préface du *Guide du musée du Cameroun*, rédigée en 1953 « à nos amis camerounais », M. Meslé écrit : *L'objet peut être sauvé par deux interventions : l'une est celle d'un étranger, amateur éclairé. L'objet sera sauvé pour le patrimoine humain (...) pourtant il est perdu pour la collectivité qui s'en dessaisira (...) Il y a aussi un autre collecteur, c'est le musée camerounais (...) Chacun peut contempler l'objet en se rendant au musée.* Les pouvoirs publics ne s'opposaient pas totalement aux achats et aux exportations. Mais les musées cherchaient à obtenir des « détenteurs de biens culturels » des conditions meilleures en montrant que, grâce à eux, les œuvres restaient sur place.

L'administration coloniale, inquiète des exportations incontrôlées, avait donné aux musées le droit d'autoriser ou de refuser la sortie du pays. Un droit de préemption permettait de racheter à un prix raisonnable les objets. Les musées ont ainsi constitué d'importantes collections. Le contrôle était conçu pour que des pièces uniques ou très rares ne soient pas dispersées. Cette législation est toujours en vigueur. Mais avec la facilité des transports, avec l'intérêt spéculatif porté aux œuvres d'art en général, et d'art nègre en particulier, les sorties clandestines restent fortes.

A l'UNESCO, des délégations africaines ont demandé le retour d'objets d'art. Des gestes ont été faits par le Musée royal d'Afrique centrale (Tervueren) et par le Musée de l'Homme (Paris).

Destructions volontaires et craintes surnaturelles

D'ailleurs, d'autres dangers restent menaçants. Dans certaines coutumes, l'usage est de détruire ou d'abandonner dans la brousse les objets qui ne doivent pas survivre à leur propriétaire. Au décès d'un chef bamiléké, il était de règle de détruire ou d'abandonner dans la brousse les objets qui ne doivent pas survivre à leur propriétaire. Au décès d'un chef bamiléké, il était de règle de détruire les masques et accessoires des sociétés de danse qu'il avait dirigées. Ailleurs, des devins

considèrent comme magiques les statuettes liées au culte des ancêtres. Ces cultes ont perdu leur caractère religieux : leur liturgie et leur matériel sont devenus les instruments d'une volonté de puissance égoïste. On redoute qu'ils ne servent à des envoûtements, à des sorcelleries dévoreuses d'âmes.

Pour lutter contre ce danger apparaissent des « chasseurs de sorciers ». On en voit aussi bien en milieu musulman qu'en milieu animiste. En Basse-Guinée, en 1958, un de ces prophètes musulmans sillonnait la région de Kindia. Arrivé solennellement dans un village, il s'enfermait dans la maison où il avait trouvé l'hospitalité et lisait le Coran à haute voix. Au fur et à mesure du déroulement de la lecture, ceux qui avaient chez eux des objets magiques venaient les apporter devant la porte du thaumaturge. En 1965, au Gabon, les dignitaires du « culte Mademoiselle » vont dans les villages à l'appel plus ou moins discret d'un habitant, interrogent, parfois en les torturant, ceux qui détiennent des objets suspects ; les crânes d'ancêtres, les statues ou les masques qui ornent les paquets ou les boîtes les renfermant sont considérés comme dangereux. Amulettes, fioles contenant des philtres, cadenas ou nœuds pour « nouer l'aiguillette » sont saisis, tout comme les œuvres d'art des byeri. Le « Mademoiselle », comme on l'appelle, fait enterrer ou jeter à l'eau tous ces objets ou reliquaires ou gris-gris.

Il y a 25 ans, une divinité apparue à San avait brusquement supplanté les génies que vénéraient les Senoufo, Minianka et Bobo : les marchés furent envahis par les statues de ces dieux démodés. A peu près à la même époque, dans ce qui était encore la Gold Coast, le fétiche Tigaré (ou Atigali) devenait soudain très populaire et comme une traînée de poudre se répandait de la Côte-d'Ivoire au Nigéria.

Dans d'autres cas, c'est la conversion à une religion universelle, islam ou christianisme, qui amène l'abandon des objets sacrés.

