

Introduction

MAMADOU DIOUF¹ et MAUREEN MURPHY²

Le musée des civilisations noires fut inauguré à Dakar en décembre 2018 alors que le débat sur la restitution des biens culturels à l'Afrique battait son plein. La conjonction de ces deux événements (inauguration et décision de restituer) fit ressurgir dans le présent les spectres du passé colonial d'une part, et postcolonial d'autre part. Colonial d'abord : car les éventuelles restitutions appelées de ses vœux par le président français Emmanuel Macron³ concernent essentiellement les objets saisis en Afrique subsaharienne dans un contexte où les rapports de pouvoir étaient largement en défaveur des sujets colonisés. Postcolonial d'autre part, puisque le musée des civilisations n'est autre que l'héritier du « musée négro-africain » souhaité par Léopold Sédar Senghor, et déclaré d'utilité publique en 1974. Selon les souhaits du président poète, Pédro Ramirez Vasquez, architecte mexicain détaché par l'UNESCO auprès du Sénégal, était censé définir les lignes d'un bâtiment de type « négro-africain, réalisant la symbiose nord-soudanienne et les apports de l'architecture moderne⁴ ». Conçu comme l'élément central d'un complexe comprenant la « Bibliothèque nationale, les archives culturelles, l'institut national des arts, et la maison de la culture », le musée devait se construire sur son emplacement actuel,

1. Mamadou Diouf est historien, professeur à Columbia University, New York.
2. Maureen Murphy est maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne, membre de l'Institut universitaire de France.
3. En 2017, dans un discours prononcé à Ouagadougou, Emmanuel Macron exprimait le souhait que les conditions soient réunies pour « des restitutions temporaires ou définitives » des biens culturels à l'Afrique.
4. « Le futur musée d'art négro-africain de Dakar déclaré d'utilité publique », in *Le Soleil*, 25 janvier 1974.

« dans l'alignement du stade Assane Diouf, du village et de la baie de Soumbédioune, du Musée dynamique et enfin de l'université de Dakar⁵ ». Puisant dans les collections de l'IFAN alors riches de 26 000 pièces⁶, il répondait à la philosophie du chef de l'État, exprimant à la fois « l'enracinement dans les valeurs de l'Afrique noire » et « l'ouverture aux apports féconds du dehors⁷ ». Dans les salles du musée actuel construit et financé par la Chine, ce legs historique est peu mis en avant au profit d'une valorisation des « civilisations noires » représentées par des œuvres conçues comme des « réponses aux défis d'ordre culturel, économique, éthique, technique d'une Afrique debout et qui prend son destin en main⁸ ». Très peu d'œuvres des collections du musée Théodore-Monod (Dakar), mais de nombreux prêts en provenance de France, d'Égypte, voire même de Chine. L'évocation rapide de la revue *Présence africaine* vient compléter le portrait de Senghor exposé parmi d'autres figures d'hommes noirs à l'entrée du musée, et l'école de Dakar reste absente pour un propos résolument global, international et tourné vers le présent comme en atteste la riche exposition d'œuvres d'art contemporain.

S'il semble passé sous silence au musée des civilisations, le legs senghorien fut par contre très présent dans les deux dernières éditions de la Biennale de Dakar conçue par Simon Njami. Dans « La cité dans le jour bleu » (2016), le commissaire appelait, par exemple, les artistes à être « les shamans, les marabouts (ceux que Senghor nommait maîtres de tête), les prêtres de la santéria, les babalaos et autres sages⁹ ». « Soyons sauvages », écrivait-il encore en hommage à Senghor qui en 1977 citait les propos de Picasso auquel il répondit d'ailleurs : « Il nous faut rester

5. *Ibidem*.

6. Selon le dernier inventaire connu (daté de 2005), le nombre d'objets dans les collections du musée Théodore-Monod s'élève à 9727.

7. *Ibid.*

8. Texte d'introduction à l'exposition, ancien Palais de justice, Dakar, février 2019.

9. Simon Njami, « La puissance voyante », texte d'introduction à l'exposition officielle de la Biennale de Dakar, 2016.

des nègres¹⁰ ! » Elizabeth Harney qualifie ces incitations à puiser dans le passé « d'intentions rétromodernes¹¹ » qui correspondraient « à la fois à un mécanisme d'expression des désirs contemporains de retour ou de rétablissement des promesses rompues (de la part des artistes, des travailleurs culturels, des intellectuels et du grand public), et à un moyen d'assouvir l'appétit du monde de l'art de renouveau et de différence ». « Cependant, écrit encore Elizabeth Harney, le travail de *distinction* du moderne et du contemporain éclipsent souvent les tentatives de complexifier le rapport *entre* ces deux notions – un rapport en mutation permanente, imaginé et contingent¹². » Et c'est justement dans cet espace entre le « moderne » et le « contemporain » que nous souhaitons situer ce livre.

