

Africa movement began to represent growth and development. Soon the Du Bois approach to Pan-Africanism was challenged by the approach of Marcus Garvey.

The National Association for the Advancement of Colored People started their interest in Africa with their support of the various Pan-African Congresses called by Dr. Du Bois. The African and Afro-American freedom struggle that had met and joined forces, briefly, in the 19th century, was now meeting again in the 20th century.

Two great personalities were bringing the message of Africa's awakening to the world's attention. Both of them were saying in different ways that Africa was great once and will be great again. Both of them told the Afro-Americans that they had a part to play in Africa's redemption. The two personalities were W. E. B. Du Bois and Marcus Garvey.

The Italian-Ethiopian war renewed interest in Africa. This interest sustained and was increased when, in 1957, the Gold Coast gained its independence and took back its ancient name of Ghana.

Black American grassroots identification with African problems burst upon the international scene during the first Congo crisis when a group of black nationalists created a disturbance in the galleries of the United Nations in protest against alleged U. N. connivance in the murder of Patrice Lumumba. This identification with African political affairs amongst the black masses reached its zenith with the visit to Africa of the late Malcolm X and his effort to enlist the support of the Organization of African Unity.

This growing interest in Africa and rediscovery of the lost African heritage started the spread of black consciousness among young civil-rights militants. Out of this feeling the concept of Black Power was born.

John Henrik Clarke :
An Afro-American writer.

L'art de l'Afrique Tropicale d'après les travaux des africanistes soviétiques

A peu près à l'époque où Vlaminck, Derain, Picasso, Matisse et d'autres peintres en France et en Allemagne échangeaient les impressions que suscitaient en eux les statuette et les masques africains étonnants, assimilant « empiriquement » ce nouvel art qui venait de leur être révélé, introduisant dans leurs natures mortes des objets de la sculpture africaine, recourant dans des portraits et compositions pittoresques aux formes limpides et laconiques de la plastique africaine, un Russe, peintre et critique d'art, Vladimir Markov, se livrait dans les musées d'ethnographie européens à l'étude attentive de cette même sculpture africaine, s'efforçant de comprendre son esprit et ses formes, de se représenter son idéal esthétique, de mettre à jour les lois qui régissent ses purs rythmes plastiques. Le résultat de ces recherches fut le livre « L'art des nègres » paru sous le pseudonyme W. I. Matvei.

Vladimir Markov mourut en 1915, laissant inachevé un important travail sur la théorie de la sculpture, dont les matériaux de base étaient empruntés à la sculpture africaine et, partiellement, océanienne (1). Le livre « L'art des nègres » parut en 1919 à Pétrograd, quatre ans après la mort de son auteur. Ce livre occupe une place de choix parmi les travaux consacrés à l'art africain puisque c'est la première œuvre publiée où les statuette et masques africains sont considérés avant tout comme des œuvres d'art.

A première vue il peut sembler étrange que le premier livre consacré à l'art africain soit paru en Russie et, qui plus est, au plus fort des événements révolutionnaires. Mais ce n'est qu'une première vue. Si l'on se rappelle l'évolution extraordinairement

(1) Les matériaux de ce travail, rassemblés et édités par Boubnova, ont été publiés dans la revue « Peuples d'Asie et d'Afrique » 1966, n° 2, pp. 148-157.

rapide de la vie artistique du pays à l'époque, les brusques changements qui s'accompagnaient d'une totale réévaluation des valeurs, l'apparition de nouveaux courants dans la littérature et dans l'art, qui devançaient parfois des phénomènes semblables en Europe Occidentale, alors il deviendra clair qu'ont joué ici, avec plus de force encore, les facteurs qui, en France et en Allemagne, ont aidé à la « révélation » de phénomènes artistiques jusqu'alors ignorés (2). Cependant à la différence de ce qui se passe en France et en Allemagne, l'étude de l'art africain est menée en Russie non pas tant par un praticien que par un théoricien de l'art : la découverte de la sculpture africaine n'a pas exercé, semble-t-il, d'influence directe sur l'œuvre des peintres russes de la période des « grandes expériences », et le livre de Vl. Markov resta pendant longtemps le seul travail de recherche sur le sujet en Russie.

Dans la préface de son livre VI, Markov précise que les photographies qu'il contient des sculptures africaines ont été faites au cours d'un voyage entrepris dans ce but à travers différentes villes d'Europe : Londres, Paris, Bruxelles, Berlin, Amsterdam, Hambourg, Copenhague, etc. dont il a visité les musées. A propos de ce travail sur les collections de sculpture africaine le nom de Petersbourg est également mentionné, bien que le livre ne contienne ni photographies ni références aux collections d'art africain qui se trouvent en U.R.S.S. Et pourtant les musées soviétiques contiennent une quantité importante de pièces uniques d'art africain.

A l'Exposition de l'Art de l'Afrique tropicale, ouverte à Moscou en avril 1965, plus de 600 objets furent présentés parmi lesquels des masques et des statuettes de bois de différentes régions d'Afrique tropicale, des têtes et des reliefs en bronze du Bénin, de petits objets d'art en os et en terra cotta et différents objets d'art appliqué. Les objets exposés alors furent choisis parmi les grandes collections d'art africain qui se trouvent au Musée d'Anthropologie et d'Ethnographie de Leningrad (N.A.E.) et au Musée d'Anthropologie de l'Université d'Etat Lomonosov : l'exposition comprenait également une collection, petite mais extrêmement intéressante de sculpture congolaise qui se trouve dans le Musée de la ville de Tartu, quelques statuettes de tout premier intérêt de la collection du Musée Pouchkine et un certain nombre d'objets empruntés à des collections particulières.