Le musée doit aussi réparer les œuvres anciennes en mauvais état. Souvent, lorsque les traditions sont fortes, les associations préfèrent commander à un sculpteur des masques neufs pour remplacer ceux qui sont endommagés. Cependant, des techniques de réparation sont pratiquées ; on trouve des objets de bois réparés, des calebasses agrafées ou cousues. Collages ou clouages sont moins fréquents. Les masques ou les statues sont repeints, avec des peintures importées, brillantes et colorées, qui ne sont pas toujours du meilleur effet alors que l'entretien ancien, qui consistait souvent en onctions rituelles, donnait souvent de belles patines tout en protégeant les bois.

Bibelots et art de salon

Le musée n'est pas seul à assurer collecte et conservation. Des groupes et des individus exerçaient et exercent encore ces fonctions, préparant ainsi l'opinion publique à comprendre ces efforts. Dans l'ancienne

Europe, l'Église jouait en partie ce rôle, car les objets revêtus d'un caractère sacré étaient préservés. Des amateurs ou des princes conservaient des œuvres d'art dans leurs « cabinets de curiosités », germes de nos modernes musées.

Les choses vont un peu différemment en Afrique. Souvent, les objets ne sont pas sacrés en eux-mêmes, mais simplement utilisés dans des liturgies. Les qualifier d'objets d'art aurait semblé étrange aux contemporains d'une cathédrale romane : l'objet est fonctionnel, adapté à son cadre et à son utilisation. Hors de là il perd tout intérêt. Pourtant, dans les milieux de la bourgeoisie africaine marqués par la culture moderne, l'art nègre est présent comme élément décoratif : sculptures posées sur des étagères ou instruments de musique accrochés aux murs. Les cinéastes africains utilisent souvent masques, statues ou bibelots comme éléments des décors de leurs scènes d'intérieur. Plutôt que pour leur beauté, ils semblent là comme signifiant une volonté d'authenticité. Ce qui explique qu'ils soient rarement en situation, liés au caractère du personnage : ce n'est pas l'objet qui compte, ses lignes ou ses couleurs, mais son africanité.

Le nombre d'amateurs et de connaisseurs d'art traditionnel est faible parmi les Africains et l'on déplore souvent l'importance de « l'art d'aérodrome » dans les intérieurs bourgeois. Il n'en est pas autrement chez les expatriés : les objets-souvenirs dominant.

Gardons-nous d'ailleurs de mépriser cet art pour touristes. C'est souvent par lui que l'art peut franchir les barrières culturelles et apporter des éléments nouveaux à l'imagination des artistes. Les ivoires d'Extrême-Orient, les tentures ou tapis de l'Iran, les fibules scandinaves ou les entrelacs irlandais ont fourni au Moyen-Âge occidental un répertoire de formes originales et de symboles. Avant d'être appréciés comme objets d'art et de devenir à ce titre sources d'émotions et d'inspiration, les témoins des civilisations lointaines ont été conservés pour leur étrangeté ou comme preuves des dires fabuleux des voyageurs. Les codex sud-américains sont évidemment de ce type, peints par des Indiens pour apporter aux grands personnages d'Europe le témoignage des explorations.

Art et artisanat africains ont pris pied en Europe de cette façon. Les Portugais faisaient sculpter des ivoires dans des ateliers de la côte du Bénin et ramenaient salières, manches de couteaux, coupes ou cuillères qui embellissaient les tables princières. C'est ainsi que ces ivoires afro-portugais sont entrés dans le Trésor de l'Empereur, pris dans les musées de Vienne. L'intérêt artistique de ces pièces sculptées sur commande pour des étrangers devrait ouvrir les yeux des puristes qui rêvent d'art authentique, croient qu'une culture ne peut s'exprimer hors de son propre contexte. La sincérité et l'inspiration sont compatibles avec des ventes ou des commandes.

Il faut reconnaître qu'en dehors de la production de sa propre ethnie d'origine, l'amateur africain a plus de difficulté que l'amateur étranger pour s'arracher aux sentiments de vague inquiétude à la crainte du sacrilège

que suscitent des objets liturgiques dont on ne connaît pas le maniement.

