



## Cahiers d'études africaines

182 | 2006  
Varia

---

### Harney, Elizabeth. – *In Senghor's Shadow. Art Politics, and the Avant-garde in Senegal, 1960-1995*

Durham-London, Duke University Press, 2004, 316 p.

Maureen Murphy

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/5998>

ISSN : 1777-5353

#### Éditeur

Éditions de l'EHESS

#### Édition imprimée

Date de publication : 28 juin 2006

Pagination : 460-463

ISBN : 978-2-7132-2090-6

ISSN : 0008-0055

#### Référence électronique

Maureen Murphy, « Harney, Elizabeth. – *In Senghor's Shadow. Art Politics, and the Avant-garde in Senegal, 1960-1995* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 182 | 2006, mis en ligne le 05 juillet 2006, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/5998>

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© Cahiers d'Études africaines

---

## Harney, Elizabeth. – *In Senghor's Shadow. Art Politics, and the Avant-garde in Senegal, 1960-1995*

Durham-London, Duke University Press, 2004, 316 p.

Maureen Murphy

---

- <sup>1</sup> L'« idée » d'Afrique <sup>1</sup>, telle qu'elle s'est construite au fil des siècles en Occident, renvoie à une réalité aux contours flous, située hors du temps, circonscrite aux frontières du continent et globalement « autre ». Mis en exergue à partir des années 1980, les ressorts de cet imaginaire ont fait l'objet de nombreuses analyses développées essentiellement dans le monde anglo-saxon, au cœur d'un courant de recherches dit « postcolonial ». Ces travaux de déconstruction, dont le parti pris fut bien souvent territorial et plus théorique qu'historique, constituent les fondements de la réflexion d'Elizabeth Harney <sup>2</sup> et la base à partir de laquelle elle les dépasse. En resituant les questions de race, d'identité ou de nationalisme dans le contexte de la décolonisation et en adoptant une démarche pluridisciplinaire sensible à la fois à la spécificité des œuvres et au contexte politique, économique et culturel au Sénégal entre 1960 et 1995, l'auteure ouvre la voie d'une approche ciblée et historique de la création artistique de ce pays, et rompt avec l'approche continentale généralement adoptée pour aborder l'« art contemporain africain ». Bien que critiquée pour ses sous-entendus essentialistes, cette catégorie n'en était pas moins, jusqu'alors, largement utilisée pour analyser l'art produit sur le continent et en dehors par des artistes nés en Afrique ou de parents africains <sup>3</sup>. Dans cet ouvrage remarquable par sa précision, l'acuité de l'analyse et la rigueur de la méthode mise en œuvre, E. Harney brise l'image homogène de l'Afrique pour souligner les particularités propres à un pays et une culture nourries d'échanges avec le reste du continent et du monde.
- <sup>2</sup> Quatre points sont développés successivement : les fondements de la pensée de Léopold Sédar Senghor sont tout d'abord évoqués ainsi que la naissance du mouvement de la négritude, à Paris, dans les années 1930 ; l'institutionnalisation du mouvement, au Sénégal, dans le contexte des indépendances fait ensuite l'objet d'une analyse critique

nuancée où la notion d'« École de Dakar » se voit relativisée à la lumière de ses modes de construction et en réponse aux critiques qui virent uniquement dans ce mouvement le signe de la soumission des artistes à l'autorité du chef de l'État. L'émergence d'une création artistique d'avant-garde clairement positionnée contre la politique néocoloniale du gouvernement et contre les théories de la négritude est ensuite analysée au travers des pratiques du laboratoire « Agit-Art » et de la création du Village des arts dans les années 1970-1980. Le dernier chapitre est consacré à l'ouverture de la scène artistique sénégalaise au marché de l'art contemporain international et aux questions que soulève cette ouverture aujourd'hui.