(1) Il n'est pas indifférent de remarquer que, toujours dans cette même décennie précédant la Révolution d'Octobre, la collection d'œuvres d'art d'un des plus grands collectionneurs moscovites, Chtchoukine, s'enrichit de quelques remarquables statuettes africaines qui se trouvent actuellement au Musée Pouchkine, à Moscou.

Si les collections du M.A.E. et du Musée d'Anthropologie étaient jusqu'à présent surtout considérées comme des matériaux pour les enquêtes ethnographiques, en revanche les masques et statuettes acquis dès avant la révolution par des collectionneurs et mécènes aussi connus que Chtchoukine, étaient dès cette époque appréciés comme œuvres d'art et occupaient dans sa collection la place qui leur revenait parmi les chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture mondiales, qui font maintenant partie des fonds des plus grands musées d'U.R.S.S.

Les premières publications des collections soviétiques de sculpture africaine ont commencé à apparaître en 1953. Dans le tome XV du « Recueil du Musée d'Anthropologie et d'Ethnographie » (Leningrad, 1953), le professeur D.A. Olderogge, membre-correspondant de l'Académie des Sciences d'U.R.S.S., a publié la première partie de son travail « Les antiquités du Bénin », consacré à une collection de sculpture africaine, la collection du Bénin (1). Un autre travail du même auteur « L'Art de l'Afrique Occidentale », publié en 1958, est le premier essai dans les études africaines en U.R.S.S. pour exposer de façon succincte et systématique une interprétation des principales étapes de l'histoire de l'art des peuples d'Afrique Occidentale.

Dans le premier chapitre de ce livre on examine quelques problèmes liés à la découverte des cultures Ifé, Koch et Sao. Les deux chapitres suivants sont consacrés à l'art du Bénin médiéval et à l'art de l'Afrique Occidentale des XIX^e et XX^e siècles. Les illustrations de ces deux derniers chapitres sont faites d'après les originaux qui se trouvent au musée d'Anthropologie et d'Ethnographie de Leningrad et au musée d'Anthropologie de l'Université de Moscou. Une grande partie d'entre elles y sont publiées pour la première fois (2). Dans la préface l'auteur remarque que les importantes découvertes archéologiques de ces derniers temps, telles que la découverte de la culture Nok au Nigéria, de la culture Sao sur les rives du lac Tchad, les enquêtes méticuleuses faites ces dix dernières années au Sahara, ont donné de nouvelles preuves du fait que « l'origine d'une culture originale des peuples de l'Afrique Occidentale tropicale remonte à une haute antiquité ». L'auteur montre que de nombreux monuments

(1) Deux autres parties du même travail furent publiées dans les numéros suivants de la même revue en 1955 et 1957.

(2) Une large publication des collections soviétiques est entreprise par nos musées en collaboration avec l'Institut d'Afrique de l'Académie des Sciences d'U.R.S.S., à la suite de l'exposition déjà mentionnée de l'art de l'Afrique Tropicale, qui a suscité un grand intérêt dans notre pays et à l'étranger. L'album, comprenant à peu près deux cents photoreproductions, paraît en 1966 aux éditions « Le Peintre soviétique », préfacé et édité par D.A. Olderogge, avec un texte en anglais et en français, auteur G.A. Tchernova.

d'art rupestre de l'époque néolithique, trouvés dans de nombreuses régions du Sahara et, en particulier, dans les montagnes du Tibesti, témoignent que c'est dans cette partie de l'Afrique que sont apparus les fondements non seulement de la culture des peuples d'Afrique Centrale mais aussi de celle des peuples du Maghreb et d'Égypte, et que tout cela « permet de reposer dans son ensemble le problème de l'histoire de l'évolution de la culture des peuples africains » (2).

On sait que beaucoup de questions touchant l'histoire de l'art africain restent jusqu'à présent sans réponse. En ce domaine de vastes lacunes, qui s'expliquent par le nombre insuffisant des recherches et surtout par l'absence de matériaux, rendent pour l'instant impossible une restitution complète de l'origine et de l'évolution de l'art des peuples de l'Afrique.

L'art médiéval Ifé et du Bénin, l'art tribal traditionnel de l'Afrique Tropicale constitue le thème de l'immense majorité des recherches et fournissent le contenu des livres et articles de popularisation touchant l'art de l'Afrique. Les masques et statuettes de bois parvenus jusqu'à nous ont rarement plus de 150-200 ans, bien que cet art s'enracine visiblement dans un lointain passé. La sculpture de bronze et de terra-cotta Ifé, du Bénin, Nok et Sao ainsi que quelques statues de bois du Congo sont d'âge plus respectable. Ainsi les œuvres des arts plastiques africains permettent de constituer un tableau plus ou moins complet de leur évolution depuis 100 ou 150 ans seulement (cet art ne dépassant pas territorialement les limites de l'Afrique Tropicale).

