

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA NÉGRITUDE ET L'ESTHÉTIQUE DE LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR DANS
LES ŒUVRES DE L'ÉCOLE DE DAKAR

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR

MARIE-HÉLÈNE L'HEUREUX

MAI 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement le professeur Abdou Sylla de l'Institut Fondamental d'Afrique Noire de l'Université Cheikh-Anta-Diop de Dakar. Non seulement Monsieur Sylla m'a accueillie à Dakar, mais il m'a permis de rencontrer plusieurs artistes sénégalais et plusieurs personnes importantes oeuvrant dans le milieu des arts de Dakar. J'ai également eu la chance de consulter sa thèse de doctorat d'État réalisée à la Sorbonne. Cette rencontre a été d'une aide précieuse dans mes recherches et dans ma compréhension du sujet.

Le soutien moral de mes amis et de ma famille m'ont aidé à garder le cap et à persévérer dans la poursuite de mon objectif final. Je souhaite alors souligner l'aide et la générosité de mes amis Guillaume Marceau, Stéphanie Dion, Mireille Bernier, Sara-Ève Tremblay et Diane Després pour les relectures et leurs judicieux commentaires et précieuses corrections. Je pense aussi à ma maman, Ginette, pour son soutien moral et financier. Puis, j'ajoute une mention spéciale pour mon amie de toujours, Julie Lambert, parce qu'elle croit en moi et que son énergie et son amitié me poussent à poursuivre mes buts et mes objectifs, « à croire au produit » et à toujours me dépasser.

Je remercie aussi l'équipe du Service des relations internationales (SRI) de l'Université du Québec à Montréal. Grâce au SRI, j'ai obtenu une bourse à la mobilité et une bourse de recherche de l'Agence Universitaire de la Francophonie pour me rendre sur place, au Sénégal, et effectuer mes recherches.

Puis, à titre d'employée au SRI, on m'a appuyée et encouragée à terminer la rédaction de mon mémoire. Je tiens à remercier particulièrement, Sylvain St-Amand, le directeur, pour ses encouragements, et Michèle Tanguay, secrétaire de direction, pour m'avoir prêté sa maison en Beauce où j'ai rédigé une partie de mon mémoire.

Et finalement, je me dois de remercier chaleureusement Françoise Le Gris qui a dirigé mon mémoire. Grâce à elle, j'ai trouvé le courage de poursuivre et surtout de terminer mon projet. Merci mille fois !

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	vii
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
L'ÉMERGENCE DE NOUVEAUX ARTS PLASTIQUES	13
1.1 Le Sénégal	13
1.2 Léopold Sédar Senghor	15
1.3 L'apparition d'une idéologie : la Négritude	18
1.4 Évolution de l'idéologie de la Négritude	23
1.5 Le Ministère de la culture du Sénégal	25
1.6 Les fondements de la politique culturelle.....	27
1.7 Les infrastructures culturelles	28
1.7.1 La formation artistique au Sénégal.....	28
1.7.2 La Manufacture nationale de tapisserie.....	35
1.7.3 Le Premier Festival Mondial des Arts Nègres	38
1.7.4 Collection privée de l'État.....	40
1.7.5 Musée Dynamique : musée d'art moderne.....	41
1.7.6 Exposition itinérante d'art sénégalais contemporain	43
1.8 L'importance des arts et le rôle des artistes	44
1.9 De la théorie à la pratique : de l'esthétique négro-africaine à l'École de Dakar	44

CHAPITRE II

L'ESTHÉTIQUE DE SENGHOR ET L'ÉCOLE DE DAKAR.....	45
2.1 Les écrits de Senghor	46
2.2 Les influences de Senghor.....	48
2.3 Le Négro-africain	51
2.4 L'art négro-africain	53
2.5 Les fondements de l'esthétique de Senghor.....	54
2.5.1 Image-analogie.....	55
2.5.2 Le rythme	57
2.5.3 Un art pratique.....	59
2.5.4 Un art engagé	60
2.5.5 La peinture négro-africaine	61
2.5.6 Un art essentiellement magico-religieux.....	62
2.6 L'École de Dakar	64
2.7 L'enseignement des arts et les répercussions sur la production artistique.....	70

CHAPITRE III

ANALYSE FORMELLE DES ŒUVRES DE L'ÉCOLE DE DAKAR

INTERPRÉTATIONS ET RÉSULTATS.....	77
3.1 Analyses formelles	79
3.1.1 <i>Djenné</i> , Boubacar Coulibaly	79
3.1.2 <i>Car rapide</i> , Boubacar Diallo.....	81
3.1.3 <i>Cortège royal</i> , Boubacar Diallo	83
3.1.4 <i>Rella Bodedio</i> , Bocar Diong.....	86
3.1.6 <i>Conseil des sages</i> , Théo Diouf.....	90
3.1.7 <i>L'heure des esprits</i> , Théo Diouf.....	92
3.1.8 <i>La Forêt</i> , Ousmane Faye.....	93
3.1.9 <i>Les musiciens</i> , Mademba Guèye	94
3.1.10 <i>Procession</i> , Souleymane Keita.....	95

3.1.11 <i>L'oiseau du songe</i> , Modou Niang	96
3.1.12 <i>Samba Gueladio</i> , Amadou Seck.....	98
3.1.13 <i>La semeuse d'étoiles</i> , Papa Ibra Tall	100
3.2 Interprétations et résultats	103
3.2.1 Le rythme	103
3.2.2 Image-analogie.....	104
3.2.3 Un art essentiellement magico-religieux.....	106
3.2.4 Un art pratique et engagé	107
3.2.5 Éléments formels.....	108
3.2.6 Les thèmes et le contenu des oeuvres.....	110
3.2.7 Les supports et matériaux : différents résultats formels.....	111
3.2.8 La formation artistique	113
CONCLUSION	118
APPENDICE A.....	126
LISTE DES ILLUSTRATIONS	126
APPENDICE B	130
ILLUSTRATIONS.....	130
BIBLIOGRAPHIE	144

AVANT-PROPOS

Mon intérêt pour l'art africain contemporain remonte à 2001, lors d'un voyage au Togo, en Afrique de l'Ouest. Je participais à un projet culturel où l'on a réalisé une pièce de théâtre portant sur la scolarisation des petites filles dans cette région de l'Afrique noire. Durant ce séjour, j'ai eu la chance de côtoyer une foule de gens fascinants ; des artistes, des comédiens, des metteurs en scène et finalement, des peintres.

Alors que mon premier séjour en Afrique tirait à sa fin, j'ai eu la chance de rencontrer le peintre Félix Agbokou et il m'a fait visiter son atelier. J'ai alors découvert une production artistique contemporaine originale, inventive et vouée à représenter la réalité des Africains, bien au-delà des clichés véhiculés en Occident, et même sur le continent africain. Par ailleurs, cet artiste jouissait d'une excellente réputation; il exposait régulièrement ses œuvres en Europe et devenait de plus en plus populaire en Allemagne. J'ai pris conscience des idées préconçues que nous entretenons sur l'art africain. Nous pensons aux sculptures, aux statuettes et aux masques et nous sommes loin d'imaginer qu'il y a toute une production artistique moderne, contemporaine et originale en Afrique noire.

Cette rencontre avec l'artiste togolais marque le moment où j'ai voulu étudier l'art africain contemporain et approfondir ce vaste champ d'études. Ensuite, j'ai constaté que le sujet, peu étudié en Amérique du Nord, fait tout de même l'objet

d'études en Europe ces dernières années. J'ai donc souhaité approfondir ce sujet. D'abord, par intérêt personnel et aussi, en espérant secrètement sensibiliser mes collègues du domaine de l'histoire de l'art à l'art visuel contemporain de l'Afrique noire.

Le continent africain, qui compte plus de 45 pays, est immensément vaste et le champ de l'art africain contemporain l'est tout autant. Chaque pays possède sa propre histoire, une production artistique spécifique selon sa situation géographique, selon les religions qui y sont pratiquées et même selon le pays européen qui l'a occupé durant la période coloniale au début du 20^e siècle.

L'art contemporain en Afrique est un domaine d'études relativement récent et surtout étudié par des universitaires occidentaux, de surcroît européens. Ce champ d'études est en pleine définition, les catégories sont floues et les termes d'art africain, moderne, contemporain ne font pas l'unanimité parmi les chercheurs. Les notions d'identité et d'authenticité sont notamment au coeur des discussions et des nombreux débats.

Dans le cadre de mon projet de mémoire, je devais donc circonscrire un sujet précis et identifier une période spécifique entre le début du 20^e siècle et les années 2000 et ce, à travers le continent africain. Mon choix s'est porté naturellement vers le Sénégal. De prime abord, l'accès à la documentation sur le sujet était plus facile à partir de Montréal. Ensuite, j'ai découvert l'œuvre de Léopold Sédar Senghor et tout ce qu'il avait initié au Sénégal pour les arts et la culture. L'importante politique culturelle instaurée par le président Senghor a permis l'éclosion d'une production artistique unique dès les années 1960. Mes recherches portent donc sur les arts plastiques sénégalais des années 1960 et 1970.

RÉSUMÉ

Au moment où le Sénégal obtient son indépendance de la France, en 1960, de nouvelles formes d'art émergent sous l'impulsion des actions entreprises par le président Léopold Sédar Senghor. Homme de lettres, amateur d'art, mécène et ardent défenseur de la Négritude, Senghor annonce les critères d'une *esthétique négro-africaine* dans un article publié pour la première fois en 1956.

