L'INFLUENCE EUROPEENNE
SUR L'ART AFRICAIN MODERNE

Les pages de l'histoire de l'art sont remplies de problèmes d'influences, de filiations et d'évoltions.

Parfois, il s'agit de simples emprunts qui réorientent une vision artistique qui, par maints aspects, reste elle-même. Mais il est des rencontres qui provoquent des métamorphoses profondes, sinon même définitives, et qui jettent un désarroi durable dans toute une province de l'art.

Aux XIXè et XXè siècles, le face-à-face de l'Afrique - nous entendons l'Afrique Noire - avec une Europe puissante, dynamique, orgueilleuse, fut à bien des égards un drame. La culture n'a pas échappé à ce choc inégal.

Je parlerai ici avant tout, de l'Afrique du centre du Continent, du Zaïre en particulier, mais je crois que ce qu'on peut en dire est exemplaire de ce qui s'est produit dans toute l'Afrique subsaharienne.

La rencontre de l'Europe conquérante et d'une Afrique généralement accueillante, ne date pas du siècle dernier. Il convient de s'arrêter un moment à l'histoire plus ancienne, car certains faits artistiques qui remontent aux XVIè et XVIIè siècles contiennent une leçon significative.

L'exploration progressive des côtes du continent Africain par les Portugais débute au XVè siècle. le Sénégal est atteint en 1444, le Zaïre en 1484 et le Cap de Bonne-Espérance en 1488.

Le prosélytisme religieux fut un des ressorts principaux de l'aventure. Une première évangélisation - qui sera finalement un échec - apporta aux populations autochtones, en même temps qu'une vision du monde inconnue, des symboles totalement nouveaux. Les missionnaires opposèrent leurs crucifix, leurs statues et leurs médailles aux sculptures traditionnelles tenues pour des fétiches.

On le sait, la première réaction d'une culture qui se voit

confrontée avec une autre acceptée comme supérieure, est celle de l'imitation. De fait, nos musées conservent des copies nègres souvent habiles de crucifix portugais ou italiens.

Cependant ces imitations de crucifix baroques cèdent la place progressivement à des objets de même iconographie mais de style que nous dirions aujourd'hui très nettement nègre.

Est-ce le résultat d'une évolution par laquelle un art autochtone aurait absorbé l'image étrangère ? Est-ce une régression vers des formes plus primitives ? Les termes de comparaison nous manquent aujourd'hui pour répondre à ces questions.

La première hypothèse, celle de la mutation, jouit de la faveur des commentateurs africains qui y voient un modèled e retour à l'authenticité après une période d'aliénation, ou mieux l'accès à une authenticité enrichie par les apports extérieurs. Ce type d'évolution ne serait-il pas un modèle à proposer aux artistes d'aujourd'hui livré à l'invasion des formes plastiques non traditionnelles, aux artistes égarés, dit-on, dans leur soumission passive aux arts occidentaux ?

La seconde phase d'invasion date de l'époque coloniale. Après une première exploration territoriale, les Européens découpèrent le continent en diverses possessions, au mieux de leurs intérêts économiques et politiques. L'occupation qui s'ensuivit fut durable et profonde. Elle fut placée sous le signe de la supériorité incontestable de l'homme blanc et de sa civilisation. La littérature de l'époque montre les administrateurs venant structurer le désordre, les commerçants répandant les bienfaits du progrès matériel, les missionnaires se chargeant de convertir les pauvres païens.

La culture noire était méconnue. Certes, on s'intéressait aux fables ingénieuses, on écoutait distraitement une musique déclarée monotone, on prenait les statues pour des magots. Les Noirs, hypothétisés par tout ce que l'européen apportait, en vinrent à être gênés de leurs traditions et de rêver de devenir un jour comme les Blancs.

L'art africain ne fut reconnu que plus tard. Il fallut l'attention de quelques peintres de Paris et de Dresde, cubistes et expressionnistes, pour qu'on commençât à s'y intéresser sérieusement.