Quelles sont donc les sources de cet art ? Comment s'est formée, s'est cristallisée l'originalité de ses formes, selon quelles voies ont-elles évolué au cours de nombreux siècles ? Est-il vrai que l'art africain manque de traditions anciennes, qu'il est conservateur par nature, qu'il est étranger au réalisme, etc. ? La réponse à ces questions et à beaucoup d'autres touchant l'art, la culture, l'histoire des peuples d'Afrique, peut être donnée par les nombreux et divers monuments de l'art rupestre qu'on trouve sur toute l'étendue du continent africain. Les très riches matériaux rassemblés ces cent dernières années au Sahara et publiés dans diverses éditions, depuis une notice de Koch (1847) et le livre de H. Barth (1850) jusqu'aux matériaux, magnifiquement édités, de l'expédition Graziosi au Fezzan (1962) et de l'expédition Berliet au Ténére-Tchad ont évidemment attiré l'attention des chercheurs. En dehors d'U.R.R.S. des dizaines de travaux ont été consacrés à ces matériaux, en particulier ceux d'aussi éminents chercheurs que G. Flamand, A. Breuil, P. Gra-

(2) D.A. Olderogge, « L'Art des peuples d'Afrique Occidentale », Moscou 1958, pp. 3-4.

ziosi, A. Lothe, G. Bailloud, etc. En U.R.S.S. un travail de recherches consacré aux représentations rupestres du Sahara contient un essai d'analyse stylistique de la peinture et des pétroglyphes des deux plus grands ensembles d'art rupestre saharien, qui se trouvent au Fezzan et au Tassili (1). L'analyse stylistique de la peinture et des pétroglyphes rupestres, faite sur des copies ou reproductions photographiques rassemblées au Sahara par de nombreuses expéditions, nous a permis d'établir que l'évolution de l'art rupestre ne s'est pas faite, comme on le pense d'ordinaire, selon une ligne droite qui irait du naturalisme au schématisme. Possédant comme point de départ des représentations d'un style primitivo-naturaliste, la tendance générale de l'évolution des forces de l'art rupestre peut être représentée sous la forme d'une sinusoïde dont l'amplitude croît progressivement, un côté représentant la croissance des éléments réalistes, l'autre côté les éléments de schématisme.

Le problème de la provenance de l'art rupestre du Sahara est l'un des plus importants pour l'histoire des arts plastiques en Afrique. La présence dans la péninsule ibérique et en France d'une peinture des cavernes paléolithique ainsi que d'une peinture rupestre en Espagne orientale et sa mystérieuse analogie avec l'art boschiman en Afrique du Sud ont donné lieu à la diffusion d'une théorie selon laquelle les racines de l'art saharien doivent être cherchées dans l'art préhistorique de l'Europe. L'analyse stylistique que nous avons faite (2) prouve l'absence complète du moindre trait commun entre l'art préhistorique de l'Europe et l'art rupestre du Sahara, qui serait, d'après quelques spécialistes, le chaînon entre les ensembles d'art rupestre européen et sud-africain.

L'analyse des matériaux montre que c'est au Sahara même qu'il faut rechercher l'origine de l'art saharien. Le style, très précisément défini, de cet art est par lui-même une preuve de sa très haute antiquité. Qu'il soit profondément enraciné dans la terre africaine, on le voit déjà par le fait que jusqu'à nos jours ses traditions sont vivantes dans les objets d'art populaire, dans les peintures murales des habitations et des édifices publics, dans l'œuvre des artistes professionnels modernes. Son existence montre la fausseté de l'opinion selon laquelle l'art africain

(1) V. Mirimanov, « Les représentations rupestres sur le territoire du Sahara », thèse de « candidat » (section des arts), 1964. Plusieurs chapitres de ce travail sont consacrés à l'histoire de la découverte et à la description des douze plus grands ensembles sahariens d'art rupestre, à des questions de classification et d'origine de l'art rupestre du Sahara. Résumé de la thèse imprimé, Leningrad, 1964.

(2) V. Mirimanov, « L'Occident, patrie du grand art rupestre ? Essai on African culture, Moscou, « Nauka », 1966, pp. 7-26.

manque de profondes traditions est conservateur et peu réaliste.

Depuis des temps reculés et jusqu'à nos jours l'art rupestre africain a joué un grand rôle dans la conservation et la transmission des traditions artistiques. Ainsi, par exemple, les pétroglyphes qui réunissent des éléments de dessin et de sculpture, et, en particulier les représentations gravées, évoluant vers le bas-relief, qui se trouvent en de nombreux secteurs du Sahara, montrent peut-être la toute première étape du développement de la sculpture africaine dont les monuments les plus anciens que nous connaissions aujourd'hui remontent à la seconde moitié du premier millénaire avant J.-C., et jusqu'aux premiers siècles de notre ère (Nok). Plusieurs traits du style de cette sculpture et particulièrement de sa technique de fabrication (dans la masse) rappellent d'un côté la technique de la sculpture sur bois, de l'autre — et encore bien davantage — la technique des pétroglyphes. La pureté du style, la limpidité expressive de la plastique témoignant des anciennes traditions de la sculpture Nok, ainsi qu'un degré de réalisme inhabituel dans la sculpture africaine traditionnelle, indiquent peut-être ses rapports avec l'art très évolué de la gravure sur pierre dans le Sahara Central. Ainsi il devient clair que l'expression originale de la sculpture africaine tardive-symboles et idéogrammes sculptés que certains interprètent comme le fruit d'une culture renfermée sur elle-même, en déclin, ayant ses propres origines — n'est que le produit d'une longue évolution qui est allée du naturalisme primitif au réalisme et, enfin, au symbolisme idéoplastique de l'époque tardive (1).

