

Les problèmes du pourquoi et du comment de la mémoire

Marcio Carvalho

Numéro 139, hiver 2022

Performance et art actuel en Afrique. Le cas du Cameroun, de la RDC et de la Tunisie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/98232ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Carvalho, M. (2022). Les problèmes du pourquoi et du comment de la mémoire. *Inter*, (139), 100–107.

LES PROBLÈMES DU POURQUOI ET DU COMMENT DE LA MÉMOIRE



MARCIO CARVALHO

Les logiques et les dynamiques à la base de la performativité africaine, de son art performance et de ses pratiques culturelles dédiées à l'idée d'impermanence pourraient être le meilleur antidote ou stimulus au modèle muséal désuet et stagnant de l'Europe. Les débats d'aujourd'hui concernant la restitution d'objets africains ayant été pillés et les propositions de resocialisation de ces mêmes objets dans leurs espaces d'origine, tout comme les efforts de plusieurs communautés et pays africains pour reconstruire et réinventer leur mémoire, ont remis en question le rôle du musée.

Plusieurs musées en Afrique mettent en œuvre des stratégies pour regrouper les efforts de conservation, les logiques et dynamiques culturelles locales, les organisations sociales-spatiales, le savoir ancestral et l'art performance ou l'art dédié aux rituels performatifs et à la validation des êtres humains¹ pour encourager la proximité culturelle, donner du pouvoir aux communautés et un rôle actif dans la conservation de leurs expériences culturelles passées comme présentes. Les musées africains tel le Musée national du Mali ont créé des systèmes qui permettent aux objets d'osciller entre la collection et les communautés locales, et d'être utilisés dans des performances, des rituels et des commémorations en ayant pour objectifs clairs de récupérer ou de maintenir le pouvoir créatif des communautés, de les réconcilier avec leur patrimoine et d'engendrer de nouvelles orientations. Aujourd'hui, à un moment où les musées européens se retrouvent devant une crise du sens donné aux objets qu'ils détiennent – crise qui découle de leur grand manque de connaissance relativement à la plupart de ces objets et des manières douteuses dont ils ont été acquis –, la performativité et l'art performance africains pourraient bien être la clé de nouveaux modèles muséaux qui permettront de délaissier la conservation comme moyen de figer la mémoire pour investir dans un savoir communautaire et créatif qui redonnera vie aux objets et aux collections.

1 Cf. Gloria E. Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera : The New Mestiza*, Spinsters et Aunt Lute, 1987, 203 p.

2 Jellili Atiku, entretien avec l'auteur.

3 Christian Etongo, entretien avec l'auteur.

4 *Id.*

5 Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain : vers une nouvelle éthique relationnelle*, Ministère de la Culture, 2018, p. 7.

Le patrimoine
a désinventé le souvenir
Le premier jour,
l'« Homme » créa le patrimoine.
Le deuxième jour,
le patrimoine fut accusé d'être
un ensemble d'objets volés.
Le troisième jour,
l'Homme inventa le patrimoine
commun et dit :
« À compter d'aujourd'hui,
tout objet relevant de mon pouvoir
appartient à l'humanité. »
Le quatrième jour,
l'Homme se donna la responsabilité
d'inclure et d'exclure certaines
parties de l'humanité de la possibilité
de posséder.
Le cinquième jour,
l'Homme continua à figurer son
concept de « partage commun ».
Inspiré par ses nouvelles
responsabilités, l'Homme
écrivit *Les commandements
du patrimoine commun*.
Ton maître tu honoreras
Et jamais en question
tu ne le remettras
En ce qu'il dira tu croiras,
et pour cela
À l'émerveillement et au
divertissement tu auras droit.

Le cinquième jour,
il créa la Maison des hommes
blancs. Et les hommes dirent :
« Laissez-nous choisir quelques
hommes et les façonner à notre
image, nous les laisserons dominer
les poissons de l'océan, les gibiers
à plumes, le bétail, les objets,
les sujets, les autres hommes,
leurs pensées, leurs sentiments
et même leur propre mémoire. »
Le sixième jour, l'Homme voulut
se reposer, mais la Maison des
hommes blancs était en flammes.
Fumée noire. Les pompiers
domptèrent les fantômes.
Le septième jour, le feu revint,
plus grand et plus fort, et les
hommes durent encore une fois
repousser le moment du repos.