* * *

Cet art traditionnel africain est aujourd'hui en voie de disparition définitive, même s'il se survit précairement à lui-même dans quelques régions. Il est mort avant tout sous les coups du changement social, particulièrement religieux, car il était lié à des rites, funéraires ou autres. Il a disparu aussi sous l'effet du mépris.

La méconnaissance de l'art nègre fut d'abord celle des Européens, à l'époque où il était impensable que de pauvres sauvages fussent capables de créer un art de valeur ; elle fut aussi, dans une large mesure, celle des missionnaires qui considèraient les instruments des cultes ancestraux comme des productions diaboliques qu'il fallait anéantir.

Il y avait, peut-être surtout, l'apport des arts européens qui étaient présentés, comme les vrais modèles à imiter, modèle souvent d'ailleurs désastreux si l'on pense à toutes les productions sulpiciennes qui envahirent les missions.

Il n'y a pas si longtemps que des universitaires africains étaient véritablement gênés et humiliés par des courts sur l'art nègre.

La ruée des antiquaires sur les ultimes restes de l'art traditionnel, ne trouve que des complicités chez les Africains qui n'ont que le désir de monnayer au plus haut prix l'héritage de leurs ancêtres. Les collectionneurs africains d'art nègre sont encore rares.

De tous les artistes qui ont créé les merveilles que s'arrachent les inconditionnels de l'art nègre, il ne subsiste que des artisans voués à des copies plus ou moins conformes, qu'ils patinent grâce à quelques recettes ingénieuses et qu'ils proposent

aux naïfs comme des chefs-d'oeuvre de l'art révolu.

* * *

Pour les divers pays de l'Afrique noire, il est possible d'esquisser l'histoire du passage de l'art traditionnel à l'art post-traditionnel, sous l'action de mécènes européens et de modèles étrangers. Badi-Banga, ancien président de l'AICA-ZAIRE l'a décrite pour son pays en 1977 dans un petit livre intitulé "Contribution à l'étude historique de l'art plastique zaïrois moderne".

En 1926, un voyageur-poète belge, Georges Thiry, fervent de Ensor et de Matisse, fut émerveillé par les peintures de cases, et l'idée lui vint de fournir aux auteurs de ces vivantes et naïves représentations, du papier et de l'aquarelle pour y reproduire les fresques. Ces artistes-nés s'appelaient Lubaki, Tshelantendo, Masalaï. Nous les considérons commes les pionniers de l'art moderne au Zaïre et, en cette année 1986, un copieux programme de manifestations, animé par l'AICA-ZAIRE, à Kinshasa et à Lubumbashi, commémore le 60e anniversaire de l'art moderne dans le pays.

A partir de 1926, les initiatives privées et de mécènes se multiplièrent.

Il y eut d'abord des amateurs européens, souvent des artistes, qui encouragèrent les peintres et les sculpteurs noirs. L'intérêt fut tel qu'en 1935 fut créée une "Commission de Protection des Arts et Métiers Indigènes" et une "Association des Amis de l'Art Indigènes." Leur champ d'action comprenait à la fois l'art traditionnel, qu'on voulait protéger et un artisanat plus moderne, permettant aux artistes de vivre de leur métier.

Cette action fut prolongée et amplifiée par un foisonnement d'ateliers imaginés souvent par des missionnaires. Ces initiateurs se voulaient conseillers techniques, tantôt préoccupés de perpétuer l'art traditionnel en l'améliorant, tantôt soucieux de synthèses entre l'art traditionnel et l'art européen. On ne compte pas moins

d'une bonne vingtaine de ces centres dont la bonne volonté des dirigeants sans doute admirable, mais dont la doctrine nous paraît aujourd'hui fort ambiguë.

Outre ces divers centres, il faut signaler l'activité d'artistes isolés, tel un Nkusu, orienté plus franchement vers plus de nouveautés. Ce qu'on nomme l'"Ecole de Lubumbashi" désigne un de ces ateliers novateurs.