Collections privées

Les exhibitions fastueuses de trésors familiaux, en pays baoulé ou agni en particulier, montrent le soin avec lequel des objets sont conservés pour leur valeur de prestige, de luxe ou de beauté. Bijoux, instruments cérémoniels recouverts d'or, tissus somptueux sont présentés au public lors de certaines festivités. Parmi les populations dite « lagunaires », chaque classe d'âge conserve précieusement les sculptures qui la symbolisent et défile avec elles à la « fête des générations ». Un dignitaire de la classe conserve soigneusement ce matériel. Exhibition, rivalité de prestige, richesse ostentatoire forment dans cette région de Côte-d'Ivoire un ensemble de valeurs culturelles reçues vis-à-vis de l'art.

La conservation par des amateurs ou par des groupes privés n'est donc pas utopique. Dons et dépôts volontaires ne sont pas impensables. Un article de *Fraternité-Matin d'Abidjan* le rappelait récemment. L'auteur signale qu'un masque bété entretient le mystère qui entoure ses origines par des disparitions imprévues ou rituelles et par ses retours aussi surprenants qu'inattendus (...) Lorsqu'on vint à ouvrir la grosse malle de bois où « Tokourou » avait été précipitamment mais délicatement caché, on constata, sans y croire, l'absence du masque migratoire (...) Si ce masque (...) vivant et mobile était retrouvé et revenait comme à l'accoutumée, nous souhaiterions vivement son transfert au musée national d'Abidjan d'où il pourrait sortir pour exercer ses fonctions rituelles.

Des musées ont été créés par des dons privés. A Foumban, Mosé Yeyap dirigeait les artisans. Il avait collectionné des objets de fabrication locale et en avait constitué un véritable musée dès 1830. Après sa mort, ses collections formèrent le noyau du musée des arts et traditions bamounes, tandis qu'à peu de distance, dans la même ville, le Palais royal devenait un autre musée.

Dans l'ancien Dahomey, les descendants des rois entretenaient les palais de leur ancêtre et les objets qui y étaient déposés. Ce fut le germe du musée d'Abomey. A la suite de jalousies entre diverses branches descendantes des familles royales, le rôle de conservateur fut remis, avec l'accord des parties, à l'administrateur commandant le cercle. Un procès-verbal signé des chefs des « maisons » rivales montre la profondeur des sentiments qui les animent et leur satisfaction d'avoir transféré à une collectivité plus vaste les souvenirs qui les divisaient. *La cession purifie la famille de toute souillure morale*, écrivent les signataires.

Grouper les objets dans un musée est une bonne solution pour leur conservation. Des petites communautés ont parfois adopté cette formule et des villages ont réuni dans un bâtiment les témoins de l'ancien temps. Tout va bien tant qu'un responsable animé par le feu

sacré peut surveiller l'affaire. S'il disparaît, il n'est pas toujours certain que la masse soit assez avertie et assez éduquée sur ces sujets pour désigner et contrôler de nouveaux responsables. Le passage au statut de musée national est une solution. Mais les risques se multiplient avec la richesse du musée. Des pillages sont à craindre en période de troubles : les musées du Congo-Léopoldville ont beaucoup souffert pendant la période difficile de 1960-1965. Le pouvoir risque de se servir des collections du musée pour faire des cadeaux d'Etat. Enfin, des malversations sont toujours à craindre. Un article récent révèle que le musée du Mali qui avait en inventaire 14 000 objets en 1956 n'en possède plus que 1 500 en 1970. L'incurie n'est pas seule en cause.

Exposer

En fondant le premier musée d'Afrique noire, celui de Saint-Louis, Faidherbe écrivait qu'il serait *un musée des diverses productions du pays, végétales, minérales et animales, ce qui serait utile aux commerçants et servirait en même temps à l'instruction de la population*. Comme un préparateur naturaliste y était employé, on peut en conclure que le musée contenait des échantillons de la faune. Exposition des produits locaux, ce musée n'est-il pas l'ancêtre de toutes les foires ou comices agricoles qui se sont tenus aux chef-lieux des préfectures importantes ? En organisant ces réunions, l'administration coloniale visait à donner aux cultivateurs la fierté de leur métier ; en offrant leur production à l'administration de la foule, elle pensait faire naître l'émulation et inciter les villageois à faire des efforts pour dépasser leurs voisins. Mais comices agricoles ou foires avaient été conçus pour marquer des périodes de fêtes dans l'année et non pour être permanents. Rares sont ceux qui devinrent des musées.