Senghor croit fermement que les arts africains, modernes de surcroît, sauveront l'homme noir et montreront au monde entier la valeur réelle de la culture africaine. Agissant selon ses convictions, le président sénégalais instaure une importante politique culturelle qui a pour trame de fond l'idéologie de la Négritude. Il fait alors mettre en place de nouvelles structures culturelles favorisant l'éclosion de nouveaux arts plastiques.

Par conséquent, nous serions portés à croire que la production artistique de l'époque illustre la Négritude et correspond aux idéaux de Senghor. Le sujet principal de ce mémoire consiste à étudier les oeuvres des artistes sénégalais formés à l'École des arts de Dakar dans les années 1960 et 1970 afin de vérifier si la production visuelle correspond aux critères véhiculés par Senghor dans son esthétique négro-africaine et dans sa définition de la Négritude.

Le corpus d'œuvres analysées est tiré de l'exposition *Art sénégalais d'aujourd'hui* qui a été présentée pour la première fois à Paris en 1974. L'analyse formelle de ces œuvres nous permet de constater que, non seulement les contenus formels et thématiques sont conformes aux idéaux de Senghor, mais témoignent également du contexte historique et esthétique de l'époque en Afrique et en Europe. Toutefois, certains artistes dépassent le programme esthétique prescrit par Senghor et présentent une réalité et des aspects culturels qui vont au-delà de la Négritude et de l'esthétique négro-africaine.

MOTS-CLÉS : Art contemporain, Art moderne, Afrique, Léopold Sédar Senghor, Négritude, *École de Dakar*, Esthétique

INTRODUCTION

Qu'est-ce que l'art africain contemporain ? Tenter de répondre à cette question nécessite certainement plus qu'un mémoire de maîtrise. L'art africain contemporain est une expression bien vague et un champ d'études beaucoup plus vaste que l'on serait porté à le croire. « Qu'est-ce que l'art sénégalais contemporain ? » est cependant une question plus précise et à laquelle il est plus aisé de trouver des éléments de réponse. Loin de prétendre être en mesure de répondre entièrement à cette dernière question, nous chercherons cependant, dans le cadre de ce mémoire, à identifier les principaux éléments des arts visuels sénégalais des années 1960 et 1970 et à approfondir le contexte historique et sociologique pour enfin comprendre comment de nouvelles formes d'art sont apparues durant cette période au Sénégal.

En pleine période colonialiste, à la fin du 19^e siècle, des expatriés européens mettent en place des ateliers où l'on enseigne l'art, permettant ainsi la création de nouvelles pratiques artistiques où se conjuguent des éléments traditionnels africains et des caractéristiques de la peinture occidentale moderne. Puis, au début du 20^e siècle, de nouvelles formes d'art moderne se multiplient en Afrique. Ainsi, surgissent, sur le continent noir, des productions artistiques variées et propres à leur lieu d'éclosion. Au cours des années 1960, alors que plusieurs pays africains accèdent à l'indépendance, de nouvelles traditions plastiques s'ancrent dans ces nouvelles sociétés affranchies. La colonisation de l'Afrique noire par les Européens favorise en quelque sorte l'apparition de nouvelles formes d'art.

Néanmoins, il n'est pas simple de retracer une cohérence de styles et de mouvements sur le continent africain puisque les influences sont multiples et jaillissent de toutes parts.

L'auteur Sidney Littlefield Kasfir affirme, dans un premier temps, que l'art africain contemporain est fondamentalement postcolonial, selon la datation.¹ Mais, l'auteur se ravise en soulignant que l'art contemporain n'est pas exclusivement postcolonial, car il prend ses racines avant et pendant la période coloniale.² Toutefois, comme il est nécessaire pour toute forme d'art contemporain, peu importe l'origine, une analyse du contexte historique s'impose pour la décrire et pour l'expliquer.³

L'art africain contemporain n'a pas surgi de nulle part à la fin de l'ère coloniale, mais nombreux sont ceux qui le pensent et le considèrent comme une réaction face au bombardement de formes culturelles étrangères ou comme une conséquence pure et simple du colonialisme : en d'autres termes, l'Afrique « digérant l'Occident ». En réalité, l'art contemporain en Afrique s'est construit en procédant à un « bricolage » des structures et des scénarios préexistants à partir desquels s'étaient constitués les genres précoloniaux ou coloniaux plus anciens. C'est dans un sens structurel, et du fait des habitudes et attitudes des artistes par rapport à la création artistique, plutôt que par une quelconque adhésion à un style, un médium, une technique ou une thématique en particulier, que cet art est distinctement « africain ».⁴

En effet, depuis la colonisation de l'Afrique par les Européens, apparaissent de nouvelles formes artistiques dites contemporaines. On observe des réajustements, des transformations dans les méthodes et dans les techniques qui s'inscrivent dans une variété de procédés artistiques déjà existants sur le continent africain.⁵

¹ Sidney Littlefield Kasfir, *L'art contemporain africain*, Paris, Thames and Hudson, 2000, p. 9.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*

⁵ Valentin Mudimbe, « *Reprendre : Enunciations and Strategies in Contemporary African Arts* », in *Reading the Contemporary African art from theory to the marketplace*, First MIT Press edition, 1999, p. 31.

Ainsi, la montée du mécénat en Afrique et l'intervention de l'Europe et de l'Occident, l'établissement des écoles d'art calquées sur le modèle européen et l'apparition d'une nouvelle culture nationale sont trois facteurs importants dans l'apparition de nouvelles formes artistiques en Afrique noire.⁶

Après la période des Indépendances, les plus importants mécènes demeurent les États eux-mêmes. Le financement de décorations murales, de mosaïques et de sculptures pour décorer l'intérieur et l'extérieur des édifices gouvernementaux, fait partie des programmes nationaux des nouvelles nations africaines.⁷ De nouvelles formes d'art émergent, en partie, grâce aux actions entreprises par des intellectuels africains.

Le sujet de ce mémoire porte sur les arts sénégalais contemporains, plus précisément sur les productions visuelles des élèves formés à l'École nationale des arts de Dakar au cours des deux premières décennies qui suivent l'Indépendance du Sénégal et qui participent à une importante exposition d'art sénégalais contemporain présentée pour la première fois à Paris en 1974.

À partir de 1960, année de la proclamation de l'Indépendance du Sénégal, une nouvelle forme d'art émerge à l'intérieur du cadre culturel établi par le président Léopold Sédar Senghor. Cette nouvelle production artistique, caractérisée par le

⁶ Salah Hassan, « The Modernist Experience in African Art : Visual Expressions of the Self and Cross-Cultural Aesthetics ». In *Reading the Contemporary African Art from Theory to Marketplace*, édité par Olu Oguibe et Okwui Enwesor, Londres, Institute of International Visual Arts, Cambridge (Massachusetts), MIT Press edition, 1999, p. 221.

⁷ Marshall Ward Mount, *African Art : the years since 1920*, Bloomington (États-Unis), Indiana University Press Mount, 1973 p. 68.

mélange d'éléments traditionnels africains et de techniques artistiques occidentales modernes, prend de plus en plus d'ampleur dans les années 1970, dans ce pays islamisé depuis le 11^e siècle où il n'y a pas de tradition de masque, ni de statuette proprement dite.⁸ Certes, de nombreux facteurs sont tributaires de l'émergence de nouvelles formes d'art au Sénégal, mais les actions, les convictions et les efforts de Senghor sont des éléments importants redevables des arts plastiques sénégalais contemporains.

Senghor accède au pouvoir en 1960 et nourrit de grandes ambitions pour le Sénégal, nouvellement indépendant. Senghor élabore un plan général de développement pour son pays basé sur l'idéologie de la Négritude et accorde une place prépondérante aux arts et à la culture.⁹ Le président instaure alors une importante politique culturelle favorisant la création d'un mouvement artistique distinct devant être imprégné des principes de la Négritude.

Étudiant en lettres, dans les années vingt à Paris, Léopold Sédar Senghor devient un des instigateurs de l'idéologie de la Négritude. Cette idéologie devient ensuite le leitmotiv de Senghor lorsqu'il retourne dans son pays natal au milieu des années 1940. Le président s'approprie l'idéologie et l'adapte à ses ambitions nationalistes. La Négritude devient ensuite l'idéologie officielle du parti politique fondé par Senghor en 1958, l'Union Progressiste Sénégalaise (UPS), alors que celui-ci est à la veille de devenir le premier président du Sénégal.

⁸ Abou Sylla, « Pratique et théorie de la création dans les arts plastiques sénégalais contemporains », Thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1993, p. 276.

⁹ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I Négritude et humanisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 8.

À la tête du Sénégal, Senghor affirme ses ambitions de faire émerger de nouveaux arts sénégalais à partir d'une esthétique négro-africaine qu'il esquisse lui-même en 1956.¹⁰ Cela se traduit concrètement par les actions prises au sein de son gouvernement et plus précisément à l'intérieur du ministère de la culture.

Senghor met tout en place pour favoriser l'éclosion des nouveaux arts plastiques sénégalais parce qu'il est convaincu que l'homme noir ne peut se libérer de l'emprise du colonisateur que par la culture et par les arts qui lui sont propres. Poète, mécène et amateur d'art, Senghor fait mettre sur pied une école d'art, il fait construire un musée d'art et organise, en 1966, un festival mondial mettant à l'honneur les arts des peuples noirs du monde entier. Il initie également l'importante exposition d'art sénégalais contemporain de 1974 qui effectue une tournée de près de dix ans à travers le monde.