Plusieurs questions touchant la période la plus reculée de l'histoire des arts plastiques africains sont évoquées dans la préface de D. A. Olderogge à la traduction russe du livre de A. Lothe « A la recherche des fresques du Tassili ». Il est dit en particulier dans cette préface : « De nos jours il devient évident que les fondements de la culture des peuples du Soudan actuel et de l'Afrique Tropicale se sont formés dans la région du Sahara. C'est là qu'il faut chercher les sources de l'art des peuples de l'Afrique. C'est là qu'est née la culture très complexe de l'époque du néolithique qui s'est développée en liaison avec les cultures de l'ancienne Egypte et de la Méditerranée qu'elle a probablement précédées (2). » Cette opinion est confirmée par les découvertes et les recherches spécialisées des dernières années.

La plus ancienne période de l'histoire des arts plastiques en

(1) Pour plus de détails, voir : V. Mirimanov, « On the evolution of African Art » Panafrika, Nairobi, 1966, n° 74.

(2) D.A. Olderogge, préface à la traduction russe du livre de A. Lothe, « A la recherche des fresques du Tassili », Moscou, 1962, p. 13.

Afrique, outre les travaux cités ici, est également évoquée dans une série de travaux scientifiques et d'articles publiés dans des livres ou albums consacrés à l'art africain (publications achevées ou en cours d'achèvement). Ainsi le premier chapitre d'un petit livre « L'art de l'Afrique » sorti en 1964 dans une série à grand tirage des éditions « Art » comporte une brève description des grands ensembles de représentations rupestres en Afrique du Nord, au Sahara, en Afrique Orientale et du Sud (3). Une importante partie du livre « L'art des peuples de l'Afrique » est consacrée au même thème (4). Dans la conclusion de cette partie est examiné l'un des problèmes essentiels de l'art rupestre : celui de sa signification et de son contenu. L'extraordinaire richesse de styles, des sujets et des techniques, la diffusion de cet art sur le continent tout entier et l'abondance des monuments qui permet de suivre constamment son évolution sur plusieurs millénaires, donnent des matériaux inappréciables pour résoudre beaucoup de problèmes généraux touchant les questions de l'art primitif, de son contenu et de son origine. Une étude détaillée de ces abondants matériaux a permis de conclure que le problème de la signification de l'art rupestre africain ne peut avoir une solution unique et qu'aucune des théories existantes, qui considèrent son contenu exclusivement du point de vue des rites magiques de la chasse chez les primitifs, du culte, de la pictographie, etc. ne soutient la critique, puisqu'elle ne peut rendre compte des neuf dixièmes des matériaux qui, visiblement, n'entrent pas dans ces catégories.

La représentation picturale, graphique ou sculpturale, alors comme maintenant, remplissait les fonctions les plus diverses : en particulier le syncrétisme de l'art primitif suppose la multiplicité de ses significations. De même que dans l'ordre matériel une pierre aiguisée servait à l'homme d'autrefois d'outil universel, dont il usait dans toutes les circonstances de la vie, de même l'art rupestre était le produit de sa culture spirituelle à de multiples niveaux. L'histoire de l'art montre que durant la même époque on voit se créer des œuvres très différentes par leur caractère et leur destination. Elles peuvent incarner les images de la fantaisie et de la réalité, être le moyen d'une active participation aux processus de la vie ou bien d'une évasion hors de la réalité ; elles peuvent représenter le réel et le désiré, le beau et le monstrueux. De nombreux exemples, en particulier ceux de l'Egypte ancienne et du Bénin montrent que

(3) V. Mirimanov, G. Tchernova, « L'Art de l'Afrique », Moscou, 1964.

(4) « L'art des peuples de l'Afrique » (A paraître aux éditions « Art » en 1967). Ce livre, travail collectif du groupe de la culture à l'Institut d'Afrique de l'Académie des Sciences d'U.R.S.S., contient des articles sur les questions les plus diverses touchant l'art africain.

l'art peut servir à intimider et asservir l'homme ; et c'est l'art encore qui, ailleurs, peut devenir l'une des voies de sa libération. Mais aucune de ces fonctions n'a jamais recouvert toute la signification de l'art dans les limites d'une époque historique concrète ou même d'une période très limitée. Que dire dès lors de monuments artistiques qui ont été créés par de multiples peuples au cours d'une dizaine de millénaires ? (1).

Bien que, jusqu'à ces derniers temps, une seule expédition archéologique soviétique ait été en Afrique et bien que les spécialistes d'art soviétiques n'aient pas encore eu la possibilité de se livrer à des recherches sur le terrain, chaque découverte ou recherche archéologique de nos collègues étrangers est interprétée et appréciée dans nos travaux. Les trouvailles de B. Fagg dans la vallée Nok et les recherches faites pendant de si nombreuses années par J.-P. Leboeuf dans le delta du Chari et du Logoné ont trouvé un écho dans un certain nombre de travaux récemment parus en U.R.S.S.

Nous considérons ces grandes découvertes, qui éclairent la plus ancienne période de l'évolution de la sculpture africaine, comme des étapes séparées d'une évolution générale de l'évolution de la plastique africaine, ce qui permet de donner une nouvelle interprétation de quelques matériaux déjà connus et bien étudiés. Ainsi, jusqu'à présent, le célèbre art réaliste Ifé et l'art du Bénin, proche de lui, étaient considérés dans la plupart des travaux comme le produit d'influences extérieures, comme une sorte de corps étranger dans la masse des monuments sculpturaux représentés essentiellement par la sculpture sur bois traditionnelle, dont le style et le caractère général donnent souvent lieu de parler d'une voie propre à l'évolution de l'art africain, qui n'aurait rien de commun avec l'histoire de l'art des autres peuples.