Pensé à la suite du colloque organisé à Paris en 2017¹³, le présent ouvrage est né d'une amitié transatlantique entre les auteurs à l'origine du projet, ainsi que d'une volonté de collaborer entre deux institutions : l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et l'université Columbia (New York). La plupart des auteurs et artistes dont nous publions ici les textes ou entretiens étaient présents au colloque, mais nous avons également tenu à élargir le champ de la réflexion en intégrant les textes d'Elizabeth Harney ou de Giulia Paoletti (qui n'avaient pas pu être présentes), ainsi que les entretiens avec le regretté Iba Ndiaye (2003) ou avec El Hadji Sy (2019). Sans prétendre à l'exhaustivité, cet ouvrage se présente donc plutôt comme la somme de propositions, de pistes de réflexions, d'apports inédits ainsi qu'un socle à partir duquel pourront

10. Voir Coline Desportes, « Picasso en Nigritie ». L'exposition « Picasso » à Dakar (1972), l'occasion d'une relecture stratégique du primitivisme par Léopold Sédar Senghor, publié ici, p. 46.

11. Voir Elizabeth Harney « Intentions rétromodernes à Dakar : trouver le moderne dans le contemporaine », publié ici.

12. *Idem*, p. 174.

13. « Dakar : scènes, acteurs et décors artistiques. Reconfigurations locales et globales ? », colloque international, 27 et 28 avril 2017, Institut national d'histoire de l'art, Paris.

se développer de nouvelles recherches. La parole des artistes est au centre de cette étude car si l'on écrit souvent sur leurs créations, il n'est que trop rarement donné à entendre et à lire leurs points de vue. En croisant les champs et les discours, il s'agissait d'ouvrir le débat au-delà des périmètres respectifs d'intervention de chaque protagoniste pour aborder plusieurs thèmes et problématiques.

L'apport de Senghor tout d'abord : premier président de la République du Sénégal et théoricien de la négritude qu'il allait instituer comme politique d'État, Senghor était un poète, un homme politique de poigne, qui souhaitait « accompagner » les artistes et affirmait réagir devant les œuvres non comme un critique d'art, mais comme « un lecteur devant un poème¹⁴ ». Si son rapport aux arts a été abordé dans les ouvrages de référence d'Elizabeth Harney¹⁵ ou de Souleymane Bachir Diagne¹⁶, il est un aspect de sa production qui n'avait pas encore été interrogé, à savoir son rapport à la photographie. « Lire l'esthétique senghorienne, écrit ici Giulia Paoletti, c'est se confronter à des écrits qui comptent parmi les premiers textes d'histoire de l'art produits par un intellectuel africain et découvrir par là même de nouvelles manières d'interpréter la photographie en tant qu'art africain¹⁷. » Dans « Contre la mimésis : Léopold Sédar Senghor sur l'art et la photographie africains », l'auteur démontre que loin de rejeter la photographie au même titre que l'art mimésis, Senghor présentait « la photographie comme un médium susceptible d'être autre chose que "réaliste", et potentiellement l'incarnation de son idéal de l'art comme analogie¹⁸ ». Joshua Cohen

14. Léopold Sédar Senghor, « 2^e salon des artistes sénégalais », in *Le Soleil*, 17 janvier 1974.

15. Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow: Art, Politics and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Durham, Duke University Press, 2004.

16. Souleymane Bachir Diagne, *Léopold Sédar Senghor: l'art africain comme philosophie*, Paris, Riveneuve Éditions, 2007.

17. Giulia Paoletti, « Contre la mimésis : Léopold Sédar Senghor sur l'art et la photographie africains », publié ici, p. 17.

18. *Idem*, p. 74.

interroge, pour sa part, les liens de l'école de Dakar à l'art « nègre » en remontant aux origines de la notion, à Paris, à l'époque où une génération d'intellectuels africains et antillais s'unissait pour repenser le rapport à la langue française et inventer la négritude. Le discours sur « l'art nègre » entre les deux guerres aurait selon lui préparé le terrain pour des études de la sculpture africaine parmi des artistes de l'école de Dakar¹⁹. Ce rapport à la « sculpture africaine canonique » pourrait-il constituer l'un des points communs essentiels entre les artistes de la dite « école de Dakar » ?