Premier agrégé africain d'une université française, Senghor est un homme cultivé qui se passionne pour une multitude de sujets : les langues africaines, la culture, les arts et la philosophie. Au cours de sa carrière, il prononce un grand nombre de conférences portant sur les sujets qui l'intéressent. Il écrit, entre autres, de la poésie et des essais. Il disserte également sur les arts négro-africains et élabore, par le fait même, une esthétique négro-africaine.¹¹ Le président-poète veille bien sûr à promouvoir ses idéaux auprès des élèves de l'École des arts de Dakar. À cette époque, le président est proche des élèves, des artistes et de ses collaborateurs à l'École des arts. Il attribue même des bourses à des élèves et favorise ceux qui créent selon ses idéaux, c'est-à-dire en mettant de l'avant les valeurs rattachées à la Négritude. En effet, la production artistique doit servir à promouvoir les nouvelles

¹⁰ Léopold Sédar Senghor, « L'esthétique négro-africaine », *Liberté 1 Négritude et humanisme*, p. 202-217.

¹¹ Ibid.

nations africaines indépendantes, en particulier le Sénégal. Les artistes, et leur art, deviennent des ambassadeurs du Sénégal. D'ailleurs, on surnomme les peintres de cette époque, les peintres de la Négritude. Quant à Senghor, il attribue à ce groupe le nom de l'*École de Dakar*. Cette nouvelle école artistique, acclamée par Senghor lui-même, ainsi que les artistes qui en font partie feront l'objet de l'analyse de ce mémoire.

D'autres auteurs abordent le sujet de l'art contemporain sénégalais et leurs écrits représentent nos principales sources d'information. La chercheuse Elizabeth Harney publie deux articles sur l'art contemporain au Sénégal : « “Les Chers Enfants” sans Papa », dans l'*Oxford Art Journal* en 1996¹², et « The Ecole de Dakar Pan-Africanism in Paint and Textile » dans la revue *African Arts* à l'automne 2002.¹³ Harney publie par la suite, en 2004, les résultats de ses recherches de doctorat, dans un ouvrage intitulé *In Senghor's Shadow. Art Politics, and the Avant-garde in Senegal, 1960-1995*.¹⁴

L'auteure Ima Ebong, quant à elle, signe l'article « Négritude : Between Mask and Flag : Senegalese Cultural Ideology and the “Ecole de Dakar” » dans le catalogue de l'exposition *Africa Explores: 20th Century African Art* présentée à New York en 1991.¹⁵

¹² Elizabeth Harney, « “Les Chers Enfants” sans Papa », *Oxford Art Journal*, vol. 19, no. 1, 1996, p. 42-52.

¹³ *Id.*, « The Ecole de Dakar Pan-Africanism in Paint and Textile », *African arts*, vol.35, no 3 (automne 2002), p.13-31.

¹⁴ *Id.*, *In Senghor's Shadow Art, Politics, and the avant-garde in Senegal, 1960-1995*, Duke University Press, États-Unis, 2004.

¹⁵ Ima Ebong, « Négritude : Between Mask and Flag : Senegalese Cultural Ideology and the “Ecole de Dakar” », *Africa Explores : 20th Century African Art*, éd. Susan Vogel, New York, The Center for African Art. 1991, p. 198-206.

Le chercheur Abdou Sylla, professeur à l'Institut Fondamental d'Afrique Noire (IFAN) rattaché à l'Université Cheikh-Anta Diop de Dakar, rédige une thèse de doctorat d'État à Paris, au début des années 1990, sur *la pratique et la théorie de la création dans les arts plastiques sénégalais contemporains*.¹⁶ Cette thèse de doctorat représente un outil précieux en ce qui concerne les aspects sociologique et historique du sujet.

L'idéologie de la Négritude et la politique culturelle de Senghor jouent un rôle important dans l'apparition de l'*École de Dakar*, mais de nombreuses questions à propos de cette idéologie surgissent. Peu après son apparition, la Négritude est vivement critiquée, tant au Sénégal qu'ailleurs sur le continent africain. Elizabeth Harney affirme, dans son article publié en 1996, que la Négritude de Senghor constitue un mode d'emploi pour les artistes de l'époque. Harney ajoute que plus Senghor élargit son programme pour le soutien des arts et qu'il continue d'appliquer sa rhétorique, sa philosophie et sa négritude, plus les productions des artistes s'apparentent à sa philosophie, à ses écrits et à son programme nationaliste.¹⁷

Selon Elizabeth Harney, l'*École de Dakar* est le résultat esthétique du mécénat de Senghor et les interprétations de cette école tendent à amplifier la manière dont les principes idéologiques de la Négritude ont défini les paramètres iconographiques. L'auteure ajoute que les œuvres de l'*École de Dakar* ne suivent pas nécessairement un mode d'emploi défini au préalable. L'analyse vise essentiellement à complexifier le discours autour de l'*École de Dakar* et à élargir l'interprétation de son héritage en admettant que les productions artistiques regroupées sous cette appellation ne suivent pas strictement une vision artistique prescrite.

¹⁶ Abdou Sylla, « Pratique et théorie », 1010 pages.

¹⁷ Elizabeth Harney, « Les chers enfants », p. 44.

Le principal questionnement de ce mémoire s'articule autour des productions visuelles de l'*École de Dakar* et des liens que l'on peut établir entre leur contenu formel, l'idéologie de la Négritude et les écrits de Senghor sur l'esthétique négro-africaine. Nous démontrons que les productions visuelles des artistes de l'époque ciblée reflètent non seulement l'esthétique négro-africaine telle qu'élaborée par Senghor, et les préceptes de la Négritude, mais dépassent également la simple commande.

Nous examinerons comment les artistes ont reproduit les idées et les valeurs de la Négritude dans leurs œuvres et nous tenterons ensuite de les identifier dans une sélection d'œuvres. En outre, nous observerons comment certains artistes de l'*École de Dakar* dépassent le programme artistique de Senghor. Nous serons également en mesure de signaler d'autres influences dans les productions visuelles que nous analyserons. Certes, nous verrons que les œuvres analysées présentent des thèmes, des contenus diversifiés et des particularités plastiques correspondant aux ambitions de Senghor, mais les œuvres présentent également des thèmes et des éléments visuels qui vont au-delà des objectifs du président sénégalais.

Nous dresserons, à l'intérieur du premier chapitre, un portrait historique du Sénégal à l'époque où cette partie d'Afrique de l'Ouest devient une nation indépendante. Une présentation du premier président du Sénégal, Léopold Sédar Senghor s'avère nécessaire et indispensable pour la compréhension de l'idéologie de la Négritude, de sa politique culturelle et de sa contribution dans le développement et dans l'apparition des arts plastiques contemporains sénégalais.

D'abord, il importe d'étudier le contexte d'apparition de l'idéologie de la Négritude et en quoi elle consiste exactement. Une description de la politique culturelle et de ses fondements, instaurée par Senghor dès son arrivée au pouvoir, mettra en lumière les principales composantes comme les établissements culturels et la formation des artistes. En effet, la formation artistique représente un élément primordial dans le contexte historique entourant l'apparition des nouveaux arts sénégalais.

Dans le deuxième chapitre, nous analyserons en profondeur certains écrits de Senghor ainsi que les principales notions de l'esthétique négro-africaine. Ces analyses nous permettront d'identifier les éléments fondateurs de cette esthétique. Puis, une définition de l'*École de Dakar* et en quoi elle consiste mettra en lumière d'autres aspects des productions visuelles de l'époque.

Dans le troisième et dernier chapitre, une analyse formelle et thématique d'un corpus d'œuvres tirées de l'exposition de 1974, *Art Sénégalais d'Aujourd'hui* complètera le portrait des éléments nécessaires nous permettant de valider notre position. Ainsi, à partir des principaux éléments formels des œuvres de l'*École de Dakar*, nous serons en mesure d'établir des liens entre les éléments clés de l'esthétique de Senghor et l'idéologie de la Négritude. Finalement, nous pourrions démontrer comment les artistes de l'*École de Dakar* ont visuellement répondu aux attentes et aux directives de Senghor relativement à la Négritude.

Dans le cadre de ce projet, il nous importe d'établir les contextes historique et sociologique de création des œuvres qui font l'objet de notre analyse, comme si l'œuvre à elle seule n'avait pas de valeur en soi lorsque prise hors de son contexte. À cet égard, l'auteur Joëlle Busca défend que « lire l'art africain, c'est scruter à la fois

son lieu d'indexation (le contexte), sa structure propre (le texte iconographique), l'activité humaine de travail (production, création et réception) et les multiples réseaux [...]».¹⁸

Quant à Yves Valentin Mudimbe, dans son article « *Reprendre : Enunciations and Strategies in Contemporary African Arts* » publié dans l'ouvrage *Reading the Contemporary African art from theory to the marketplace*, il prône une approche sociologique de l'étude des arts africains contemporains. Porter une attention particulière à l'histoire, s'attarder aux circonstances de conversion des motifs, d'interruption, et comprendre les influences complémentaires ou contradictoires entre les genres font partie de son approche. L'auteur souligne qu'il est souhaitable de considérer une œuvre d'art comme on le fait pour des œuvres littéraires, c'est-à-dire par leur nature narrative et discursive.¹⁹

Le contexte historique du Sénégal, l'historique de l'idéologie de la Négritude, la politique culturelle de Senghor, la formation des artistes, entre autres, sont des éléments de cette première analyse qui viendront appuyer et enrichir les analyses d'œuvres pour les situer dans leur contexte.