Expositions éducatives

A l'occasion de ces foires régionales, des pavillons étaient construits en matériaux locaux pour abriter produits ou exposition. A Maroua, dans le Nord-Cameroun, où l'architecture traditionnelle des peuples païens est originale, des groupes de cases édifiées sur un champ de foire fournirent des abris à des artisans. Le musée d'habitat était un cadre commode et attrayant pour présenter ateliers et échoppes. De nombreux « villages artisanaux » répondent à ce besoin.

Le musée national du Niger auquel Pablo Toucet a attaché son nom est un excellent exemple de ce type de musée. Fondé en 1963, il offre dans des pavillons dispersés sur un vaste espace des collections de vêtements, de parures, d'outils. Adopté par la population de Niamey, en partie grâce au dévouement de ses fondateurs, il s'est imposé comme un élément essentiel de la culture populaire du Niger.

On peut tenter de tirer la leçon de cette réussite. Il semble que le public préfère une collection de petits bâtiments à une vaste bâtisse dont le style sera nécessairement un peu solennel. La promenade en plein air paraît attirer les masses que rebuterait une série de salles et de galeries.

Le succès des jardins zoologiques le confirme. Les musées d'histoire naturelle, où les bêtes empaillées sont présentées dans un cadre qui imite la réalité, ne semblent pas faire les délices de la foule, alors que les zoos, même sans la moindre sophistication, avec cages et grilles, attirent de nombreux spectateurs. On le comprend bien : la chasse était naguère une ressource vitale. Elle reste aujourd'hui une activité hautement appréciée, pratiquée en particulier par des confréries de spécialistes admirés et redoutés à la fois.

L'intérêt pour la vie animale est parfaitement jus-

tifié dans des cultures où les contes d'animaux sont légion et où certaines bêtes, de l'araignée à la panthère, du lion à l'oiseau, ont un rôle essentiel dans les mythes, comme messagers des dieux ou intermédiaires de la création.

Divers types de musées

Confondre dans la même réflexion les divers musées est évidemment de mauvaise méthode. Une classification s'impose, tant pour les catégories de musées que pour les diverses zones géographiques de l'Afrique. Un tableau donne ci-dessous, selon ces critères, un aperçu statistique de la question (il est établi sur la base du « Répertoire des musées d'Afrique » compilé par l'Institut de Munich).

Types de musées par zone géographique

	ART	METIERS ARTS DECO.	PREHISTOIRE ARCHEOLOGIE	ETHNOLOGIE	SCIENCES NATURELLES	JARDIN BOTANIQUE ZOO	LOCAL	UNIVERSITE	MUSEES SPECIALISES	HISTOIRE NATURELLE	EXPOSITIONS	BIBLIOTHEQUES
Afrique du Nord	25	6	49	14	13	17	28	5	26	13	3	8
Afrique du Sud	24	2	11	15	30	19	41	20	20	12	4	7
Iles de l'océan Indien	3	1	1	1	4	4	4	0	0	1	1	1
Afrique noire	37	8	41	58	47	23	56	9	10	18	16	15
Total Afrique	89	17	102	88	94	63	129	34	56	44	24	31

Source : Répertoire des musées d'Afrique, Institut de Munich.