Cependant le style, les proportions, les procédés techniques de la sculpture de terre-cotta Nok montrent assez clairement son lien indirect avec la sculpture africaine traditionnelle. De plus les superbes têtes Nok et Jemaa ne sont aucunement étrangères au réalisme : la dose de convention propre à cet art est à peu près égale à celle que contient la sculpture européenne du Moyen Age ou l'ancienne sculpture mexicaine. Il est intéressant de remarquer que la part de convention dans les terra-cotta Sao est nettement plus grande. Les figures de terre Sao, mi-humaines mi-animales sont surtout proches par l'esprit et le style des masques et des statuettes de bois de l'Afrique Tropicale ; il est vrai qu'elles en sont plus proches aussi dans le temps.

(1) Pour plus de détails : V. Mirimanov, « L'art rupestre de l'Afrique » dans le livre « L'art des peuples de l'Afrique » (A paraître en 1967).

Beaucoup de chaînons manquent encore à la chaîne unissant les terra-cotta Nok, Ifé, Sao, aux sculptures traditionnelles sur bois et les bas-reliefs du Fezzan aux terra-cotta Nok, mais dès maintenant on peut affirmer que ce ne sont là que diverses étapes d'une même ligne d'évolution. Ainsi les formes idéographiques conventionnelles de la sculpture africaine traditionnelle, que d'aucuns estiment appartenir depuis toujours à l'art nègre, se sont formées au cours d'une longue évolution étalée sur de nombreux millénaires. Elle est allée, selon une voie ordinaire, d'un naturalisme primitif à une généralisation de plus en plus grande, à une plus grande densité des images, à une stylisation par un choix et une économie des moyens représentatifs, suivant en cela une tendance fondamentale de l'évolution de tout art.

Ces réflexions et quelques autres sur l'art Nok et Sao sont le résultat de recherches faites sur la base des matériaux publiés récemment par W. et B. Fagg, par J.-P. Leboeuf ; elles sont publiées dans des articles qui se trouvent dans divers ouvrages sur la culture et l'art de l'Afrique (1).

Dans tous ces travaux les chapitres consacrés à l'art Ifé et du Bénin occupent une place particulière. C'est par dizaines de volumes qu'il faut compter la littérature qui, dans le monde entier, traite de ces foyers de l'art nigérien, dont l'importance est exceptionnelle : parmi ces travaux, à côté de recherches consciencieuses, il y en a nombre d'autres où le manque de matériaux est compensé par des hypothèses et des affirmations fondées sur des préjugés raciaux et politiques, sur des traditions et légendes peu dignes de foi. Ainsi, par exemple, l'« inventeur » de l'art Ifé, Leo Frobenius le croyait être un héritage de l'Atlantide disparue, d'autres ont attribué la sculpture réaliste Ifé aux Grecs, aux Portugais, aux Etrusques, etc. Après les nombreuses découvertes archéologiques des années quarante et cinquante, qui ont donné une grande quantité de monuments artistiques territorialement et stylistiquement liés à l'art Ifé, il est peu de gens pour douter du caractère autochtone de cette culture.

Nos recherches consacrées à l'art Ifé démontrent sur la base de l'analyse stylistique de nombreux monuments de cet art, que la sculpture Ifé a été créée par des artistes locaux Yoruba, dont le peuple garde jusqu'à nos jours ses traditions artistiques.

(1) D.A. Olderogge, « L'Afrique ancienne » dans son livre « L'art de l'Afrique Occidentale », Moscou, 1958.

V. Mirimanov, « La culture Nok » et « La culture Sao » dans le livre « L'art de l'Afrique », Moscou, 1964.

V. Mirimanov, « L'art de l'Afrique », revue « L'art », Moscou, 1965, n° 9.

V. Mirimanov, « La sculpture Nok » et « La sculpture Sao » dans le livre « L'art des peuples d'Afrique », éditions « L'art », 1967.

V. Mirimanov, « L'art Nok », dans le livre « L'Afrique n'est pas encore découverte », éditions « La Pensée », Moscou, 1966.

Le caractère africain de cette sculpture, déjà nettement exprimé par les traits ethniques locaux dans les portraits, se manifeste aussi dans la façon particulière dont sont traitées les surfaces libres, dans l'utilisation de matériaux différents et surtout dans les parallèles stylistiques que permet la comparaison avec les monuments trouvés récemment dans les fouilles près d'Ifé, et qui appartiennent à cette sculpture tout en ayant les traits caractéristiques de la sculpture africaine traditionnelle.

L'art Ifé témoigne de traditions réalistes non seulement dans l'art rupestre africain mais aussi dans la sculpture ; il fournit donc des matériaux inappréciables pour l'étude de l'évolution des styles de la sculpture africaine.

Si nos travaux consacrés aux anciennes périodes de l'art africain contiennent certaines lacunes, celles-ci concernent des domaines où l'étude sur reproductions photographiques est insuffisante et où le contact direct avec les monuments est nécessaire.

Nous nous trouvons dans de meilleures conditions pour l'étude de périodes plus tardives, car nos musées contiennent des collections assez riches, possédant non seulement différents objets de la sculpture africaine traditionnelle mais aussi un nombre important de monuments remarquables de l'art du Bénin.