Bien sûr, dans un champ d'études aussi récent et peu balisé que celui de l'art africain contemporain, les auteurs ne s'entendent pas sur les définitions ni sur les nominations. Selon les différents auteurs, on peut parler d'art africain contemporain, donc d'un art typiquement africain, mais de notre époque. Nous pouvons également utiliser le terme d'art contemporain africain, c'est-à-dire de l'art contemporain, qui

¹⁸ Joëlle Busca, *L'art contemporain africain : du colonialisme au postcolonialisme*. Coll. « Les arts d'ailleurs » Paris, L'Harmattan, 2000, p. 119.

¹⁹ Valentin Mudimbe, « Enunciations and Strategies », p. 32.

vient d'Afrique, ou fait par des artistes d'origine africaine qui ne vivent plus sur le continent. Certains auteurs choisissent également de le nommer art moderne, ou arts plastiques contemporains.

L'auteur allemand Janheinz Jahn publie, en 1958, un ouvrage intitulé *Muntu* dans lequel il étudie la littérature africaine et utilise l'expression « art néo africain ». Ce terme est donc d'abord appliqué à la littérature ainsi qu'au mouvement littéraire de la Négritude.²⁰ Ainsi, les auteurs Ulli Beier, dans *Contemporary Art in Africa* (1968) et Marshall W. Mount dans *African Art The years since 1920* (1974), reprennent la même expression dans leur ouvrage respectif. Puis, dans le catalogue de l'exposition *Contemporary African Art* présentée à Londres en 1969, on parle plutôt de « modern african art ».²¹

Au début des années quatre-vingt-dix, Susan Vogel, commissaire de l'exposition *Africa Explores*, utilise plutôt la nomination d'art international. Elle affirme que dès que les Africains font des œuvres figuratives sur papier ou sur toile, il s'agit d'art contemporain. Puisque de l'art au contenu à connotation traditionnelle se fait sur toile, aujourd'hui, cette forme d'art peut aussi être qualifiée de contemporaine. Vogel suggère donc la nomination d'art international, parce que le nom de cette catégorie décrit la nature des productions, les circonstances de formation et du travail de l'artiste et les productions qui s'inscrivent dans cette catégorie s'adressent à un public international.²²

²⁰ Janheinz Jahn, *Muntu : L'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, 293 p.

²¹ Camden Arts Council, *Contemporary African Art*, London, Studio International, New York, Africana Publishing Corporation, 1961, p. 4.

²² Susan Vogel (éd.), *Africa Explores : 20th Century African Art*, New York, The Center for African Art, 1991, p. 182.

Quant à Salah Hassan, professeur et directeur du Africana Studies and Research Center de la Cornell University à New York, il estime que le terme « moderne » s'applique aux nouvelles expressions artistiques africaines parce qu'elles symbolisent l'expérience et les pratiques des formes d'art apparues en Afrique au cours de la période des Indépendances. Le terme « contemporain » se rapporte au temps, et il est neutre, c'est-à-dire qu'il n'est pas nécessairement associé à des formes précises d'art, mais plutôt à l'art qui se fait aujourd'hui. L'art moderne fait donc référence au style, à une sensibilité et à un jugement critique. Ainsi, l'art moderne dans le contexte africain signifie une tentative de rupture avec le passé et une recherche pour des nouvelles formes d'expression.²³ Quoi qu'il en soit, Hassan ajoute que la recherche d'une nouvelle identité exprimée dans les formes d'art moderne est le dénominateur commun des mouvements d'art contemporain en Afrique.²⁴

²³ Salah Hassan, « The Modernist Experience », p. 221.

²⁴ Ibid.

CHAPITRE I

L'ÉMERGENCE DE NOUVEAUX ARTS PLASTIQUES

1.1 Le Sénégal

Pays de l'Afrique de l'Ouest francophone, le Sénégal est occupé par différentes puissances européennes avant que la France ne s'y installe complètement. La présence des Français au Sénégal se fait de plus en plus importante à la fin du 17^e siècle, et deux siècles plus tard, la France établit les quatre communes du Sénégal : Dakar, Gorée, Rufisque et Saint-Louis.

La région qui constitue aujourd'hui le Sénégal a été islamisée dès le 11^e siècle. On y compte une dizaine d'ethnies et l'homogénéité entre les principales ethnies est due à la conversion à l'Islam par les différentes populations. Les Sénégalais sont majoritairement musulmans et l'on compte aujourd'hui environ 5% de chrétiens parmi la population.

La société sénégalaise reposait sur un système de castes par métier ou par leur rôle dans la société. Les castes étaient réparties comme suit : les nobles, les individus libres, les artisans, les griots (conteurs), les descendants d'esclaves affranchis et les esclaves.¹

¹ Elizabeth Harney, In Senghor's Shadow Art, Politics, and the avant-garde in Senegal, 1960-1995, Duke University Press, États-Unis, 2004, p. 35.

En 1871, le concept de l'assimilation se développe en France et il est implanté dans les colonies de la République française, dont le Sénégal.² À l'époque, la politique coloniale française repose sur un système d'administration directe. Les ressortissants des populations colonisées des quatre communes sont considérés comme des citoyens français et peuvent participer directement à l'administration du pays. Cependant, seuls les ressortissants des communes ont le droit d'élire des conseils municipaux et un député.

En 1895, le Gouvernement général de l'Afrique-Occidentale Française est établi et Dakar en devient la capitale en 1904. En 1914, le Sénégalais Blaise Diagne est élu au gouvernement et devient le premier député noir en Afrique de l'Ouest.³ L'élite sénégalaise francisée qui se forme après la Seconde Guerre Mondiale joue un rôle important tant sur la scène politique que culturelle, plus particulièrement pour l'affirmation de la conscience noire. Des partis politiques se structurent et la presse locale connaît un essor.

Au début de 1960, le Sénégal est d'abord associé au Soudan, à travers la Fédération du Mali, mais le Sénégal devient une république indépendante le 20 août de la même année. Une nouvelle Constitution est promulguée le 25 août, établissant un régime parlementaire. Senghor est placé à la présidence. En décembre 1962, le Sénégal fonctionne sous un régime présidentiel à parti unique.

² Michael Lambert, « From Citizenship to *Négritude* : “Making a Difference” in Elite Ideologies of Colonized Francophone West Africa », In *Comparative Studies in Society and History*, vol. 35, no 2 (printemps), Cambridge (É.U.) : University Press, 1993, p. 239.

³ *Ibid.*, p. 240.

1.2 Léopold Sédar Senghor

Homme de lettres, politicien, essayiste, mécène, professeur, conférencier et figure de proue de l'Indépendance du Sénégal, Senghor participe activement au combat pour l'émancipation des peuples colonisés d'Afrique; un combat qui mène plusieurs pays africains vers l'indépendance.

Né de parents Sérères, Léopold Sédar Senghor voit le jour le 9 octobre 1906, à Joal, une petite ville située à une centaine de kilomètres de Dakar. Senghor grandit dans une atmosphère familiale heureuse et toute sa vie, il reste attaché à cette période qu'il cite dans ses écrits comme étant « le royaume de l'enfance ».⁴ En 1913, son père l'envoie à la mission catholique de Joal où, dès l'âge de 7 ans, il apprend le catéchisme et les bases de la langue française. De 1923 à 1927, Senghor fait ses études au Séminaire Libermann de Dakar en souhaitant devenir prêtre. Toutefois, à la suite d'un incident où il prend conscience de la condescendance des Français envers les Africains, il change d'avis et se dirige vers le domaine des Lettres. Senghor obtient donc une bourse d'études lui permettant d'étudier en France. Il arrive à Paris en octobre 1928 et il obtient une Licence ès Lettres l'année suivante.

Senghor passe ensuite avec succès son mémoire de DES sur « l'exotisme dans l'œuvre de Baudelaire ». En 1935, il obtient l'Agrégation de Grammaire puis il est nommé professeur dans un lycée parisien. La formation de Senghor est avant tout celle d'un homme de lettres et de culture, bien avant celle d'un homme politique.

⁴ Léopold Sédar Senghor, *Ce que je crois : Négritude, Francité et Civilisation de l'Universel*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1988, 235 p.

Durant cette période, à Paris, Senghor côtoie des artistes. Il fait la connaissance, entre autres, de Chagall, de Soulages et de Picasso. Il connaît donc les œuvres modernes et primitivistes des artistes européens.⁵ Le futur président sénégalais évolue dans un climat d'effervescence politique et intellectuelle, où l'on observe un intérêt grandissant pour les formes de la culture afro-américaine, pour les cultures noires et tout ce qui concerne le monde nègre à cette période caractérisée par une certaine « négrophilie ». ⁶

En 1934, Senghor suit les cours de linguistique négro-africaine de Lilius Homburger à l'École des Hautes Études, ainsi que ceux de Paul Rivet, de Marcel Mauss et de Marcel Cohen à l'Institut d'Ethnologie de Paris.⁷ Senghor juge qu'il est important que les Africains apprennent sur l'Afrique et sur leur propre culture à travers l'Européen.⁸ Dans l'essai *Négritude et Marxisme*, Senghor attribue d'ailleurs à l'Europe de lui avoir inculqué les valeurs noires de l'Afrique noire.⁹

Senghor se fait d'abord connaître comme homme de culture en tant que poète militant pour la cause des peuples noirs durant la période d'entre-deux guerres.¹⁰ Les activités littéraires et le combat de la Négritude sont les principales préoccupations de Senghor à cette époque.