Documentation sur les musées

- Guides de tourisme (Guides bleus, Guides Hatier, Guides Jeune Afrique).
- Museums in Africa, a directory, 1970, German Africa Society, Bonn, 590 p.
- Collecao Luanda, Museu de Angola, 1955.
- Catalogue-guide des musées de l'AOF, Dakar, 1955.
- Guide du musée d'Abomey, (Lombard, Mercier).
- Guide du musée de Ouidah.
- Guide des musées du Cameroun, 1953, Meslé.
- Musée des Antiquités d'Addis-Abeba, Institut français d'archéologie, Le Caire, 1962, (Leclant).
- Musée des Arts et Traditions du Gabon, I : Catalogue Culture, Artisanats, Techniques, II : Arts et artisanat Tsogho (Perrois, Pepper, Sallée et collaborateurs divers).
- Catalogo inventario da Seccao etnografia do Museu da Guine portuguesa, 1962, Lisboa (S. Lamfeira).
- National Museum of Ghana, Accra Graphic Press, 30 FF.
- Catalogue du Musée de l'ORSTOM, Madagascar.
- Guide du palais de la Reine et du pavillon royal d'Ambohimanga.
- Guide du Musée national du Niger, 1975, Education nationale.
- Cinquantenario do Museu Dr Alvarado Castro, Lourenço Marques, 1963.
- National Museum of Tanzania, Annual Report, 1968.
- Guid to the Museums of South Africa, Capetown, 1969, France.

L'importance des préoccupations historique, archéologique ou préhistorique saute aux yeux. Mais l'ensemble consacré aux sciences naturelles vient aussitôt après. Ethnologie, arts et métiers sont loin derrière.

Arts, histoire, ethnologie peuvent fournir trois thèmes différents pour la présentation des mêmes objets. Si l'on met l'accent sur leur valeur esthétique en fonction de l'art universel, sur l'émotion qui s'en dégage, ce sont les œuvres d'art; présentés en fonction de l'évolution des techniques et des sociétés, ce sont des documents historiques. Enfin, en tant que documents ethnologiques, ils se relient à toutes sortes de traditions ou de croyances caractéristiques de groupes tribaux, ethniques ou religieux. On ne peut les dater, ils sont « traditionnels » et semblent hors de l'histoire. Dans les conditions anciennes, en effet, les groupes humains vivaient séparés, rejetant les influences étrangères et les nouveautés pour se conformer uniquement aux manières des ancêtres.

Art, ethnologie ou folklore

Musée d'art ou musée ethnologique? L'alternative n'est pas facile à résoudre. L'intérêt pour l'art africain est tout nouveau certes, parmi les artistes de l'avant-garde; en 1905-1920, l'art nègre est apprécié et collectionné. Ce milieu était trop réduit pour constituer un marché. Les objets ont été ramenés comme souvenirs par des voyageurs. Les musées d'Europe les conservent comme documents d'ethnologie. Tout au long du XIX^e siècle, les panoplies d'armes anciennes ou exotiques ont orné les ateliers d'artistes et ont fourni des éléments décoratifs. Ce que nous considérons comme œuvres d'art (statues, masques) était totalement absent. Jusqu'en 1950, les commerçants spécialistes de l'art nègre étaient rarissimes en Europe. En Afrique, les colporteurs, marchands d'objets d'art, vendent uniquement des objets neufs: cuirs, bronzes, bijoux, à l'exclusion de toute sculpture traditionnelle. Celles-ci n'apparaissent que plus tard, à partir de 1960.

A leur création, les musées devaient donc s'orienter vers une spécialisation ethnologique. L'orientation vers l'art suppose un commentaire orienté vers les formes, les influences techniques, les auteurs. L'orientation ethnologique amène à un commentaire sur l'utilisation et les mythologies, sur l'outillage employé pour confectionner les objets. A travers un certain nombre de critiques formulées dans des revues sur les musées de l'époque coloniale, il semble que l'aspect ethnologique ait paru désobligeant à la susceptibilité exacerbée de certains. Décidé à lancer la suspicion à propos de tout, un auteur écrivait: *les éléments de la culture (...) africaine devaient être assemblés et présentés sous forme de collection dans les musées. Ils ne pouvaient servir qu'à faciliter une meilleure compréhension de la civilisation africaine vue sous l'aspect primitiviste et ethnographiste.* Devant de tels soupçons contre les musées, on comprend qu'un Camerounais ait cru bon de préciser: *Contrairement à ce que pensent certains intellectuels, l'existence d'un musée n'est pas une honte. Cette réflexion n'est pas inutile hélas: il y a une méfiance*

des Africains instruits devant les œuvres traditionnelles. Que n'ont-ils visité l'admirable musée parisien des arts et traditions populaires! Aux XVII^e et XVIII^e siècles il est vrai, l'art paysan n'était guère apprécié face à l'art de Cour.