Selon l'artiste Iba Ndiaye appelé par Senghor pour former les jeunes artistes sénégalais au lendemain des Indépendances, cette catégorie « est une invention d'ici [occidentale]. On ne parlait jamais d'école de Dakar quand on était à Dakar, raconte-t-il en 2003. C'était pour faire plaisir à Senghor. Je n'ai jamais considéré qu'il y avait une école de Dakar. La Maison des arts regroupait plusieurs sections dont la mienne, « la section d'art plastique », mais il n'y avait pas d'école de Dakar²⁰ ». Ce processus d'invention ou de construction *a posteriori* ressort fortement dans l'analyse de l'exposition « L'art sénégalais d'aujourd'hui » (Grand Palais, 1974) menée par Maureen Murphy qui souligne les innombrables questions soulevées par le projet lorsqu'il fut proposé à la direction des musées de France : « S'agissait-il d'art « contemporain », ou « d'aujourd'hui » ? Fallait-il organiser l'exposition dans un musée d'art « moderne », ou « africain » ? Associer les arts « traditionnels », ou ne montrer que les créations récentes²¹ ? » À l'appui de l'analyse des œuvres, l'auteur souligne la pluralité des styles et des sources d'inspiration des artistes loin de se limiter à l'illustration des théories de la négritude et ouverts aux apports de la calligraphie islamique ou des œuvres de l'école de Paris, par exemple. Cette pluralité était souhaitée par Senghor qui dans les années 1970 organise

19. Joshua Cohen, « Senghor, "l'art nègre" et l'école de Dakar », publié ici.

20. Iba Ndiaye, entretien avec Maureen Murphy, Paris, 2013, publié ici, p. 204.

21. Maureen Murphy, L'exposition « L'art sénégalais d'aujourd'hui », Paris, 1974, publié ici, p. 52.

un cycle d'expositions dédiées aux «grands maîtres de l'art contemporain mondial» au Musée dynamique (Chagall en 1971, Picasso en 1972, Soulages en 1974 ou Mannessier en 1976). Cette ouverture vers l'Europe et la modernité était une façon de renverser la logique primitiviste, et de placer l'échange sur un pied d'égalité. Or comme le montre ici Coline Desportes à partir de l'analyse d'archives inédites, si les autorités françaises soutenaient les projets d'exposition orientés vers l'histoire et le passé de l'Afrique dans les années 1960, elles furent bien plus réticentes lorsqu'il s'agit de soutenir des projets dédiés à l'art moderne et à l'Europe dans les années 1970. Et Coline Desportes de citer Robert Boyer, chef du service français des expositions: «C'est moins les chefs d'œuvres anciens et fragiles de nos grands musées qu'il conviendrait de présenter, que des expositions comportant un attrait spécial pour le grand public sénégalais, dans l'esprit de celles organisées avec des moyens plus limités au centre culturel français de Dakar²².» L'ambition du projet seneghorien ainsi que la dimension politique des nouveaux rapports qu'il tente d'instaurer dans une logique d'égalité et de modernité inédites sont accueillies par la France à contrecœur, à l'image de l'exposition d'art sénégalais proposée par le Sénégal dès 1972. Conçu comme une vitrine diplomatique de la politique de Senghor, cet événement circula dix ans, sur trois continents. L'exposition représente à la fois l'acmé du système politique et culturel seneghorien, et le début de sa fin: peu d'artistes réussirent à poursuivre leur carrière artistique après le départ de Senghor et «ces créations n'allaient cesser de voir se creuser l'écart entre leurs singularités propres et les attentes d'une scène artistique internationale friande de «contemporain» mais dubitative quant au «moderne» africain considéré comme une anomalie ne coïncidant pas avec des attentes occidentalocentrées et désireuse de se débarrasser du poids de l'histoire²³».

22. Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 19890127/40. Note de Roger Boyer, 24 juillet 1967.