⁵ Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow*, p. 29.

⁶ Ibid.

⁷ Abdou Sylla, *Arts plastiques et État au Sénégal*, Dakar (Sénégal) : IFAN-Ch.A.Diop-Université Ch.A.Diop de Dakar, 1998, p. 11.

⁸ Léopold Sédar Senghor, « Introduction », In *La Négritude : Actes du colloque sur la Négritude*, Union progressiste sénégalaise (comp.), Paris, Éditions Présence Africaine, 1972, p. 19.

⁹ Léopold Sédar Senghor, « Négritude et Marxisme », In *Cahier Pierre Teilhard de Chardin III*, Paris, Éditions du Seuil, 1962, p. 341.

¹⁰ Abdou Sylla, *Arts plastiques et État au Sénégal*, p. 10.

Dans les années 1940, Senghor publie de nombreux articles sur les particularités grammaticales des dialectes sénégalais. Il obtient d'ailleurs une bourse du Centre national de la recherche scientifique (CNRS) pour étudier la poésie orale sérère et wolof et en faire le sujet d'une thèse de doctorat. Il retourne alors au Sénégal pour entamer ce projet, mais il démarre plutôt sa carrière politique et il met de côté les études.

Au début de son séjour en France, Senghor fait la connaissance de l'homme politique Georges Pompidou. L'homme qui deviendra président de la France en 1974 exercera une influence sur la future carrière politique de Senghor. Pompidou lui parle des penseurs et des idées socialistes et l'incite à rejoindre un groupe d'étudiants socialistes. Le Sénégalais socialiste Lamine Guèye encourage aussi fortement Senghor à s'engager dans la politique.

Léopold Sédar Senghor débute sa carrière politique en 1945 à la suite de son élection à l'Assemblée Constituante du Sénégal comme député socialiste.¹¹ Entre les années 1945 et 1960, Senghor mène une vie politique active, mais il continue d'écrire des essais, de prononcer des conférences et de publier ses poèmes.

En 1958, Senghor fonde le parti de l'Union progressiste sénégalaise (UPS). À titre de chef de son parti, Senghor obtient de Charles De Gaulle l'indépendance du Sénégal en septembre 1960. Senghor devient le premier président de la République du Sénégal. La Constitution sénégalaise, qui est une réplique quasi-identique de la Constitution française, est alors rapidement écrite.¹² L'élite est de formation française, et économiquement, le pays n'est pas encore indépendant de la France.

¹¹ Abdou Sylla, *Arts plastiques et État au Sénégal*, p. 21.

¹² *Ibid.*, p. 15.

Puisqu'il n'y a pas de bourgeoisie locale, ni de capital privé national, l'État devient le principal investisseur, à la fois État-entrepreneur et État-employeur.¹³ Senghor est au pouvoir de 1960 à 1980 et le Sénégal fait figure d'État-providence.¹⁴ Senghor quitte volontairement le pouvoir en 1980.

Pour Senghor, les premières fonctions du nouvel État indépendant sont de construire la nation, de consolider l'indépendance politique par une indépendance économique et culturelle, et de sortir le Sénégal de sa situation de nation prolétaire.¹⁵ Bien que le Sénégal soit devenu une nation indépendante, le gouvernement sénégalais doit tout de même recourir à d'anciens cadres de l'administration coloniale française qui deviennent des conseillers et des assistants techniques auprès des différents cabinets ministériels. Les Français sont encore au cœur des décisions politiques et économiques.¹⁶

Durant les vingt années de son règne, Senghor applique concrètement ses idées et ses théories sur la Négritude dans les domaines politique, économique et culturel. La Négritude devient, à partir de 1960, l'idéologie de l'UPS, et par le fait même, l'idéologie de l'État.¹⁷

1.3 L'apparition d'une idéologie : la Négritude

Durant ses études à Paris, Senghor côtoie également d'autres étudiants noirs venus des colonies françaises. Il fait alors la connaissance du poète martiniquais Aimé Césaire, du Guyanais Léon-Gontran Damas. En tant qu'expatriés, ils prennent

¹³ Abdou Sylla, *Arts plastiques et État au Sénégal*, 1998, p. 5.

¹⁴ *Ibid.*, p.1.

¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

conscience de leur condition d'homme noir à l'extérieur de leur terre natale. Ils sont considérés comme des citoyens français en Afrique ou dans les Antilles, mais une fois en France, ils ne sont plus simplement des citoyens français, mais ils représentent plutôt une minorité visible et ils sont confrontés au racisme. Les politiques assimilationnistes des Français montrent d'abord aux colonisés noirs que ceux-ci sont des citoyens égaux, des individus pouvant jouir pleinement de leurs droits, du moins en Afrique, mais à Paris, l'assimilation culturelle leur montre durement qui ils sont : seulement des nègres. Surgit alors l'idée d'une personnalité noire et d'une âme nègre.¹⁸

Dans un même ordre d'idées, Senghor se rappelle : « D'une part, on nous traitait en sujets ou en citoyens de seconde zone; plus profondément, on niait que nous eussions une civilisation – du moins une civilisation égale encore que différente – on nous déniait, d'autre part, le droit de reconnaître cette différence, de la cultiver et de réclamer, pour elle, une égalité non pas identique, mais complémentaire. »¹⁹ Il y a une prise de conscience du racisme et Senghor lui-même sent la nécessité de réagir. Les étudiants noirs des colonies françaises participent à l'éclosion de cette nouvelle idéologie qui occupera, ultérieurement, une grande place dans le développement du Sénégal : la Négritude.

L'auteur et historien Michael Lambert divise en trois phases distinctes la période coloniale au Sénégal, entre 1914 et la fin des années cinquante, quand il est question de la formation de l'idéologie politique de l'Afrique de l'Ouest, idéologie politique qui mène à l'élaboration de l'idéologie de la Négritude.²⁰

¹⁸ Michael Lambert, « From Citizenship to *Négritude* », p. 248.

¹⁹ Léopold Sédar Senghor, « Introduction » In *Colloque sur la Négritude*, p.13.

²⁰ Michael Lambert, « From Citizenship to *Négritude* », p.239.

Dans un premier temps, les politiques assimilationnistes élaborées par les Français, appliquées dans certains pays de l'Afrique de l'Ouest durant la période coloniale, favorisent le développement de la Négritude.²¹ Les politiques assimilationnistes sont mises en pratique au Sénégal dans les villes coloniales que sont Gorée, Rufisque, Saint-Louis et Dakar, les quatre communes. La doctrine de l'assimilation consiste à considérer les Africains, collectivement et individuellement, comme une *tabula rasa* sur lesquels les Français pouvaient transférer leurs valeurs. Ces politiques assimilationnistes ont pour but de produire des citoyens français à la peau noire.²² Les Africains « convertis » possèdent les valeurs et détiennent les mêmes droits politiques et responsabilités que les citoyens français. Les droits qu'obtiennent les Africains grâce à la politique d'assimilation leur permettent d'accéder à l'éducation française et d'obtenir une représentation légale à la cour.²³ Ces politiques d'assimilation produisent une nouvelle élite intellectuelle africaine libre de s'engager dans la politique française, pouvant se prononcer sur le statut de l'Afrique noire et sur la condition de son peuple.²⁴ Le fonctionnement dans les quatre villes coloniales du Sénégal ont ainsi favorisé la définition d'une voix africaine à travers un discours français légitime sur le statut de l'Afrique noire et sur la condition de son peuple.²⁵

La deuxième phase que distingue Michael Lambert est caractérisée par la prise de conscience des étudiants noirs à l'extérieur des colonies, plus précisément à Paris. Damas, Césaire et Senghor fondent, en 1935, la revue *L'étudiant noir* et *Légitime Défense*. C'est d'ailleurs dans la revue *L'étudiant noir* que le poète Aimé

²¹ Elizabeth Hamey, *In Senghor's Shadow*, p. 33.

²² *Ibid.*, p. 34.

²³ *Ibid.*, p. 36.

²⁴ Michael Lambert, « From Citizenship to *Négritude* », p. 241.

²⁵ *Ibid.*

Césaire emploie pour la première fois le terme *nègre*.²⁶ Les trois étudiants, Senghor, Damas et Césaire, sont les principaux instigateurs de l'idéologie de la Négritude.