- 3 Né à Paris, le mouvement de la négritude réunit des intellectuels d'Afrique<sup>4</sup> et des Antilles<sup>5</sup> fortement marqués par les revendications des Noirs américains à l'origine de la Harlem Renaissance de New York<sup>6</sup>, ainsi que par les expérimentations artistiques et l'anticolonialisme des surréalistes. Étudiants à Paris, Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor sont imprégnés d'une culture française qu'ils veulent renverser, retourner tel un gant pour affirmer la dignité de ceux qui furent un temps taxés de « nègres ». Qualifié de « racisme antiraciste » par Jean-Paul Sartre<sup>7</sup>, ce mouvement dialectique, qui ne représentait qu'un temps du mouvement de la négritude, sera prolongé et institutionnalisé par Léopold Sédar Senghor, bien que ses limites soient soulignées dès 1956, à l'occasion du Premier Congrès international des écrivains et artistes noirs (une référence importante que ne mentionne pas l'auteure). Nombreux furent ceux qui s'attaquèrent aux sous-entendus raciaux et primitivisants de la négritude par la suite. E. Harney choisit de rompre avec ce courant sans pour autant en rejeter les conclusions, mais en essayant de les dépasser pour aborder les choix de Léopold Sédar Senghor à la lumière du contexte politique et culturel de l'époque, dans l'optique non de les juger mais de mieux les comprendre.
- 4 Lorsqu'il arrive au pouvoir, Léopold Sédar Senghor place la culture au cœur de son projet politique : 25 % du budget de l'État sont consacrés à la création de musées, d'écoles d'art, à la presse ou au théâtre. En 1960, la Maison des arts du Mali, créée en 1958-1959, devient l'École des arts du Sénégal et, à l'occasion du Premier Festival mondial des arts nègres de 1966, sont inaugurés le Musée dynamique et le Théâtre Daniel-Sorano. La notion d'« École de Dakar » naît dans ces années-là. Forcée par des critiques désireux de ranger la production artistique locale dans une catégorie aux contours définis, cette désignation ne rend pourtant pas compte, selon E. Harney, de la diversité des pratiques et des styles développés au sein de l'École des arts dans les années 1960. Les tensions existant au cœur même de l'institution entre professeurs aux vues divergentes témoignent de la nécessité de complexifier cette notion : si Papa Ibra Tall, qui dirige la section de « recherches en arts plastiques nègres », apparaît, par exemple, comme un fervent défenseur des théories de la négritude, le peintre Iba N'Diaye, formé à Montpellier et à l'Académie de la Grande-Chaumière à Paris, en charge de la section « arts plastiques », prône un enseignement où l'apprentissage a toute sa place. Rejetant l'idée selon laquelle « il faudrait être Africain avant d'être peintre ou sculpteur », Iba N'Diaye incite ses étudiants à se méfier de ceux qui, « au nom de l'authenticité [...] persistent à vouloir vous conserver dans un jardin exotique »<sup>8</sup>. Aux côtés de Papa Ibra Tall, Pierre Lods, recruté en 1960, penche pourtant également pour un enseignement privilégiant la spontanéité, l'intuition et les références aux cultures locales<sup>9</sup>. N'arrivant pas à imposer ses vues, Iba N'Diaye quittera le Sénégal en 1967. Compte tenu de ces données de départ, les productions de l'École des arts de Dakar semblent difficilement réductibles à un style ou un courant particulier. Elles

trouveraient plutôt leur définition, écrit l'auteure, « quelque part entre la célébration, la rhétorique nationaliste de l'ère post-indépendance, l'intérêt et les croyances puisées dans le riche héritage panafricain et la création d'un monde artistique extrêmement centralisé et élitiste qui conféra aux artistes l'opportunité, le soutien et les raisons de poursuivre leurs travaux »<sup>10</sup>. Désireuse de ne pas s'arrêter à l'image d'un groupe d'artistes soumis au pouvoir autocratique du chef de l'État et travaillant uniquement en miroir de l'exotisme primitivisant européen, E. Harney tente de restituer l'individualité de ces derniers ainsi que la part de subversion contenue dans certaines de leurs œuvres. Louable, cet effort n'en est pas moins peu convaincant. On peut également regretter le peu de recours aux archives dans l'analyse du Festival mondial des arts nègres ou de la vie de l'École des arts, référence qui aurait pu enrichir l'approche de cette époque.