En réalité, cette réticence devant le musée n'est-elle pas liée à la peur inavouée du sacré plutôt qu'à la crainte du ridicule?

Vulgarisation du sacré

Cette présence d'objets ethnographiques liés aux rites anciens explique, selon le directeur du musée de Bamako, bien des rejets. Le public se divise, écrit-il, en plusieurs catégories: *Les gardiens des rites des sociétés secrètes qui estiment que le musée est une institution pervertisseuse créée pour fouler aux pieds les traditions. Les nouveaux convertis à l'islam ou au christianisme, pour qui visiter le musée n'est que la résurgence de l'animisme. Les intellectuels, au sein desquels il faut distinguer l'élite d'amateurs pour qui le musée est un lieu de recueillement dont l'existence, quoique prêtant à confusion, doit quand même être tolérée, voire encouragée; d'autre part, des éléments déracinés pour qui le musée se présente comme un frein à la bonne marche vers la société dite civilisée.*

Le musée suppose exhibition. Cette idée n'est-elle pas étrangère à l'Afrique? L'ésotérisme voile de larges pans de la culture, l'assistance à certaines cérémonies est réservée aux initiés. Les danses de masques exécutées en public sont protégées contre l'indiscrétion des spectateurs. Les masques sont censés être les visages des esprits: les croyances traditionnelles les présentent comme des êtres vivants. N'y a-t-il pas impiété à les montrer à tous comme inanimés? Des rituels emploient un matériel liturgique trop sacré pour être montré. Les divinités s'incarnent dans des objets qui ne peuvent être maniés sans précautions tant leur rayonnement est puissant.

Les objets sacrés, normalement cachés au profane, donnent donc au musée d'ethnographie ou d'art africain une auréole de mystère religieux. Faut-il s'en étonner? Au musée, du Louvre, au pied d'une statue égyptienne, des visiteurs jettent souvent des pièces, ainsi qu'au Grand Palais, dans un bassin. Est-ce donc l'art en lui-même qui suscite les offrandes et le respect religieux?

La présence d'objets rituels liés à des cérémonies restées mystérieuses semble avoir attiré des visiteurs: dans une section d'anthropologie, un squelette, ailleurs, des instruments de la circoncision ou des accessoires de magie. Une étude menée en Ouganda montrait que les visiteurs étaient fort intéressés par le surnaturel, car « la maison des sortilèges » — ainsi nommait-on le musée de Kampala — abritait des objets liés aux cultes religieux de jadis.

Le public

Aucune étude chiffrée n'a donné de renseignements systématiques sur les visiteurs de musées et leurs curiosités. L'article cité ci-dessus pour Kampala fait état de 90 visiteurs quotidiens. Leur niveau d'instruction est fort modeste. Manœuvres ou bergers, ils appartiennent à des ethnies étrangères à la ville et sont de passage. Les vitrines contenant des photos ne les intéressent pas. Ils préfèrent les maquettes. A Bamako, le musée aurait reçu 12 000 touristes et 15 600 nationaux, y compris les scolaires, au cours de la période 1973-1974, ce qui laisserait supposer une moyenne quotidienne de 30. En 1976, le musée de Niamey avait reçu 500 visiteurs par jour. En 1978, celui de Yaoundé fait état de 140 personnes. Ces chiffres sont réconfortants. Mais il serait important de savoir quelles catégories du public sont touchées, quelles sont celles qui pourraient l'être après campagnes d'information, quels sont enfin les désirs du public.

Le musée met en évidence l'importance des objets qu'il présente. Cela est particulièrement net pour tous les produits du travail humain qui prennent à être exposés une valeur exemplaire : objets isolés, dont les qualités plastiques sont exaltées, paraissant vénérables comme des chefs-d'œuvre. Cela fausse évidemment les perspectives.