Césaire reprend ensuite le mot *nègre* pour l'utiliser de façon provocatrice et revendicatrice dans le *Cahier d'un retour au pays natal* publié pour la première fois en 1939. Dans ce texte, Césaire raconte comment il découvre, à Paris, le choc de la différence, où il prend conscience de sa condition de noir parmi les blancs.²⁷ Cette utilisation provocatrice du mot *nègre* par Césaire marque la troisième étape de l'élaboration de la Négritude. La notion de Négritude dans le *Cahier* de Césaire, adoptée par les Parisiens noirs, marque l'instant de la prise de conscience significative des expériences des étudiants noirs vivant à Paris.²⁸

En 1948, le philosophe Jean-Paul Sartre signe la préface d'un ouvrage de Senghor : *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Dans ce texte intitulé *Orphée noir*, Sartre écrit que « l'homme noir s'approprie le mot de nègre qui lui a été jeté à la figure comme une pierre et qui s'affirme fièrement d'être noir devant l'homme noir ».²⁹

Telle que définie par l'écrivain togolais, Yves-Emmanuel Dogbe, dans *Négritude, culture et civilisation Essai sur la finalité des faits sociaux*, « une idéologie, c'est un ensemble cohérent d'idées, de techniques, une nouvelle manière de vivre, en vue de parvenir à des fins précises. Et une idéologie naît d'une nécessité

²⁶ Léopold Sédar Senghor, « Introduction » In *Colloque sur la Négritude*, p. 14.

²⁷ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Montréal, Guérin Littérature, 1990, p. 53.

²⁸ Michael Lambert, « From Citizenship to Négritude », p. 255.

²⁹ Jean-Paul Sartre, « L'orphée noir » In *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948, p. XIV.

impérieuse et bien réelle ». ³⁰ La Négritude est donc née de la nécessité du peuple noir de se libérer de l'emprise qu'exercent sur lui les colonisateurs européens. L'homme noir manifeste le désir de se défaire de cette emprise. ³¹ Les idées entourant la Négritude doivent alors susciter l'indignation du peuple noir afin de le pousser à la révolte et le pousser à lutter pour sa libération. ³²

La Négritude se construit donc à l'extérieur de l'Afrique dans les années trente, à Paris, où des étudiants antillais et africains se côtoient et échangent des idées. La Négritude prend forme sur le continent européen dans un climat d'effervescence politique et intellectuelle, et où l'on observe un intérêt grandissant pour l'art nègre, et toutes les formes de la culture afro-américaine. ³³

La Négritude a pour objectifs, dans un premier temps, la libération intégrale de l'homme noir par le dépassement du complexe d'infériorité et du sentiment de la fatalité de la servitude, et dans un deuxième temps, sa réhabilitation par la conquête, la restauration de sa dignité d'homme et sa contribution à la grande œuvre de l'humanité, à la « Civilisation de l'Universel », comme le souhaite Senghor. Ce deuxième mouvement inhérent à la Négritude s'inscrit également à l'intérieur de la politique du président sénégalais. ³⁴

³⁰ Yves-Emmanuel Dogbe, *Négritude, culture et civilisation* Essai sur la finalité des faits sociaux, France, Éditions Akpagnon, 1980, p. 14.

³¹ *Ibid.*, p. 102.

³² *Ibid.*, p. 103.

³³ Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow*, p. 29.

³⁴ Marie-Hélène Boidur de Toffol, « Politique culturelle au Sénégal », In *Anthologie de l'art africain du XX^e siècle*, sous la dir. de N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin, Paris, Éditions Revue Noire, 2001, p. 233.

1.4 Évolution de l'idéologie de la Négritude

L'idéologie de la Négritude représente pour Senghor une théorie de la race et un point rassembleur culturel.³⁵ La Négritude devient l'idéologie au service du développement de la nouvelle nation dirigée Senghor, le Sénégal.

À l'occasion d'un colloque sur la Négritude se tient à Dakar, en 1971, Senghor décrit ainsi cette idéologie :

la Négritude a un double sens, objectif et subjectif. Objectivement, la Négritude est un fait : *une culture*. C'est l'ensemble des valeurs – économiques et politiques, artistiques et sociales – non seulement des peuples d'Afrique noire, mais encore des minorités noires d'Amérique, voire d'Asie et d'Océanie. [...] Subjectivement, la Négritude, c'est « l'acceptation de ce fait » de civilisation et sa projection, en prospective, dans l'histoire à continuer, dans la civilisation nègre à faire renaître et accomplir. C'est en somme la tâche que se sont fixés les militants de la Négritude : assumer les valeurs de la civilisation du monde noir, les actualiser et féconder, au besoin avec les rapports étrangers, pour les vivre par soi-même et pour soi, mais aussi pour les faire vivre par et pour les Autres, apportant ainsi la contribution des Nègres nouveaux à la *Civilisation de l'Universel*.³⁶

Puis, la signification de la Négritude, au moment des Indépendances, prend le sens d'un combat pour la libération des chaînes de la colonisation culturelle, mais surtout pour un humanisme nouveau.³⁷ Lorsque Senghor fait allusion à l'esclavage et à la colonisation, il parle de mépris culturel, et selon lui, l'instrument le plus efficace de la libération (des Africains) est la « négritude, plus exactement, la *Poiësis*, la création ».³⁸ L'indépendance sera d'abord culturelle, conformément à ce que Senghor écrit dans *La voie du socialisme*, en 1960 : « L'indépendance de l'esprit, l'indépendance culturelle, est le préalable nécessaire aux autres indépendances :

³⁵ Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow*, p. 19.

³⁶ Léopold Sédar Senghor, « Introduction », In *Colloque sur la Négritude*, p. 15.

³⁷ Id., *Ce que je crois*, p. 236.

³⁸ *Ibid.*, p. 143.

politique, économique et sociale ». ³⁹ Pour Senghor, la culture est fondement et finalité, condition et moyen de développement politique. ⁴⁰

Au cours de la décennie qui suit l'indépendance du Sénégal, l'idéologie de la Négritude évolue et prend pour Senghor une forme plus politique. Le président se sert de la politique pour réaliser ses idéaux de la Négritude. ⁴¹ Il intègre l'idéologie de la Négritude à la base du programme de développement de son pays et met en place une importante politique culturelle. ⁴² De cette façon, la Négritude sera au service, non seulement de la nation, mais aussi d'une nouvelle forme d'art. La Négritude est, en outre, le point d'ancrage de cette nouvelle forme d'art organisée par Senghor. Le nouvel art négro-africain devient l'outil de défense du peuple noir en plus d'être le moyen d'explorer et d'exprimer de nouvelles consciences nationalistes et culturelles, conscience raciale et philosophique. ⁴³ Somme toute, la Négritude joue un rôle proactif, révolutionnaire et représente l'outil devant forger le sentiment d'appartenance aux niveaux national et international. Dans un message radio, en mars 1966, Senghor déclare :

Donc, par nous et malgré nous, s'élabore, depuis le début de ce 20^e siècle, une Civilisation de l'Universel, où chaque continent, chaque race, chaque peuple apporte une contribution positive. La Négritude, c'est l'ensemble des valeurs de civilisation propres au monde noir, qui doivent entrer, qui entrent, depuis quelque soixante ans, comme éléments féconds, dans la civilisation de l'Universel. ⁴⁴

³⁹ Cité dans Abdou Sylla, « Senghor et les arts plastiques », *Éthiopiennes : Hommage à L.S. Senghor*, no 69 (2^e semestre 2002), Dakar, 2002 p. 244.

⁴⁰ Abdou Sylla, « Senghor et les arts plastiques », *Éthiopiennes*, no 69, p. 244.

⁴¹ Id., *Arts plastiques et État au Sénégal*, p. 21.

⁴² Marie-Hélène Boisdur de Toffol, « Politique culturelle au Sénégal », p. 232.

⁴³ Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow*, p. 43.

⁴⁴ Cité dans Ousmane Sow, « Le 1^{er} Festival Mondial des Arts Nègres » In *Anthologie de l'art africain du XX^e siècle*, p. 224.

Influencé par le Jésuite Pierre Teilhard de Chardin, Senghor croit en l'apport de chaque civilisation, les unes vers les autres pour créer une civilisation parfaite et universelle. À cet égard, Senghor précise dans une entrevue, en 1983 :

Pierre Teilhard de Chardin annonçait au milieu de ce siècle, [...] l'édification d'une civilisation de l'universel. Les pays d'Asie, d'Afrique et d'Amérique, colonisés par les Européens, ont tout de même influencé indirectement le Vieux Continent, et pour l'Afrique noire, c'est à partir de la fin du 19^e siècle que cette influence est plus tangible.

Les influences sont réciproques; les œuvres d'art sont à la disposition des peuples qui les ont produites et des autres peuples du monde.⁴⁵

1.5 Le Ministère de la culture du Sénégal

Une fois au pouvoir, Senghor base le programme de développement du pays sur la Négritude, et c'est à l'intérieur des structures du Ministère de la culture que l'idéologie nègre se manifeste concrètement. Senghor forme un Ministère des affaires culturelles à partir du Département des arts et lettres déjà mis en place à l'époque de la colonisation. Les anciennes infrastructures sont recyclées. Dans le cadre de sa politique culturelle, Senghor veille à la restructuration des institutions existantes et à la mise en place de nouvelles institutions qui constituent le milieu des arts et de la culture du pays.⁴⁶

Senghor fait concevoir et adopter très tôt des textes législatifs et réglementaires devant servir de cadre et de fondements aux structures et aux

⁴⁵ Senghor cité dans un entretien dans *Connaissance des arts* : «Tout le monde doit être métis à sa façon», *Connaissance des arts*, no 372, (février 1983), Paris, p. 41.