Le patrimoine
implique l'idée de propriété.
Le patrimoine
est un faux souvenir.
Le patrimoine
est une fiction violente.
Le patrimoine
est une violence.

Le patrimoine
engendre la répétitivité.
Le patrimoine
engendre l'internalisation
du rejet.
Le patrimoine
ne réinvente pas le
vivre-ensemble.
Le patrimoine
est une violence.

Le patrimoine
contrefait l'authenticité.
Le patrimoine
force la possession de biens.
Le patrimoine
nourrit le nationalisme.
Le patrimoine
est une violence.

Le patrimoine
impose une sémantique visuelle
facile à déchiffrer qui endoctrine
les identités nationales.
Par la performativité de l'histoire,
Dans les écritures et sur les bronzes,
Le patrimoine
est une arme mise à disposition.
Le patrimoine
est une violence.

Le patrimoine
est le contraire de la
justice sociale.
Le patrimoine
est un parasite que l'on
trouve dans la réalité
et dont l'hôte est la vérité.
Le patrimoine
est une vieille invention
néocolonialiste.
Le patrimoine
est une violence.

Le patrimoine
a la mainmise sur le temps,
le patrimoine est une violence.
Le patrimoine
tient le langage en otage,
le patrimoine est une violence.
Le patrimoine
est un acte d'oubli qui
ne porte aucun fruit.
Le patrimoine
est une violence.
Le patrimoine
ne permet aucune théorie
qui ne soit extérieure
à son langage.
Le patrimoine
est une violence.
Le patrimoine
n'est qu'un autre moteur
de traduction automatique.
Le patrimoine
est une violence.

Le patrimoine
interdit l'art performance.
Le patrimoine
tire les ficelles des interactions
humaines.
Il orchestre le cirque touristique
pour en être reconnu.
Il réorganise les communautés
locales pour s'en servir à sa guise.
Le patrimoine
est une violence.

Qui organise le patrimoine
organise sa violence.
Qui commet le patrimoine
contrôle le degré de violence
y étant associé.

Attendu que la période
coloniale ne fait pas partie
des protocoles du patrimoine
mondial de l'UNESCO,
Attendu que les sociétés
colonisées se voient refuser
l'accès aux restes de leur
propre passé et, par extension,
aux vestiges de leur propre
culture, dont leur équilibre
historique, culturel et humain
dépend.

Par conséquent,
le patrimoine est une violence.

Si les restes humains,
bronzes et masques volés,
si les autres êtres qui
présentent une identité
individuelle, un agencement
et une conscience les
caractérisant appartiennent
maintenant à toute l'humanité,
alors le patrimoine est
une violence.

LA PERFORMATIVITÉ DU NOUVEAU PARADIGME MUSÉAL

Contrairement aux formes strictes et figées du savoir, qui ont tendance à momifier le passé et à lui donner un ordre hégémonique, l'art performance permet aux gens de manifester leur mémoire et leurs souvenirs de manière collective, en incarnant et en échangeant des valeurs et des stimuli présents, qui les aident à donner un sens à leur passé, à leur présent et à leur futur collectifs. Dans de nombreux pays africains, la performativité est au cœur des créations et des échanges populaires, et les musées africains l'utilisent pour insuffler une vie nouvelle à leurs collections. Là-bas, les musées ont adapté leurs structures muséologiques aux dynamiques locales, sociales et culturelles ainsi qu'à leurs rythmes ancestraux et à leurs systèmes de croyances, se distanciant ainsi inévitablement des modèles européens. Différents peuples, groupes et communautés ethniques cherchent et définissent leurs propres structures de conservation, en fonction de leurs propres traditions, histoires et systèmes de croyances, ce qui a mené les musées à adopter un nouveau paradigme accordant la priorité à la performance et aux écosystèmes participatifs plutôt qu'aux musées traditionnels européens qui ont transformé leurs objets culturels en ossements, figé leur culture et laissé l'essence et l'âme de leur peuple s'estomper.