Objets de contemplation ou accessoires de rites

Il est bien certain que l'art traditionnel africain n'a jamais été destiné à la contemplation gratuite, pas plus que la statuaire religieuse médiévale. Son rôle est de fournir des objets utilisables lors des cérémonies. Le cadre du musée lui est donc particulièrement étranger et cela peut fausser les jugements sur les objets et l'évolution artistique. Voyant en effet des œuvres isolées présentées, éclairées de façon luxueuse, le sculpteur risque de se laisser aller, par contagion, à une certaine grandiloquence, multipliant les ornements, cherchant des matières rares.

D. Paulime souligne dans un article la nouvelle vision imposée par le musée : *Qui a gardé le souvenir de la grande fête africaine ne retrouvera pas sans malaise derrière une vitrine le frère des personnages fabuleux dont l'image lui demeure inséparable du rythme des tambours, du bruit de la foule, d'un certain degré de chaleur, de poussière, de lumière (...)* Sa signification première a disparu ; inerte, immobile, la sculpture n'est plus qu'un objet d'art. Mais elle ajoute : *Du moins sa survie est assurée. Le musée conserve le témoignage d'une forme esthétique dont aucune trace ne demeurerait sans lui, car dans leur milieu d'origine, masques et statues n'ont le plus souvent qu'une existence éphémère.*

La présentation dans une vitrine est indispensable, pour protéger le masque, par exemple. Mais souvent

il est dépouillé de ses ornements, de sa chevelure, de son corps de fibres. L'angle sous lequel le visiteur le voit n'est pas celui sous lequel il apparaissait dans les fêtes.

D'ailleurs, dans le musée, plusieurs types d'objets sont présentés. Des arts d'ethnies diverses et d'inspirations variées sont confrontés. Le visiteur pourra comparer formes, volumes, ornements. Une contamination des uns par les autres est inévitable.

Modèles et stéréotypes

Le danger est d'autant plus menaçant que la plupart des musées sont en même temps centres artisanaux. Créés parfois pour conserver (et vendre) la production d'artisans, ils abritent des ateliers. Des sculpteurs copient des modèles, ou tout au moins s'inspirent des formes anciennes. Leur liberté se trouve en un sens limitée. En effet, contrairement à ce que l'on croit parfois, l'art traditionnel n'est pas figé. Ni les masques ni les statues ne sont toujours semblables à eux-mêmes. A l'intérieur d'un type — ou si l'on peut dire d'un programme — l'auteur est libre de créer. Le client, celui qui veut donner un masque à la société de danse qu'il dirige, peut avoir des idées personnelles sur la figure dont il a besoin. Souvent, il a vu en songe le masque qu'il fera faire ou la statue qui abritera les ancêtres et il demandera au sculpteur de représenter certains traits caractéristiques.

L'ethnographe aime définir des objets conformes à des types précis et il a quelque suspicion envers ce qui est hors des normes. Amateurs et commerçants apprécient les pièces classiques, conformes aux descriptions et aux photos des livres. Le musée présente des objets de ce genre : les visiteurs s'habituent à un style, les sculpteurs n'osent plus inventer. Un académisme naît. Le musée freine peut-être l'évolution artistique. Mais un art, si académique soit-il, permet de maintenir chez les artistes la connaissance des techniques et des matières, de maintenir une certaine flamme.

La présence de touristes parmi le public est un fait important. Comme ils constituent la fraction la plus riche de la clientèle, leur goût risque d'orienter le choix et la présentation des œuvres par le musée. L'art pour touriste peut s'implanter et risque d'abaisser des valeurs plus hautes, d'autant qu'il est souvent conforme aux goûts des bourgeoisies locales. Mais à lointaine échéance, on doit penser que les touristes se formeront : *le goût de l'exotisme, dit Senghor, ne résiste pas à la volonté de savoir, de nouer le dialogue.*

Dans les musées des deux premières générations, celle de 1935 et celle de 1955, l'attention était concentrée sur le pays lui-même, sur son histoire, sa géographie, son artisanat, son ethnologie. Après les indépendances, avec les centres culturels construits auprès des ambassades étrangères, des expositions de caractère international furent présentées. L'art moderne

autochtone y trouve également place. Mais le public est surtout composé d'expatriés.