Tout chercheur étudiant l'art médiéval du Bénin doit d'abord résoudre le problème de son origine. La célèbre légende de l'arrivée au Bénin d'un maître-fondeur d'Ifé et aussi le caractère moins conventionnel de l'ancienne sculpture du Bénin (par rapport à la sculpture plus tardive) sont ordinairement considérés comme une base suffisante pour faire dériver son origine, avec telles ou telles restrictions, de l'art Ifé. Cependant, nous semble-t-il, ces circonstances ne peuvent prouver l'existence d'un lien direct entre l'art Ifé et celui du Bénin. Même si la légende contient des éléments de vérité, cela ne résout encore en aucune façon le problème de l'origine de l'art du Bénin, puisque, dans le meilleur des cas, la légende nous apprend quand apparaît et d'où provient la technique des fondeurs d'art au Bénin, et non pas, évidemment, l'art en tant que tel. La ressemblance entre l'ancienne sculpture du Bénin et la sculpture Ifé ne peut pas davantage prouver une filiation directe entre ces deux foyers artistiques, puisque cette ressemblance n'est pas stylistique (n'étant pas fondée sur des traits spécifiques communs qui appartiendraient à l'ensemble considéré des monuments) mais se réduit au fait que l'ancienne sculpture du Bénin est moins conventionnelle et laconique que la sculpture plus tardive. Elle reste très proche de la nature, et c'est là que réside toute sa parenté avec l'art Ifé. Mais, comme on peut le voir d'après de nombreux

exemples, en particulier celui de l'art rupestre, cette évolution des formes, allant dans le sens d'une stylisation et d'une plus grande schématisation, n'est pas une particularité propre à l'art du Bénin.

Cette évolution stylistique de l'art du Bénin est illustrée de façon particulièrement frappante par les portraits des rois et reines locaux, du XIV^e jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Le facteur essentiel déterminant le style et le caractère de l'art de cour du Bénin a été sa destination étroitement définie, qui a conduit à élaborer des canons précis, rigides, demeurés immuables à travers les siècles. Il s'agissait avant tout de glorifier le roi déifié, sa famille et les hauts dignitaires. Comme les traditions et les légendes locales, il devait rehausser le prestige du pouvoir royal, maintenir les sujets dans la crainte, faire parade de la puissance et de la richesse de la cour. Étroitement lié avec la minorité gouvernante cet art a reflété indirectement les périodes d'essor et de déclin du Bénin. Si dans le domaine de la maîtrise technique l'art de cour a parfois atteint de hauts sommets, en revanche ses moyens d'expression artistique ont toujours été nettement plus pauvres que ceux de l'art africain populaire.

Le style original de l'art de cour du Bénin n'a déjà plus rien de commun avec le réalisme naïf de l'art rupestre préhistorique où l'artiste trouvait son inspiration en communiant avec la nature, en l'imitant, en exprimant ses propres pensées et émotions, surtout par le choix de ses sujets. L'art de cour n'est plus la réalisation de l'idée de son créateur, l'artiste, mais la réalisation de la volonté de celui qui l'a commandé, c'est-à-dire le roi. Le « réalisme canonisé » de l'art Bénin, surtout dans les dernières périodes, n'est déjà plus un reflet fidèle de la réalité. Au contraire la dose de réalisme propre à cet art était indispensable pour substituer à la réalité une fiction vraisemblable (1).

Les styles et les tendances de l'art lié au culte et de l'art appliqué traditionnels sont tout autres. La particularité la plus répandue de cet art consiste en ce qu'il incarnait la volonté et l'idée de son créateur direct, était sa propriété et servait à son usage.

Le caractère conventionnel, symbolique, de la sculpture africaine traditionnelle s'explique exclusivement par son contenu, par la fonction utilitaire qu'elle remplissait et qui, d'une façon très générale, peut être définie comme la fixation et la transmission d'une information. Cette fonction se trouve remplie dans une certaine mesure par tout art ; mais l'art des peuples qui ne pos-

(1) Pour plus de détails, voir V. Mirimanov, « L'Afrique. Art », Moscou, 1966.

sèdent pas l'écriture est un chaînon essentiel dans ce processus de fixation et possède en conséquence un plus important contenu signifiant.

Cette particularité donne à l'artiste la tâche d'exprimer dans son langage, avec le plus grand laconisme possible, des idées et des concepts complexes, qui ne peuvent être transmis par la méthode de la représentation directe de style naturaliste. Ainsi, par la force des choses, s'est élaborée et affinée une langue de la sculpture populaire, la langue vivante, en constante évolution, des symboles plastiques (1).

La sculpture africaine traditionnelle, vue sous l'angle de l'histoire des arts plastiques, est surtout considérée dans les travaux soviétiques comme l'une des étapes de l'évolution artistique, une période définie dans l'histoire de l'art africain qui a enrichi l'art mondial de chefs-d'œuvre remarquables de la sculpture, dont l'influence sur nos idées esthétiques a été considérable.

Ces mêmes matériaux sont également considérés du point de vue de leur signification culturelle ou pratique ; il existe des travaux spécialement consacrés à ces questions (2).

La question de l'art professionnel contemporain est plus mal étudiée en U.R.S.S. (et pas seulement en U.R.S.S.). Cela s'explique non pas du tout par une absence d'intérêt mais exclusivement par l'absence de matériaux

Ce n'est que depuis quelque dix-quinze années que des expositions de travaux de peintres et de sculpteurs professionnels africains ont commencé à être organisées. Quoique beaucoup d'entre eux aient acquis une célébrité mondiale, on ne peut pour l'instant étudier leur activité artistique que du point de vue des œuvres individuelles. La peinture sur chevalet, les arts graphiques et la sculpture, domaines où ils travaillent, sont pour la plupart des pays africains une forme d'art entièrement nouvelle. Son apparition ici à notre époque est tout à fait naturelle, mais pour qu'il devienne véritablement *africain*, pour qu'il fusionne avec les formes nationales locales, il ne doit pas rompre avec les traditions classiques de l'ancien art.