⁴⁶ Assane Seck, « Introduction », *Art contemporain du Sénégal*, Ministère des affaires culturelles du Québec, Québec, 1981, p.12.

institutions de prise en charge et de dynamisation de la vie culturelle nationale.⁴⁷ En même temps que les textes réglementaires régissant l'organisation et le fonctionnement des structures et l'école de formation, Senghor veille à les doter des moyens financiers, matériels et humains indispensables à leur développement.⁴⁸ En 1969, la part des ressources financières allouées à l'éducation, à la formation et à la culture représente 33% du budget national.⁴⁹

Le Ministère des affaires culturelles, chargé d'appliquer la politique culturelle, a pour principal objectif le développement culturel comme base du développement économique et social de la nation.⁵⁰ L'État joue un rôle important dans la promotion des arts sénégalais contemporains, sur les conditions de la pratique artistique et sur la commercialisation de l'art.⁵¹ Le pays dispose d'infrastructures artistiques et culturelles pour faire advenir de nouveaux arts : les arts plastiques modernes. Les artistes profitent d'un réseau d'art et de culture et sont soutenus par l'État.

Initialement intégrée au Ministère de la culture, la Direction des arts comprend trois divisions dont celle de la promotion artistique qui a pour mission de mettre en œuvre la politique culturelle dans les domaines du théâtre, de la musique et des arts plastiques.⁵²

⁴⁷ Abdou Sylla, *Arts plastiques et État au Sénégal*, p. 43.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 1.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p.1.

⁵² Abdou Sylla, *Arts plastiques et État au Sénégal*, p. 44.

1.6 Les fondements de la politique culturelle

La politique culturelle du Sénégal se base sur la *Négritude-idéologie-politique* ou *idéologie-nationale-démocratique-et-socialiste*, en même temps que défense et illustration des valeurs de civilisation nègre, donc à la fois conservation du patrimoine culturel traditionnel et enracinement dans ces valeurs, mais aussi ouverture au reste du monde.⁵³

La politique culturelle du Sénégal comprend les axes de l'enracinement et de l'ouverture, élaborés par Senghor lui-même. L'enracinement, d'une part, se définit comme la défense et la promotion des valeurs négro-africaines et se traduit par l'héritage spirituel. D'autre part, l'ouverture à l'Europe et aux autres civilisations est fondée sur « le processus final d'unification du monde des hommes de l'interdépendance, aboutissant à l'avènement de la Civilisation de l'Universel, symbiose des éléments féconds de toutes les civilisations ».⁵⁴ Senghor précise qu'il « faut que tous les peuples, pour participer à l'édification d'une civilisation de l'universel, s'enracinent dans les vertus de leur identité culturelle et s'ouvrent aux vertus des autres cultures ».⁵⁵

L'adoption de médiums et de techniques occidentales de l'art s'inscrit dans la dimension d'ouverture. Senghor prône la conservation du patrimoine traditionnel africain, la Négritude, l'africanité, tout en gardant une ouverture aux autres civilisations.

⁵³ Abdou Sylla, « Senghor et les arts plastiques », p. 241.

⁵⁴ Cité dans Abdou Sylla, *Arts plastiques et État au Sénégal*, p.29.

⁵⁵ Léopold Sédar Senghor cité dans *Connaissance des Arts*, « Tout le monde doit être métis à sa façon », p. 41.

1.7 Les infrastructures culturelles

Comme nous l'avons dit plus haut, des « institutions d'action culturelle » ou des infrastructures culturelles sont mises en place dès 1964 tandis que d'autres institutions voient le jour au cours des années suivantes. Ces infrastructures prennent la forme d'événements, d'expositions itinérantes, de comités, d'institutions à vocation variée. Elles font partie intégrante de la politique culturelle et témoignent des efforts déployés par Senghor. Un certain nombre d'institutions culturelles contribuent à la naissance d'un milieu artistique riche et à l'apparition de la nouvelle production artistique de l'époque.

1.7.1 La formation artistique au Sénégal

Conformément à ce que nous avons mentionné antérieurement, l'art moderne apparaît sur le continent africain à l'époque où les Européens mettent sur pied des structures de formation et d'enseignement artistique. La formation artistique que reçoivent les artistes, les idées véhiculées et la mentalité ambiante du contexte de la formation ont des conséquences distinctes sur la production artistique. On observe ainsi deux principales tendances en ce qui a trait à l'enseignement des arts en Afrique. La formation artistique au Sénégal se distingue notamment parce que l'on y trouve les deux principales orientations observées dans d'autres pays africains.

La première orientation correspond au modèle occidental des établissements d'enseignement artistique. Ce modèle est caractérisé par une formation académique rigoureuse dispensée aux élèves et calquée sur de grandes écoles d'art européennes. Une artiste britannique formée à la Slade School of Fine Arts de Londres, Margaret Trowell, propose ainsi un cours expérimental, en Ouganda, en 1937. L'artiste

encourage principalement la création d'une peinture narrative.⁵⁶ Soucieuse de générer un art moderne à partir d'éléments traditionnels, Margaret Trowell fournit à ses élèves des reproductions d'art occidental, d'art indien et de sculptures africaines. La tâche essentielle de l'enseignement est de stimuler.⁵⁷

La seconde orientation prend la forme d'atelier libre, où l'on prône la méthode du « laisser-aller » pour faire jaillir l'imaginaire créatif inné propre à l'homme noir. À l'intérieur de ces ateliers, les élèves reçoivent du matériel et des outils du professeur et celui-ci intervient très peu dans le travail des élèves.⁵⁸ « In schools founded in different areas of Africa, methods vary from an almost complete lack of formal instruction to well-organized art programs leading to recognized academic degrees. The first approach was most successfully pioneered in French-speaking areas, those formerly ruled by Belgium and France. »⁵⁹ Les ateliers libres de formation artistique apparaissent surtout dans les pays africains francophones.

Les ateliers libres ou ateliers d'art sont fondés sur la volonté de s'opposer fermement à toute méthode d'enseignement qui tend à supprimer la personnalité, l'essence africaine dans l'art à l'avantage d'une « esthétique uniformisante des maîtres blancs ».⁶⁰ Les fondateurs de ces ateliers croient fermement qu'une esthétique essentiellement nègre subsiste dans l'inconscient collectif et que l'imaginaire

⁵⁶ George Kyeyune, « L'art moderne à l'Université de Makerere, Ouganda ». In *Anthologie de l'art africain du XX^e siècle*, p. 195.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Susan Vogel (éd.), *Africa Explores : 20th Century African Art*, New York, The Center for African Art, 1991, p. 180.

⁵⁹ Marshall Ward Mount, *African Art : the years since 1920*, Bloomington (États-Unis), Indiana University Press Mount, 1973, p. 74.

⁶⁰ Sidney Littlefield Kasfir, *L'art contemporain africain*, Paris, Thames and Hudson, 2000, p. 50.

artistique africain est inné.⁶¹ Conformément à la notion jungienne d'inconscient collectif, les professeurs européens cherchent à exploiter toute possibilité d'extraire de la mémoire culturelle collective les formes traditionnelles.⁶² À l'intérieur de ces ateliers où l'on prône cette croyance, on encourage fortement les élèves à s'inspirer de l'art traditionnel, et surtout, on veille à ne pas les influencer en leur montrant des formes d'art occidental. Autrement dit, il faut surtout garder l'œil de l'« Africain pur », sans l'exposer à l'art européen.⁶³

À la période coloniale, il n'existe pas d'institutions culturelles de formation proprement dites. Les jeunes Sénégalais dont la vocation et la créativité artistique se manifestent doivent se rendre en France. Le Français Paul Richez, avocat, fonde dans les années cinquante le Conservatoire de Dakar, un établissement d'enseignement artistique multidisciplinaire.

En 1958, le Conservatoire de Dakar devient la Maison des arts du Mali. C'est à l'intérieur de cette Maison des arts du Mali que sont mises en place les premières structures de formation en arts plastiques du Sénégal.⁶⁴ Senghor fait alors appel à deux jeunes artistes sénégalais formés en France, Papa Ibra Tall et Iba N'Diaye, pour participer à la création de l'École des arts. Chacun à leur manière, ils collaborent à l'élaboration de la formation artistique au Sénégal. La formation académique est

⁶¹ Valentin Mudimbe, « *Reprendre : Enunciations and Strategies in Contemporary African Arts* », in *Reading the Contemporary African art from theory to the marketplace*, First MIT Press edition, 1999, p. 32.

⁶² Sidney Littlefield Kasfir, *L'art africain contemporain*, p. 51.

⁶³ Au Congo, Pierre Romain-Desfossés, un expatrié belge, fonde en 1944 *Le Hangar*, une des premières écoles d'art de l'Afrique francophone. *Le Hangar*, dont le fonctionnement était basé sur la notion d'inconscient collectif a influencé plusieurs autres écoles par la suite. Marshall Ward Mount, *African Art.*, p. 74.

⁶⁴ Abdou Sylla, *Arts plastiques et État au Sénégal*, p. 85.

d'abord mise sur pied sur le modèle occidental, avec des règles strictes d'organisation et de fonctionnement.⁶⁵

La formation artistique est donc initiée et conduite par l'État dès le début des années 1960. L'école nationale des arts du Sénégal est créée par l'État en référence à des textes de lois, de décrets et d'arrêtés. L'école est d'abord une transposition du système français d'enseignement des arts plastiques et elle est organisée dès le début en départements et en sections.⁶⁶ L'école est dotée d'enseignants, en majorité des Européens, qui interviennent en fonction des programmes et d'emplois du temps définis. Des conditions fixées par des textes établissent le mode de recrutement et sanctionnent la formation et les études par des diplômes reconnus par l'État.⁶⁷ La vocation de l'École des arts est de donner un accès libre et gratuit à une formation artistique moderne.⁶⁸ Les artistes africains ne sont pas tous issus de familles d'artisans, comme c'était le cas dans l'Afrique traditionnelle, et au Sénégal où la société est divisée par castes.⁶⁹ Le groupe social, la caste ou la classe interfèrent alors très peu sur la pratique artistique.⁷⁰ La liberté de l'artiste est plus grande, les limites ne devant être que la maîtrise technique et l'imagination de l'artiste.