À Bamako, le Musée national du Mali est organisé comme un écomusée dynamique et intégré, dédié à ses peuples. Il a pris sur lui de redonner ses collections aux communautés et, par un processus de resocialisation des objets dans leurs espaces fonctionnels, les personnes peuvent désormais reconstruire leur mémoire et inventer leur présent et futur. Le Musée pense qu'il est fondamental de s'adapter au pays et à ses différentes cultures, et souhaite rompre avec la tradition des « musées monolithiques » – aussi appelés « palais de la culture » – en adoptant la taille, l'apparence et la complexité d'un village traditionnel, tout en évitant l'exotisme imaginaire d'un village vacances européen. Ainsi, sans négliger les chercheurs, les intellectuels et les touristes qui visitent régulièrement les musées, le Musée considère qu'il est essentiel d'impliquer les gens dans la conservation et la transformation socio-culturelles de ses objets. Un système performatif a été adopté par l'entremise de prêts d'objets négociés avec les communautés aux fins de pratiques rituelles. Ici, la performance est utilisée par les communautés pour conserver et renouveler la subjectivité, le pouvoir d'action et la conscience des collections muséales. Après les rituels, les objets sont retournés au Musée. Les dynamiques et performances, qui proviennent des personnes et de leurs cultures ancestrales, permettent un nouveau paradigme muséal.

Les artistes contemporains africains qui utilisent la création communautaire comme fondement de leurs pratiques en art performance ont une importance primordiale : ils servent de pont entre le savoir ancestral et le monde d'aujourd'hui. Partout sur le continent africain, du nord au sud, les performeurs et performeuses usent de l'art et des formes de savoir locales pour collaborer avec leurs communautés et participer à la validation des relations humaines et de la proximité culturelle. Leur travail aborde la question de l'inégalité, des droits humains, de la répression des valeurs culturelles de leurs ancêtres ainsi que des défis de la vie quotidienne dans les pays postcoloniaux. La décolonisation ainsi que la préservation de la culture et du savoir ancestraux et autochtones sont dans la mire de ces artistes. Leur art est leur manière de questionner l'ordre hégémonique social et politique, les obligations imposées par le colonialisme et les castrations socioculturelles de leur propre culture. Ces artistes attirent l'attention de leur communauté sur le fait que la performance a toujours été une technique d'importance capitale et un moyen efficace pour créer, transmettre et transformer les connaissances dans la majeure partie du continent africain. L'art performance sert directement de pont entre le monde contemporain et les formes de savoir ancestral. Tous les masques et statues africaines dans les musées européens prouvent que leurs ancêtres sont encore présents, mais également qu'il est urgent de les réactiver.

Au Nigeria, l'artiste Jelili Atiku est un pionnier de l'art performance sur le continent. Son travail aborde les questions de l'inégalité, des droits humains et de leurs effets sur nous comme êtres humains. La décolonisation est l'un de ses principaux chevaux de bataille, particulièrement pour la culture yoruba. Les performances d'Atiku se fondent sur un processus collaboratif axé sur l'activation des corps dans l'espace et le temps. Au sein de sa communauté et dans l'espace public, il réarticule et interrompt la vie quotidienne, se servant de la créativité et du savoir ancestral pour s'attaquer à des problèmes contemporains complexes, créant de nouvelles formes de relation et stimulant des discussions publiques tout en donnant du pouvoir aux personnes concernées. Son travail est influencé par les pratiques sociales africaines comme les rituels traditionnels, la magie, les mascarades et les danses traditionnelles. Il tient à rappeler que sa pratique n'est pas influencée par les modèles de l'histoire de l'art ou des théories de l'art de l'Occident, mais qu'elle est plutôt façonnée par la vie quotidienne dans les villages et par le dialecte de l'endroit, qu'il utilise pour décrire et représenter la culture yoruba, celles du Nigeria et de l'Afrique en général. Son travail questionne l'ordre hégémonique social et politique découlant des obligations imposées par le colonialisme et des castrations socioculturelles de sa propre culture. Il essaie de diriger l'attention sur le fait que la performance fait partie de l'ADN de l'Afrique et de son identité :

Je viens d'une société qui voit l'art comme une partie intégrante de son existence. Dans ma société, l'art n'est pas un produit émanant d'établissements spécifiques comme les galeries et les musées. Dans ma communauté, l'art n'a pas besoin d'avoir des espaces dédiés pour que les gens y aient accès et y participent. L'art est complètement intégré dans la société, il fait partie intégrante de la vie quotidienne de toutes les familles. Donc, quand je crée des œuvres, je le fais pour les gens, sans égard aux structures qui pourraient se les approprier, en tirer profit ou décider de les exposer ou pas. Je veux que les gens participent et créent des débats sur nos espaces, notre mémoire et notre avenir communs².