23. Maureen Murphy, *op. cit.*, p. 67.

Avec l'arrivée au pouvoir d'Abdou Diouf commence «la révision du legs seneghorien, en particulier son modernisme esthétique et nationaliste²⁴», écrit Mamadou Diouf. Le nouveau président «met directement à la question la politique culturelle de son prédécesseur. Comme le souligne le Laboratoire Agit'Art, il ne se contente pas de prendre ses distances vis-à-vis de la *Négritude* et de *l'Africanité*; son programme, le *Sursaut national* se présente comme la codification d'un nouveau discours sur le développement national²⁵». C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre l'émergence d'un collectif tel qu'Agit'Art dont la critique de Senghor allait de pair avec une vision admirative et parfois même nostalgique. «En cause dans le réaménagement de la politique culturelle», écrit encore Mamadou Diouf, «la question de la représentation dans un environnement islamique, l'usage et les politiques des nouvelles institutions et manifestations culturelles mises en place par le nouveau régime, la Galerie nationale d'art contemporain (1983), la Biennale de l'art africain contemporain (1996). Dakar se métamorphose en «*city of culture*». Étroitement combiné aux innovations institutionnelles, le nouveau régime assèche les financements des activités culturelles, met fin aux subventions aux artistes, envoie les policiers envahir le Village des Arts (1983)... pour procéder à l'expulsion des artistes²⁶ et, enfin, supprime le Musée dynamique (1988) qui a été, avec le Théâtre national Daniel Sorano, le principal site du Festival mondial des arts nègres (1966) avant le transfert de l'immeuble à colonnes à la Cour suprême (1990)²⁷». Cette histoire institutionnelle et politique est essentielle pour comprendre le paysage artistique dans lequel apparaît la troisième génération d'artistes sénégalais, après celles des pères des Indépendances (Iba Ndiaye, Papa Ibra Tall), et ceux de l'école de Dakar.

24. Mamadou Diouf, «Silence on coule»: El Hadji Sy et la quête d'une esthétique post-négritude?», publié ici, p. 113.

25. *Idem*.

26. El Hadji Sy, Ass Mbengue et Issa Samb, *Manifeste Agit'Art*, Dakar, 1984.

27. *Idem*, p. 115.

Préparée à trouver peu, voire « pas d'infrastructures dédiées aux arts car la fameuse période de subventions généreuses de l'ex-président Senghor après l'indépendance avait pris fin lorsque ce dernier avait quitté ses fonctions en 1980²⁸ », Joanna Grabski exprime sa surprise lorsqu'elle arrive dans la capitale et découvre l'intense dynamique artistique de la scène dakaroise qu'elle étudie depuis 1998. Une ville dont la population était « estimée à 1,6 million d'habitants en 1998 et s'élevait à 3,5 millions d'habitants selon des estimations prudentes en 2014²⁹ ». Forte de ce constat et de l'esthétique qu'elle note dans les agencements des œuvres d'artistes, Joanna Grabski développe le concept d'une « *art world city* » : « L'*art world city* qu'est Dakar implique des échanges multi-scalaires grâce auxquels artistes et création communiquent à tous les niveaux – urbain, international et mondial. En se concentrant sur l'imbrication de la scène artistique dans la ville et de la ville dans le monde de l'art global, *Art World City* examine comment et pourquoi l'urbain et le global s'entrecroisent à Dakar³⁰. » L'entretien que mène l'auteur avec l'artiste Cheikh Ndiaye ici permet de comprendre le lien établi par ce dernier avec la ville, mais également avec ses acteurs dont il s'inspire pour inventer une nouvelle façon de créer : « Ces gens-là, des petits métiers de l'informel, faisaient partie de notre environnement créatif³¹ », raconte l'artiste. Et Viyé Diba d'évoquer « la période des années 1980-1990 qui correspond à un exode rural provoqué par plus de cent ans d'exploitation de l'économie arachidière qui a complètement dévasté les terres. Ceux qui sont arrivés n'avaient aucune relation historique à la ville. Cette dernière est devenue subitement envahie d'objets, d'éléments visuels³² ». Une mutation qui « a introduit de nouvelles problématiques formelles, et a poussé les

28. Joanna Grabski, « Conceptualiser Art World City: The Creative Economy of Artists and Urban Life in Dakar », publié ici, p. 151.

29. *Idem*, p. 149.

30. *Ibidem*, p. 147.