A Lubumbashi, en effet, inspirés par les idées et les encouragements d'un peintre français du nom de Pierre Romain-Desfossés, un groupe de jeunes artistes élabora, à partir de 1945, une sorte d'art populire de grande qualité. Quelques-uns d'entre eux acquirent un style personnel marqué par une nette orientation vers la décoration et par la fidélité immuable à quelques recettes éprouvées de sujets et de technique. Ils ont pour nom Mwenze, Bela et Pili-Pili. Leur art fut unanimement apprécié et a figuré dans maintes expositions.

Plus importante fut la création de l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa. A l'origine, ce fut une école de brousse animée par un missionnaire peintre et sculpteur, le Frère Marc Wallenda. Au départ, son idéal fut d'initier de jeunes talents à des formes qui ne voulaient s'inspirer ni de la tradition, jugée insuffisante et dépassée, ni de l'art européen moderne, considéré comme décadent. Il fallait rester dans la ligne d'un sage enseignement académique, minutieusement progressif et dont le but était une sorte de réalisme idéalisé, africain par ses motifs : paysages, décorations, portraits, personnages.

A la disparition du fondateur, l'Académie se compléta par une école d'architecture et fut couronnée par un Institut Supérieur des Arts Plastiques. D'anciens élèves de Wallenda perpétuèrent son enseignement, mais de nouveaux professeurs européens introduisèrent une orientations résolument moderne.

La plupart des artistes comme de l'art zaïrois contemporains sont des anciens de l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa : Liyolo, Tamba, Mavinga, Lema Kusa, Bamba, Kamba, etc.

Quelques-uns d'entre eux purent profiter de bourses d'études en Belgique et en Autriche, mais toujours dans des milieux académiques.

La production artistique de ce groupe important de peintres et de sculpteurs atteignit rapidement un bon niveau technique, mais d'une inspiration assez étriquée et sans beaucoup de renouvellement. Trouvant aisément sur place des clients, presque exclusivement européens, et encouragés par le succès de quelques expositions à l'étranger, ces artistes zaïrois travaillaient sans complexe, protégés au surplus par les milieux offociels qui leur réservaient de substantielles commandes.

L'autosatisfaction de ce milieu d'artistes fut assez rudement secouée par deux faits inattendus. En 1972, le Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa fut l'occasion d'entendre les réserves de critiques autorisés. Certains artistes zaïrois y virent l'occasion d'une remise en question fondamentale. Le deuxième fait fut la montée d'un art populaire du type naïf qui, trouvant de nombreux amateurs, mit fin à l'impéralisme de l'art académique.

Les réactions qui suivirent le Congrès de l'AICA furent caractéristiques. Quelques artistes parmi les plus connus mirent en commun leur indignation et leur inquiétude et créèrent un groupe qu'ils appelèrent audacieusement les "avant-gardistes zaïrois", dûment muni d'un manifeste percutant qui annonçait un art nouveau et révolutionnaire.

On y lit par exemple "nous voudrions que notre art recouvre totalement son autonomie et sa personnalité intrinsèque, grâce à un dépouillement, fût-il brutal, de toutes les formules stéréotypées d'origine étrangère".

Ce refus hautement proclamé d'une rupture avec l'influence européenne resta parfaitement théorique. Dans la réalité, chaque artiste continua simplement sur sa lancée.

Cette brève histoire particulière n'a d'autre fin que d'illustrer, par un cas concret, l'influence de l'art européen en Afrique.

Elle décida d'une évolution décisive en se substituant à l'art traditionnel, mais son impact fut modéré quant au choix des styles qui furent recherchés comme modèles d'inspiration.

Au terme de l'histoire que nous venons de survoler, le moment est venu d'analyser le sentiment actuel des nombreux artistes qui refléchissent sur leur situation.

C'est évidemment un sentiment de profond malaise. Doivent-ils en rester à un art qui emprunte à l'Occident des formules attardées mais dont les fruits leur permettent de vivre, parfois même confortablement, grâce à une clientèle complaisante, Mais cet art n'a pas de signification au regard des écoles de l'art international. Faut-il se lancer dans cette aventure de l'art moderne actuel, en espérant apporter quelque doctrine originale, quelque nouveauté de plus en plus difficile à inventer et qui exigerait de tourner le dos aux milieux où vivent les clients habituels, généralement si peu ouverts aux audaces contemporaines ?