Il arrive souvent que l'art de tel ou tel artiste africain, qui a fait ses études dans une école des beaux-arts européenne, acquiert une grande réputation. Ses travaux sont exposés dans les expositions de différents pays, alors que dans sa patrie il est presque inconnu. En règle générale, l'œuvre d'un tel artiste se

(1) V. Mirimanov, « La sculpture sur bois de l'Afrique Tropicale », revue « Littérature étrangère », 1965, n° 7.

(2) B. I. Charevskaja, « Les masques de l'Afrique Tropicale », dans le livre « L'art des peuples de l'Afrique ».

trouve sous l'influence exclusive de l'un des principaux courants de l'art européen contemporain, et n'est liée en rien, ou presque en rien, aux traditions de la culture africaine et aux formes originales de l'art africain.

D'un autre côté une tendance existe, suivant laquelle l'art professionnel africain doit de nos jours se fonder exclusivement sur les formes et les sujets traditionnels.

Autrement dit, l'un des problèmes centraux qui se posent à l'art professionnel africain à ses débuts, est d'un côté celui de ses rapports avec son héritage artistique, de l'autre côté celui de ses rapports avec la pratique de l'art moderne européen, ou plutôt mondial. En essayant de le résoudre, on commet souvent une erreur habituelle en ces cas lorsqu'on s'efforce de ressusciter sur de nouvelles bases le style et l'esprit de l'art ancien. Mais l'art ne peut être répété, pas plus que ne peut l'être chaque œuvre véritablement artistique, prise séparément. Le problème de la reconstitution des traditions culturelles nationales ne peut être résolu par un recours direct à l'œuvre artistique du passé.

On peut, bien sûr, styliser avec plus ou moins de succès la peinture rupestre, on peut utiliser, en les transformant, certaines formes de la sculpture sur bois, reproduire sa technique et son style, mais cela ne sera pas, bien évidemment, le prolongement des traditions de l'art national. Utiliser sous cette forme l'héritage artistique n'est pas résoudre le problème : c'est une solution aussi superficielle que celle qui consiste à adopter sans les critiquer les formes extérieures de l'art moderne européen.

Il est vrai que le vieil art traditionnel perd de plus en plus son fondement social. Il n'est déjà plus en état de satisfaire les besoins d'ordre culturel que suscitent les nouvelles conditions de vie, élargissant l'horizon des Africains, modifiant leurs relations avec le monde extérieur et avec eux-mêmes. Cependant cela ne signifie aucunement que ceux-là ont raison, qui rejettent complètement leur héritage culturel, qu'ils estiment être une survivance de la barbarie. Il existe une telle tendance nihiliste vis-à-vis de l'art ancien chez une partie des intellectuels africains, à côté du point de vue opposé, déjà exposé ci-dessus.

Il n'est pas difficile de remarquer que les deux tendances ont quelque chose de trop étroit, surtout sous leur forme extrême. Elles sont d'autant plus limitées et loin de la réalité qu'elles sont catégoriques et irréductibles. Actuellement pas un seul artiste professionnel moderne ne peut rester isolé de la vie de la culture mondiale, et sa contribution à cette culture se définit par la densité de l'élément original que donne à son œuvre le lien avec son peuple, avec sa culture nationale.

Nous ne disposons pas pour l'instant de matériaux suffisants

pour tenter de définir le caractère que prendra l'évolution du jeune art professionnel en Afrique, puisque la phalange, pas très nombreuse, des artistes contemporains ne constitue que la première génération des artistes professionnels. Les problèmes qu'ils ont à résoudre exigeront beaucoup d'efforts et de temps.

Bien que quelques dizaines d'années seulement nous séparent de l'apparition, au début du siècle, de l'art africain sur l'arène mondiale, il serait difficile de désigner un domaine de la création artistique, qu'il s'agisse de peinture, de sculpture, de musique ou de danse, où ne serait pas exercée d'une façon ou de l'autre, l'influence féconde de cet art, si longtemps isolé du monde extérieur.

En constatant l'influence de l'art africain sur l'art moderne et en analysant les processus déclenchés par son apparition en Europe, la plupart des chercheurs se sont contentés de les expliquer par un phénomène de convergence, attribuant tout à une coïncidence fortuite qui aurait fait de la découverte de l'art « primitif » une sorte de révélation permettant de résoudre à leur heure les problèmes de la création artistique.

Cependant cette influence n'est ni passagère ni superficielle. Le rôle et la place de l'art des peuples d'Afrique, comme de tout autre art, sont définis non pas par les besoins actuels de l'art européen ou asiatique, non pas par des coïncidences fortuites, mais par le processus historique universel en vertu duquel les arts nationaux apportent leur contribution au trésor de la culture mondiale, l'enrichissement non seulement des trésors artistiques de chaque peuple mais aussi d'une manière nouvelle et originale de voir le monde, d'une nouvelle méthode pour pénétrer l'être des choses, de nouveaux éléments dans le rapport esthétique avec la réalité.