- 5 Dans les années 1970 naît le laboratoire Agit-Art. Constitué d'un groupe d'artistes formés majoritairement à l'Institut national des arts du Sénégal (qui remplace, en 1971, l'École des arts), réunis autour de la figure d'Issa Samb, il se positionne clairement contre la politique culturelle de Léopold Sédar Senghor en écho aux positions anti-négritude de l'écrivain Wole Soyinka ou du cinéaste Sembène Ousmane, par exemple. Critiquant le néocolonialisme entretenu par leur chef d'État avec la France, sa politique culturelle productrice de « bureaucrates plutôt que d'artistes » (p. 108) et le fossé séparant la population des sphères du monde culturel, ces artistes privilégieront la performance comme forme d'action artistique et donneront de nombreuses représentations au Théâtre Sorano de Dakar ainsi qu'à l'intérieur du pays. En 1977, El Hadji Moussa Babacar Sy (dit El Sy) est le premier à investir un bâtiment abandonné dans le camp militaire Lat-Dior, à côté de l'Institut national des arts. Accueillant près de quatre-vingts plasticiens, musiciens, photographes, acteurs ou cinéastes parfois accompagnés de leur famille, le Village des arts devient bientôt un lieu de débats et d'expérimentations artistiques. Avec l'arrivée au pouvoir d'Abdou Diouf et la crise économique des années 1980, l'importance conférée au culturel sous Senghor n'est pourtant plus une priorité. En 1983, l'Institut national est délocalisé pour céder la place à des bureaux ministériels, les artistes du Village des arts sont violemment expulsés et le Musée dynamique ferme en 1988. Les expérimentations du laboratoire et du Village des arts ne prennent pourtant pas fin dans ces années-là et ont marqué durablement les esprits des générations suivantes.
- 6 « Si le déclin du patronage d'État avait libéré les artistes du devoir de contribuer à une esthétique nationaliste », conclut E. Harney, « il avait également ôté une source importante et fiable de financement »<sup>11</sup>. « Aujourd'hui », poursuit-elle, « l'artiste dépend de plus en plus de financements étrangers, qu'il s'agisse de centres culturels locaux ou de comités d'expositions internationaux comme des galeries ou des musées. Ces patrons peuvent exercer un pouvoir presque seigneurial au niveau de leurs pratiques de commissaires ou en marketing qui fait ostensiblement écho à la relation entretenue par Senghor à ses "chers enfants" tout en y ajoutant une dimension néocoloniale insidieuse »<sup>12</sup>. Bien que la Biennale de Dakar (Dak'art), organisée depuis 1992 dans le sillage du Festival mondial des arts nègres, reste une plateforme de promotion des artistes d'Afrique, le soutien politique du gouvernement est faible, voire inexistant, au Sénégal. Cette situation offre tout loisir aux puissances occidentales de réactiver l'« idée » d'Afrique et de promouvoir un certain « art africain contemporain » où l'exotisme côtoie le primitivisme et où l'individualité des œuvres se perd sous le couvert de leur supposée « africanité ».

---

## NOTES

1. Voir V. Y. Mudimbe, *The Idea of Africa*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
2. E. Harney cite à plusieurs reprises des auteurs tels que Mahmood Mamdani, Manthia Diawara, Kwame Anthony Appiah, Vumbi Yoka Mudimbe, Nicholas Thomas ou Arjun Appadurai, par exemple.
3. Voir, entre autres, les catalogues d'expositions suivants : *Africa Explores : 20th century African Art*, New York, Museum for African Art, 1991 ; *Seven Stories about Modern Art in Africa*, London, Whitechappel Gallery, 1995 ; *Africa Remix, l'art contemporain d'un continent*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 2005. Voir également J. Busca, *L'art contemporain africain. Du colonialisme au postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2004, ainsi que J.-L. Amselle, *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Paris, Flammarion, 2005.
4. Léopold Sédar Senghor, Birago Diop ou Ousmane Socé.
5. Aimé Césaire, Étienne Léro, René Ménéil ou Jules Monnerot.
6. W. E. B. Du Bois, Marcus Garvey, Alain Locke ou Claude Mac Kay, par exemple.
7. Voir J.-P. Sartre, « Orphée noir », introduction à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, PUF (« Quadrige »), 1992, p. 13 [1<sup>re</sup> éd. 1948].
8. Iba N'Diaye, « À propos des arts plastiques », cité par O. Sow Huchard in *Iba N'Diaye. Peindre est se souvenir*, Dakar, Sépia, NEAS, 1994, p. 49. Citation reprise par E. Harney, *op. cit.*, p. 63.
9. Pierre Lods crée l'école d'art de Poto-Poto à Brazzaville en 1951 où il incite ses étudiants à renouer avec leur « africanité », à mettre en valeur leur sens supposément inné du rythme, de la composition ou de la couleur.
10. « Perhaps that characterization works best in our understanding of an École de Dakar whose definition lies somewhere between the celebration, nationalist rhetoric of the post-independence era, the accompanying interest and belief in the wealth of pan-African heritage, and the creation of a highly centralized, elitist art world that gave artists the opportunity, support, and reason to pursue their craft », in E. Harney, *op. cit.*, p. 92.
11. « While the decline of state patronage has freed the Senegalese artist from the task of contributing to a national aesthetic, it has also removed a large and reliable funding source », *ibid.*, p. 229.
12. « The artist today must rely more heavily on funds from foreign sources, be they local cultural centers or international exhibition committees, galleries, and museums. These patrons can practice a kind of overlordship in curating and marketing, which ostensibly mirrors that of Senghor in his relationship to his “chers enfants”, yet incorporates an insidious neo-colonial dimension », *ibid.*