* * *

Pour mieux comprendre cette question cruciale, il est utile de revenir en arrière pour examiner, selon ses catégories les plus générales, la dialectique de la rencontre de m'Afrique avec l'Occident. Il est facile d'en faire chaque fois l'application au domaine de l'art. Il y eut, en effet, une suite de moments évolutifs qui paraît bien répondre à des lois générales.

L'occidental est arrivé en Afrique avec le sentiment d'être le civilisé venant parmi ceux qui n'avaient pas de civilisation. Il se croyait la mesure authentique de l'homme. Son ethnocentrisme était absolu. Il apportait le progrès, la liberté, la religion, la science.

Le colonisé, lui prenait une conscience aiguë de son sous-développement et faisait une réaction d'admiration à peu près inconditionnelle de l'homme blanc. On voudrait citer à ce propos un texte d'un historien arabe du XIVe sicle, Ibn Khaldoun. "Les vaincus

veulent toujours imiter le vainqueur dans ses traits distinctifs, dans son vêtement, sa profession et toutes ses conditions d'existence et ses coutumes". Ce perspicace théoricien de l'histoire des empires observe que "la subordination n'est pas une suite habituelle de la défaite mais résulte de la perfection du vainqueur. Si cette fausse supposition se fixe dans l'âme, elle devient une croyance ferme. L'âme alors adpote toutes les manières du vainqueur et s'assimile à lui."

Il s'ensuivit une période de collaboration où le dominé ne rêve que d'assimilation au dominateur.

A la période de la copie succèda la période du doute. Le développement du colonisé permit à celui-ci de se rendre compte du mépris où il a été tenu et le conduisit progressivement à la révolte. La culture européenne lui fournissait elle-même les instruments de sa révolte, y compris la langue. Le mouvement de la Négritude s'inscrit dans ce mouvement.

Depuis lors une abondante littérature, fort répétitive, a fait le procès du colonialisme. Pour nombre d'écrivains africains, l'Occident représente à peu près le mal absolu. La révolte culturelle fut multiforme : par exemple le refus d'être objet d'étude de l'ethnologue étranger, les essais de philosophie africaine, de théologie africaine, la célébration des langues nationales, etc.

L'Européen, à son tour, il est bon de le signaler, n'échappait pas au monde des complexes, même s'ils étaient différents.

Il y eut au départ un certain refus de l'occidentalisme et la volonté de retrouver, comme on le voit par l'exemple de Gauguin, "les sources de l'humanité en enfance".

Nous avons connu par la suite la vague de dépréciation de l'Occident. Sa civilisation, disait Victor Segalen, est essentiellement dégradante. Lévi-Straus écrit que le développement de la civilisation occidentale fut, pour une part large et innoncente de l'humanité, un monstrueux et incompréhensible dialogue. Malinovsky

n'était pas moins virulent quand il opposait l'Occident aux sociétés demeurées pures. "Cela peut paraître une vue pessimiste du progrès, mais beaucoup la ressentent fortement et voient dans la poussée sans limite de la mécanisation moderne, une menace à toutes les vraies valeurs spirituelles et artistiques." Citons encore Sapir qui distingue les cultures artistiques "harmonieuses, équilibrées et vivant en parfaite adéquation avec elles-mêmes" et les cultures inauthentiques qui "réduisent l'individu à l'état de rouage entraînant frustation et aliénation."

Un autre groupe de penseurs voulut enfermer l'occidental dans ses valeurs propres, sans prise possible sur les autres. Par exemple Herskovits : les jugements sont basés sur l'expérience dans les limites de sa propre acculturation et il est vain de vouloir porter des jugements fondés sur d'autres cultures. C'est sur ce même principe que repose l'opinion, suivant laquelle l'Européen n'est pas capable de juger vraiment l'art nègre. En fait, si on pousse à ses conclusions ultimes la même déclaration, on aboutit à la justification de l'apartheid.