BIBLIOGRAPHIE

I — Travaux généraux :

- GRIGOROVITCH N., STERLIGOV A., *L'art de l'Afrique*, édit. « Znanie » (Connaissance), M., 1962.
 MIRIMANOV V., TCKERNOVA G., *L'art de l'Afrique*, édit. « Iskousstvo » (Art), M., 1964.
 MIRIMANOV V., « L'art de l'Afrique », revue *L'Art*, 1965, n° 9.
 MIRIMANOV V., *L'Afrique Art*, édit. « Iskousstvo », 1966.

- MIRIMANOV V., *On the evolution of African Art*, Panafrica, 1966, n° 74.
 OLDEROGGUE D.A., *L'art des peuples de l'Afrique Occidentale*, M.-L., 1958.
 OLDEROGGUE D. A., *Architecture et arts plastiques. Afrique*. Tome I, M., 1963.
L'art des peuples de l'Afrique, travail collectif de l'Institut d'Afrique de l'Acad. des Sciences d'U.R.S.S. (à paraître aux édit. « Iskousstvo » en 1967).

II — L'art rupestre :

- MIRIMANOV V., « Les fresques de Tassili », revue *l'art*, 1962, n° 5.
 MIRIMANOV V., « Les représentations rupestres sur le territoire du Sahara », résumé de thèse, L., 1964.
 MIRIMANOV V., « Sur la question de la provenance de l'art rupestre du Sahara », dans le livre *L'art de l'Afrique*, édit. « Naouka » (« Science »), M., 1966.
 MIRIMANOV V., « Les pétroglyphes du Fezzan » dans le livre *L'Afrique n'est pas encore découverte*, édit. « Mysl » (« Pensée »), M., 1966.
 MIRIMANOV V., « L'Occident, patrie du grand art rupestre », *Essays on African culture*, « Naouka », M., 1966.
 OLDEROGGUE D. A., Préface au livre de A. Lothe « *A la recherche des fresques de Tassili* » (traduit du français), M., 1962.

III — Sculpture :

- LEBEDEV I., *L'art de l'Afrique Tropicale occidentale*, M., 1962.
 LEBEDEV I., « La sculpture de l'Afrique équatoriale », *L'art*, 1960.
 MARKOV VI., (V. I. Matveï) « *L'art des nègres* », SPB., 1919.
 MIRIMANOV V., « *La sculpture de l'Afrique* », Izogiz, M., 1963.
 MIRIMANOV V., « La sculpture sur bois de l'Afrique Tropicale », revue « *Inostrannaïa literatoura* » (« Littérature étrangère »), 1965, n° 7.
 MIRIMANOV V., « La sculpture Nok » dans le livre *L'Afrique n'est pas encore découverte*, M., 1966.
 OLDEROGGUE D. A. « Les antiquités du Bénin dans les collections du Musée d'anthropologie et d'ethnographie de l'Acad. des Sciences d'U.R.S.S. » in *Recueil du Musée d'Anthropologie et d'Ethnographie de l'Acad. des Sc. d'U.R.S.S.*, t. XV-XVIII, L., 1953-1957.

IV — *Art contemporain* :

BIRCHTEIN M., « A travers le Maroc et la Guinée », revue *L'art*, 1961, n° 4.

VOROUBINA V., « Les métiers populaires de l'Afrique tropicale », revue *L'art décoratif*, 1964, n° 12.

GRIGOROVITCH N., « Deux maîtres nigériens », revue *L'art*, 1964, n° 5.

GRIGOROVITCH N., « L'art Poto-Poto », revue *L'art*, 1965, n° 1.

LARIONOVA E., « Le premier artiste de la République du Mali », revue *Littérature étrangère*, 1963, n° 5.

TCHERNOVA G., « L'œuvre des maîtres populaires », revue *Littérature étrangère*, 1963, n° 5.

TCHLENOV A., « Les voies de l'art plastique africain », revue *Peuples d'Asie et d'Afrique*, 1961, n° 5.

Lewis Nosi

Muzi

(A Short Story)

ONE

Ruth Shaw remembered the black man suddenly for no reason that she could comprehend. At the time that memory played this trick on her she was talking to her husband in the lounge of the Durban airport. Eddie was saying : « I hear Clara has gone absolutely potty. She's always having fantasies that the houseboy is about to commit an assault on her ! »

Clara Collingworth was an old friend of the Shaws. At forty-eight Ruth thought of Clara as slightly aged — but only slightly — though it was clear to any man whose mind was not distorted by alcohol that Clara was no longer attractive. « Have you ever considered », Ruth asked in an increasingly fretful tone, « that Clara might have reason to suspect it ? »

« Reason to suspect it ? » Her husband gaped, « Reason to suspect what ? »

« That the boy intends an assault on her ? »

Eddie could scarcely conceal his irritation. « What kind of man would commit an assault on Clara ? Please, tell me ? »

« Eddie, we're not talking about *ordinary* men ! We're talking about a *Native* houseboy who goes about the house mumbling things ! » She gave Eddie what was known as one of her *looks*.

« Honestly, it's enough to scare the living daylights out of any woman. Do you know, according to Clara this houseboy spends hours staring at practically nothing. There's something very queer about him. For all we know he might be a witch-doctor. »

Eddie Shaw refused to be drawn any further. At forty-five he retained the ugly attractiveness of a man beginning to develop a paunch but liking the appearance of opulence it gave him. Somehow the rolling gait and the rotund expansiveness with which he spread his body in a chair seemed to go well with the figure of a man who was making a great deal of money and was keeping a major portion for himself. In these days of fat taxes it was hard to keep money from passing into the hands of those who never worked to earn it.

« Don't smile, Eddie ! » Ruth whispered harshly, hostilely, staring at her husband's benign face. « A man like Herman