31. Cheikh Ndiaye, entretien avec Joanna Grabski, publié ici, p. 231.

32. Viyé Diba, entretien avec Mamadou Diouf, publié ici, p. 209.

artistes à porter leur attention sur cette nouvelle configuration ». Urbanistes, géographes, conceptuels, les artistes réunis ici se disent également historiens, comme El Hadji Sy qui réalise la première anthologie des artistes sénégalais publiée en 1989³³, précisément la même année que l'exposition « Magiciens de la terre » qui allait entériner l'effacement du moderne. Tandis qu'El Hadji Sy refuse de participer à l'événement (« Magiciens, connais pas ! » répond-t-il à André Magnin, comme en écho aux propos de Picasso sur l'art nègre), Iba Ndiaye est quant à lui sollicité, non pas pour participer, mais en tant que conseiller. Interrogé à ce sujet, l'artiste répond : « J'ai l'impression que quand ils me voient, les Européens savent tout de suite à qui ils ont à faire. Je ne correspond pas au type d'Africain qu'ils cherchent. Je suis trop marqué par la civilisation européenne³⁴. » Cette forme d'assignation à l'origine est contestée par d'autres plus récemment tels que Diadji Diop qui considère que la catégorie même « d'art contemporain africain » répond à une « approche [...] ethnologique, parce qu'à partir du moment où on a besoin [d'englober la création] dans une géographie, c'est qu'on ne cherche pas à entrer dans la diversité de ce que c'est en réalité³⁵ », alors que la notion même d'art contemporain renverrait au global. Questionnant la pluralité des identités, mais également le rapport à l'espace public par ses installations monumentales, Diadji Diop fait partie de ces artistes pour qui le lien à l'origine relève d'une évidence qu'il n'est pas nécessaire de justifier. « Ce que j'aime dans l'art, affirme pour sa part Soly Cissé, c'est cette liberté [...] : être Sénégalais et faire des gladiateurs, par exemple. Je ne me limite pas à un matériau. Je pratique la photographie, avant je réalisais des performances. Ce qui m'a amené à l'art peut-être que c'est ça : avoir des formes d'expression multiples et qu'à chaque fois ce soit un défi, une confrontation³⁶. »

33. Friedrich Axt et El Hadji Sy, *Anthologie des arts plastiques contemporains au Sénégal*, Francfort, Museum für Volkerkunde, 1989.

34. Iba Ndiaye, entretien avec Maureen Murphy publié ici, p. 205.

35. Diadji Diop, entretien avec Malick Ndiaye, publié ici, p. 227.

36. Soly Cissé, entretien avec Maureen Murphy, publié ici, p. 219.

La Biennale de Dakar est sans doute le lieu où apparaissent le plus distinctement ces rencontres et contradictions. El Hadji Malick Ndiaye rappelle ici et à juste titre que l'origine de l'événement se trouve « dans la pression exercée par les artistes sénégalais sur les autorités publiques à travers l'Association nationale des artistes plasticiens du Sénégal (ANAPS)³⁷ ». Voulu par les créateurs sénégalais, la Biennale allait bientôt devenir un espace d'articulation (contesté par certains, célébré par d'autres) du lien entre le local et le global : les biennales, écrit El Hadji Malick Ndiaye, sont « des opérateurs de la mondialisation. Elles servent de courroies de transmission aux idées novatrices qui accompagnent l'évolution du monde. [...] C'est ainsi qu'elles réduisent les écarts entre les sphères hyper connectées (centre) et celles qui agissent comme des caisses de résonance (périphérie) », qui rendraient, selon l'auteur, « poreuses les frontières³⁸ ». Parfois brutales et contestées, ces rencontres firent l'objet de controverses voire de scandales qui sont analysés ici par l'auteur.

Les logiques transnationales et transhistoriques sont donc au cœur de cet ouvrage dont la dynamique se nourrit autant des paroles d'artistes que des analyses historiques et artistiques des différents auteurs. Du passé au présent, du moderne au contemporain, autant de mouvements qui traversent le livre pour mieux tenter de cerner la complexité à l'œuvre dans la création depuis Senghor. En étudiant la présence d'une même archive photographique (la photographie d'Omar Blondin Diop lisant l'Internationale situationniste en 1969), Emmanuelle Chérel effectue ce mouvement d'aller-retour entre *Joe Ouakam – Le Berger*, une vidéo d'Ican Ramageli, jeune artiste membre de l'actuel Laboratoire Agit'Art, filmée dans la cour de la maison-atelier de l'artiste Joe Ouakam et l'installation de Vincent Meessen *Personne et les autres – Postface pour une unité scénique* à la Biennale de Venise en 2015. Pour Vincent Meessen, qui

37. El Hadji Malick Ndiaye, « Dakar-Vortex : pour des géographies quantiques de l'art », publié ici, p. 132.

38. *Idem*, p. 139.

« en appelle aux spectres », écrit Emmanuelle Chérel, « à travers la réactivation de cette histoire récente non résolue de l'Internationale situationniste et des liens avec les luttes de libération, c'est moins le passé en tant que tel qui semble en question que ses résonances³⁹ ».

39. Emmanuelle Chérel, « Omar Blondin Diop lisant l'Internationale situationniste en 1969 : une photographie reprise par Joe Ouakam et Vincent Meessen », publié ici, p. 104.