Il y a aussi, très fréquemment, le complexe de culpabilité qui ronge certains Européens, et qui se nourrit parfois de la découverte des restes de barbarie qui subsistent chez les Européens et les Américains. Cette attitude aboutit à célébrer, à titre de compensation psycholigique, comme nous venons de le voir, la pureté des cultures africaines ou encore, à prendre cette attitude si néfaste en beaucoup de domaines, et en particulier en celui de l'art, de complaisances particulièrement pernicieuses. Le jour où les Africains s'en rendent compte, ils sont prêts à formuler de nouveaux reproches et, cette fois, avec pleine raison. Ils reprochent à leurs formateurs de les avoir encouragés dans des voies médiocres.

Un corollaire de toutes ces attitudes plus ou moins conscientes est le regret de l'évolution des peuples qu'on disait naguère primitifs. Non seulement on s'intéresse à eux dans la mesure où leurs valeurs diffèrent des nôtres, mais on rêve de les préserver

dans des réserves, comme on l'a proposé explicitement pour les pygmées, comme s'il existait un peuple qui n'avait pas droit à l'évolution.

Ainsi la honte de la période de domination se conjugue à l'accusation d'avoir détruit la culture.

Remarquons que le modèle européen garde encore secrètement tous ses attraits et que la colonisation culturelle continue de plus belle grâce aux séductions des divers média

Cependant plusieurs raisons plaident en faveur d'une autre interprétation de l'histoire récente et, cette fois, ouvrent un espoir.

Quoi qu'on fasse et quoi qu'il fasse, l'Africain ne sera jamais un Européen. Balandier dit justement que "les civilisations noires apportent plus une certaine manière d'être qu'une certaine manière de faire". Les exemples sont innombrables. Certaines tombes du Mayombe ont pour motif un avion en ciment et céramique, mais ils restent d'abord voués au culte des ancêtres. Un automobile n'est pas le même engin aux mains d'un Occidental et dans celles d'un Africain. le spectacle d'une ville africaine peut donner le change, sa véritable originalité se découvre peu à peu. L'universalisme culturele est une utopie.

De son côté, la modernisation est une aventure irréversible. Je pense l'Africain n'évitera pas plus les grandes langues internationales qu'il ne pourra refuser la révolution électronique. La tentation d'effacer tout ce qui est occidental est illusoire.

Le passé est bien révolu. Un des maîtres à penser de l'Afrique, Cheikh Anta Diop a fait remarquer que le conservatisme et l'idéalisation du passé risquent de détourner des tâches prescrites.

On doit souhaiter que les artistes africains s'ouvrent davantage à l'art occidental et d'abord pour le connaître. Nous souhaitons que l'Africain accepte la même aventure en y apportant ce qu'il a de spécifique, c'est-à-dire ce quelque chose dont nous savons qu'il existe, mais dont nous ignorons encore les

particularités. Qu'ils retiennent la vertu capitale de l'art contemporain, c'est-à-dire la remise en question permanente. L'art tribal dans son ultime phase, s'était fermé sur lui-même, au même titre que l'art de certains totalitarismes. Il faut souhaiter que cette étape soit définitivement dépassée.

L'art moderne européen, qui rebondit sans cesse de créations en mises en question, donne peut-être l'impression d'une vaine fuite en avant ; mais il a laissé sur son sillage des oeuvres dont il s'ennoblit à juste titre. Matisse, Braque, Kandinsky, Mondrian, Pollock et tant d'autres appartiennent au patrimoine de l'Occident et de toute l'humanité.

L'art occidental est un défi, sans cesse renouvelé. Il faut espérer qu'il en sera de même pour les artistes africains. Avec Aimé Césaire, qu'ils réclament le droit à l'initiation qui est en même temps le droit à la personnalité.

L'art africain moderne pour exister authentiquement doit accepter ce risque nécessaire.

J. CORNET