En collaboration avec Marcio Carvalho, Jelili Atiku effectue en ce moment précis le lancement d'un nouveau projet appelé *Ìràpadà : Restitution Grammar in Focus (Ìràpadà : pour une grammaire restaurative)*. L'objectif principal de ce projet est de restituer un masque Gèlèdè se trouvant au Forum Humboldt (château de Berlin) aux Yorubas Qauters, une communauté autochtone yoruba de la ville d'Otta', dans l'État d'Ogun, au Nigeria. Pour sa réalisation, le projet propose d'écouter la communauté d'origine de l'objet pour comprendre les complexités entourant le déplacement des objets volés et restituer ceux-ci dans leurs espaces fonctionnels. Jusqu'à maintenant, l'issue de la restitution semble incertaine et demeure un objet de débat, mais son processus et ses lignes directrices ne sont pas remis en question. Ainsi, le projet propose de faire des recherches en collaboration avec la communauté, l'État d'Ogun et le Forum Humboldt pour mettre au point une nouvelle conception de la restitution où la priorité serait accordée au « toucher » et à la « performativité » comme sciences de savoir. Ces sciences permettraient d'ajouter des émotions et des formes autres de souvenir et d'imaginaire dans le processus muséal strict et hyperlogique entourant la provenance de l'objet et ayant tendance à retarder sa restitution dans son milieu d'origine. Le projet demande au Forum d'écouter plutôt que de suivre la tradition européenne qui consiste à faire la collecte d'histoires et à bâtir un savoir en exploitant les personnes ou les communautés possédant ce savoir. L'écoute comme forme d'échange et d'apprentissage, et comme espace de vulnérabilité, permettra aux chefs du musée, à ses commissaires et à ses historiens d'être en contact direct avec une histoire alternative qui n'est pas représentée dans les collections et les expositions muséales, une histoire qui priorise la performativité, les rassemblements, l'échange et le présent plutôt que les procédures, le tourisme et le spectacle. Le projet vise à utiliser la performativité ancestrale de la communauté yoruba pour que des recherches soient effectuées sur l'objet destiné à être restitué, que la justice soit rétablie et que la mémoire soit ramenée dans la communauté, avec comme but ultime la création d'une nouvelle grammaire de la restitution.

Parallèlement, à Yaoundé, au Cameroun, l'artiste de la performance Christian Etongo travaille avec les rituels traditionnels camerounais qu'il considère sur le point de disparaître. Il raconte l'histoire des missionnaires qui, pendant des siècles, ont réprimé de nombreuses formes de religion et de systèmes de croyances, les qualifiant de sorcellerie et interdisant leurs pratiques. Etongo déclare qu'« encore aujourd'hui, on peut être arrêté si on nous prend à pratiquer de tels rituels »³. L'artiste fait revivre ces rites pour rappeler aux membres de la communauté les histoires et pratiques de leurs ancêtres, qui sont toujours parmi eux. Il croit que le fait d'attirer l'attention des Camerounais sur ces formes de créativité pourrait les aider à défier les systèmes imposés par l'Occident, les colons et les chrétiens qui répriment toujours leur société. Par conséquent, il utilise le rituel tso, un rite de purification pratiqué après un crime pour qu'il ne soit plus jamais commis :

À la fin du rituel, le criminel demande pardon et la victime est invitée à lui pardonner. C'est pour cette raison que je crois que si l'Europe leur demande pardon de manière sincère, les Africains devraient pardonner et continuer de collaborer avec l'Europe, à la condition que chaque partie redéfinisse ses relations économiques, politiques et culturelles, ainsi que ses dynamiques de pouvoir. Commencer par laisser les objets qu'ils ont volés en Afrique revenir à la maison et laisser les Africains les aider à redéfinir le modèle muséologique colonial européen actuel seraient un bon début⁴.