Art international, art moderne

Ne faudrait-il pas montrer au public africain les arts et les techniques des autres pays et des autres siècles ? Sans imaginer des salles climatisées et des transports extrêmement coûteux et dangereux pour les œuvres, n'est-il pas possible d'installer copies ou moulages pour que l'élite cultivée puisse voir ce qu'étaient les civilisations antiques, médiévales, extrême-orientales, etc. ? Trop souvent, en effet, les Africains, s'ils ne sont pas fascinés par le modèle euro-américain moderne, consacrent toutes leurs pensées à la seule Afrique. Cette bipolarité est dangereuse par les tensions qu'elle engendre. Mais surtout, elle est stérilisante parce qu'elle laisse supposer qu'il n'y a qu'une civilisation possible, alors que d'innombrables combinaisons seraient imaginables.

Sortir des limites étroites de l'africanisme, sortir des contraintes de la tradition constamment imitée, faire prendre à chacun conscience de l'intérêt de ses propres apports : tels peuvent être les objectifs du musée.

Ne faudrait-il pas, d'ailleurs, mêler l'art moderne et

l'art traditionnel, pour valoriser l'art moderne d'une part, et pour sortir en même temps l'art ethnographique du ghetto des traditions ?

Mais, ce faisant, toutes les idées se trouvent bouleversées : l'art devient objet de contemplation (et de vente). L'artiste cesse d'être un anonyme metteur en œuvre de croyances traditionnelles pour devenir un sculpteur, une personnalité prestigieuse, avec ses conceptions individuelles, sa façon de faire, ses interprétations propres. Les mutations à prévoir sont gigantesques.

L'art africain est en pleine transformation. Un art « international » naît autour des écoles d'art. Un art « populaire » naît dans les milieux urbanisés.

En même temps, l'art traditionnel survit et produit. Malraux pensait à son propos à un « art magique ». On peut discuter sur le mot et lui préférer celui de sacré. Mais l'artiste créateur n'est jamais entièrement absorbé dans le sacré. Il réfléchit sur son travail, tout en se conformant aux visions de la tradition. Des surgenons de la statuaire classique peuvent voir le jour. Des sculpteurs Senoufo, par exemple, ont inauguré dans des œuvres pour les aérodomes un style nouveau, dérivé des statues anciennes.

Grâce aux musées, ces deux courants, moderne et traditionnel, visions instructives et conceptions intellectuelles, peuvent se joindre et se féconder mutuellement.

Togopharma et le problème du médicament au Togo

par le Docteur Faadji JOHNSON-ROMUALD, Pharmacien-Chef consultant

Un local de 2,50 m x 3, chambre de garde désaffectée, aménagée pour la circonstance, c'est-à-dire :

- une fenêtre renforcée par une barre de fer et servant de guichet ;
- une serrure de sûreté à la porte ;
- quelques caisses de bois posées l'une sur l'autre ;
- sur les étagères ainsi fabriquées, des flacons de pénicilline et divers comprimés et solutions, en tout une vingtaine de produits.

Ainsi, s'ouvrait, le 1^{er} mars 1962, tout près du service des entrées du Centre national hospitalier de Lomé, le premier « poste de cession de médicaments aux particuliers » du Togo.

Les conditions de naissance de ce minuscule poste avaient été elles-mêmes une gageure : pas d'argent, pas de personnel qualifié, rigidité implacable des règlements hérités de la colonisation toujours en vigueur, attitude de défi des tenants de la profession, tempérée par une prudente espérance de la partie informée de la population...

Une expérience voyait ainsi le jour en Afrique au Sud du Sahara, sous l'appellation et la structure actuelles de Togopharma.

Le lecteur d'Afrique Contemporaine pourra trouver dans la présente étude les principaux traits de cette expérience qui, avec le temps, devait s'avérer riche d'enseignements.

Les données fondamentales

Les choses les plus simples sont celles que nous avons le plus facilement tendance à oublier ; aussi est-on

obligé dans certains cas de demander au lecteur la permission de les rappeler.

● Le problème du médicament est aussi vieux que le monde, puisque dès l'origine, l'homme s'est trouvé