Etongo croit que le vol des objets africains par les musées européens n'est que le prolongement du projet colonial visant à effacer la mémoire collective des Camerounais afin de contrôler plus facilement leurs ressources naturelles. Son art essaie donc de faire entrer dans sa communauté de nouvelles parcelles de mémoire fondées sur le savoir local et ancestral. Il a pour objectif de faire comprendre à sa communauté où elle se situe dans le présent ainsi que la voie à suivre pour s'assurer d'un meilleur avenir.

L'exclusion des pays du Sud à la fin du XIX^e siècle était une excuse pour envahir, occuper, réprimer, violer, tuer et voler, en toute légalité, des centaines de cultures sur le continent africain. Selon le *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain* rédigé par Bénédicte Savoy et Felwine Sarr en 2018, il est clair que les musées ont fait partie de ces invasions depuis le début :

Au XIX^e siècle, les annexions patrimoniales deviennent donc le corrélat naturel des guerres de conquêtes et sont absorbées, juridiquement et physiquement, par les États conquérants. En 1854, Sir Robert Phillimore, le plus célèbre juriste anglais de son temps, considère que « tous les États civilisés » reconnaissent la maxime selon laquelle « les acquisitions de guerre appartiennent à l'État ». Ces acquisitions, lorsqu'il s'agit de biens culturels, trouvent dans les capitales européennes du XIX^e siècle une place « naturelle » au sein des grands établissements nationaux dédiés à l'instruction publique, musées et les bibliothèques en tête, qui connaissent alors un accroissement considérable⁵.

Souvent, bien avant le déplacement des troupes, tel type ou telle quantité d'objets étaient déjà convoités, des experts travaillant en collaboration étroite avec certaines armées pour que les musées et bibliothèques puissent héberger ces objets immédiatement après leur acquisition par l'armée. Les lieux ciblés avaient donc parfois davantage à voir avec le désir des musées qu'avec le pillage militaire au sens strict – qui ne s'intéressait habituellement qu'à la richesse, qu'aux armes et qu'aux drapeaux ennemis.

Ce « pillage », effectué pour le compte des musées européens, a séparé la fonction artistique de l'objet de sa fonctionnalité, dissociant du même coup l'art de la vie quotidienne, l'ancêtre du moment présent, le sacré de l'historique et l'objet de la performance. Le rythme de transformation du savoir local ou étranger en connaissances accessibles et simplifiées visait à définir les cultures qui ont vu naître ces objets comme primitives, donc incapables de produire une histoire ou une culture qui soit optimisée en outils pour faire du profit. Il visait aussi à emprisonner tous les oracles et personnes capables de changer les formes et, donc, de créer une histoire différente en fonction de la culture d'origine des objets.

La montée des voix diverses sur le continent africain nous mène à croire que l'ego eurocentré à la base du modèle muséologique et archivistique est désuet, raciste, injuste, impérial, colonial, répressif et ne doit plus accaparer le passé et la mémoire, le présent et le passé partagés. Lorsque nous comparons le corps (la performance) et l'archivage (la conservation), nous réduisons le corps à un résidu d'informations figées, fabriquées par l'homme, axées sur la production monolithique et proposant un mode de fonctionnement clair. Le corps en tant qu'« archives » est peut-être une mauvaise analogie puisqu'elles dénaturent le corps et le déforment en plusieurs manières d'être afin d'optimiser la production et de prioriser l'économie au détriment de la création et de la culture. Néanmoins, si nous décidons de maintenir l'analogie du corps en tant qu'archives, il faut transformer la notion d'archivage et les dynamiques qui la sous-tendent, en plus des idéologies et des fondements qui ont participé à la construction de la « Maison des hommes blancs ». De nos jours, la seule façon qu'auraient les musées européens de justifier leur existence serait de délaisser leur obsession patriarcale à l'égard de la conservation de ce qu'ils ont volé sans souci de compréhension et d'abandonner ce que les autres cultures ont créé dans un esprit d'impermanence pour permettre une réinvention culturelle continue. Par conséquent, il est urgent et nécessaire que les musées adoptent une approche performative pour que les gens venant des cultures originelles des objets puissent transformer l'orientation des expositions, des collections et des archives par l'entremise de leur corps et de l'art performance.

Traduit de l'anglais par Véronique Garneau-Allard.