Entre 1960 et 1971, l'École des arts prend une forme académique avec une section *Arts plastiques* inspirée du modèle occidental classique et la section *Recherches plastiques nègres* répondant aux principes des ateliers libres. Iba N'Diaye

⁶⁵ Abdou Sylla, « Pratique et théorie de la création dans les arts plastiques sénégalais contemporains », Thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1993, p. 378.

⁶⁶ Id., *Arts plastiques et État au Sénégal*, p. 85

⁶⁷ Id., « Pratique et théorie », p. 378.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 281.

⁶⁹ « On the whole it can be said that the modern African artists who gave expression to the new ideas and the new life that were sweeping across Africa were not the sons of traditional carvers or brass casters. ». Ulli Beier, *Contemporary Art in Africa*, New York, Frederick A. Praeger Inc. Publishers, 1968, p.15.

⁷⁰ Abdou Sylla, « Pratique et théorie », p. 286.

y instaure d'abord la section *Arts plastiques* à la demande de Senghor. À l'origine de cette section, Iba N'Diaye y enseigne de 1959 à 1967. Malgré ce court séjour à l'École des arts, N'Diaye a une importante influence sur l'organisation et sur le fonctionnement de l'École des arts. Formé en France, à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, Iba N'Diaye exige de ses élèves la maîtrise des techniques de l'art classique et moderne occidental. N'Diaye refuse qu'on lui impose des sujets ou des manières de faire. Puis, vers la fin des années soixante, il repart vers la France où il avait étudié les beaux-arts.

Au cours des années soixante, la section *Arts plastiques* offre une formation de quatre années. Les élèves de cette section sont recrutés à la fin du niveau d'études primaires élémentaires, par voie de concours. Ils sont alors âgés entre 12 et 15 ans. Les élèves reçoivent, au terme de leur formation, un certificat d'Aptitude à la formation artistique supérieure et ils deviennent plasticiens indépendants. Ce diplôme permet en outre à ses titulaires de passer les concours d'entrée des grandes écoles françaises de formation artistique.

Le programme d'étude comprend l'apprentissage du dessin d'après des modèles en plâtre, du dessin par observation de modèle vivant, de nature morte, de composition dessinée. Des cours d'anatomie, de perspective, de peinture, de décoration, de sculpture, de culture générale et d'histoire de l'art, africaine et occidentale, en font un programme complet.

Une nouvelle section voit ensuite le jour à l'École des arts. Cette fois, Senghor demande à Papa Ibra Tall de rentrer au pays pour fonder la section *Recherches plastiques nègres*. Tall, formé en France, est un artiste multidisciplinaire et un

pédagogue. Après avoir initialement entamé des études d'architecture en France, Tall étudie la peinture, la sérigraphie, la mosaïque et la sculpture.

Dès 1960, la section *Recherches plastiques nègres*, rigoureusement originale et autonome, propose un tout autre type de formation.⁷¹ Le concepteur de cette section ambitionne de se référer à la tradition plastique nègre et de la renouveler.⁷² À l'opposé de la première section, le programme de la section *Recherches plastiques nègres* offre seulement des cours de peinture et de dessin d'art. La formation de quatre ans est sanctionnée par une attestation d'études. Les élèves sont recrutés à la suite de tests de dispositions artistiques. La connaissance du français n'est pas exigée, ni même encouragée. Puis, un atelier de tapisserie est intégré à la section *Recherches plastiques nègres* en 1964. Papa Ibra Tall dirige cette section jusqu'à ce qu'il devienne directeur de la Manufacture de tapisserie en 1965. La section *Recherches plastiques nègres* est ensuite reprise par l'expatrié français Pierre Lods.

Senghor rencontre Pierre Lods en 1959, à l'occasion du second Congrès des écrivains et artistes noirs à Rome, alors que ce dernier présente une allocution où il fait part de son expérience de formation artistique au Congo : l'école de Poto-Poto. Senghor fait venir Lods au Sénégal, persuadé que les conceptions de Lods et son expérience de formation artistique vont permettre l'élaboration d'une pédagogie artistique sénégalaise conforme à ses propres théories esthétiques sur la créativité, l'émotivité et l'instinctivité de l'homme noir africain.⁷³

⁷¹ Kalidou Sy, « Ecole Nationale des Beaux-Arts », p. 29.

⁷² Abdou Sylla, *Arts plastiques et État au Sénégal*, p. 85.

⁷³ Ibid.

L'origine de l'École de Poto-Poto remonte au moment où Pierre Lods surprend son jeune domestique Ossali à peindre avec du matériel, quelques tubes de peinture et des pinceaux, qu'il avait dérobés à son patron. L'expatrié français raconte qu'il avait été impressionné par la « pureté et la simplicité graphique que l'on trouve dans l'art africain ». ⁷⁴ C'est à partir de cet incident que Lods fonde l'École de Poto-Poto, en 1951. Pour recruter des élèves, il aborde des jeunes du quartier et fait des entrevues informelles. Lods applique la méthode pédagogique du « laisser-faire »; les élèves disposent de matériel comme du papier, de la toile, des pinceaux et de la peinture, mais ne reçoivent aucune instruction formelle. Il ne juge pas nécessaire que les jeunes élèves possèdent des habiletés techniques des matériaux ni la maîtrise d'éléments formels. Il prône l'intuition et la spontanéité. ⁷⁵

En 1961, Lods est définitivement affecté au Sénégal, sur intervention de Senghor, au titre de la coopération française. Il doit en principe assister Papa Ibra Tall à la section *Recherches plastiques nègres*, mais Tall quitte l'École nationale des arts en 1965 pour diriger la nouvelle Manufacture nationale de tapisserie. ⁷⁶ Lods dirige seul la section et poursuit ses activités d'enseignement selon ses principes de liberté et de non directivité comme il l'avait fait au Congo.

À la suite du succès du Premier Festival Mondial des Arts nègres de 1966, où l'on expose les œuvres des artistes sénégalais, on réorganise l'établissement de manière à hausser le niveau de l'enseignement, à assurer la collégialité du

⁷⁴ Joanna Grabski, « Pierre Lods et l'École de Poto-Poto », *Anthologie de l'art africain du XX^e siècle*, p. 179.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 180.

⁷⁶ Abdou Sylla, « Pratique et théorie », p. 378.

recrutement des élèves et à sanctionner les études par des diplômes reconnus par l'État.⁷⁷

1.7.2 La Manufacture nationale de tapisserie

Issue de la section *Recherches plastiques nègres* de l'École des arts, la Manufacture nationale de tapisserie est établie en 1965 et inaugurée en décembre 1966. La mise en place de cette manufacture témoigne de la volonté de Senghor d'introduire une nouvelle forme d'art au Sénégal, tel qu'il l'annonce dans son discours d'ouverture. « Il est question de compléter notre École nationale des Arts en y ajoutant cette section décentralisée. [...] Sur un plan plus général, il s'agit toujours de créer un art nouveau pour une nation nouvelle. »⁷⁸

Senghor favorise ainsi la création d'un art étranger à la société sénégalaise, qui dans son passé ne connaissait que la tradition du tissage artisanal.⁷⁹ Cette nouvelle forme d'art, mélange de tapisserie, tradition purement française, et de motifs typiquement africains, répond aux deux axes de développement développés par Senghor : l'enracinement et l'ouverture. L'ouverture correspond au nouveau médium, venu de l'étranger, tandis que l'enracinement est représenté par les motifs et les symboles africains. Conformément aux visées de Senghor, toute nouvelle forme d'art introduite au Sénégal doit illustrer les valeurs de la Négritude. À cet effet, l'idéologie doit s'intégrer dans la tapisserie.

Le Sénégal doit, en partie, à l'artiste et professeur Papa Ibra Tall l'importation de la tapisserie française au Sénégal. Étudiant en France, Tall se tourne vers les arts

⁷⁷ Abdou Sylla, *Arts plastiques et État au Sénégal*, p. 86.

⁷⁸ Cité dans Anne Jean-Bart, « Les Manufactures sénégalaises des Arts Décoratifs », p. 69.

⁷⁹ Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, Dakar, Les éditions feu de brousse, 2006 p. 47.

plastiques après avoir commencé des études en architecture. Il fait l'apprentissage de la tapisserie, et décide d'exploiter ce médium dans une perspective davantage africaine. À Paris, Senghor voit les œuvres de Tall et manifeste un intérêt pour celles-ci. Ainsi, l'idée surgit d'implanter une nouvelle tradition artistique au Sénégal.

Tall estime que pour intégrer l'art et les artistes dans le contexte socio-culturel sénégalais, « l'orientation doit être mise vers les métiers d'art : tapisserie, sérigraphie, céramique et mosaïque pour permettre l'expansion de l'art nègre en général, sénégalais en particulier, et la promotion sociale de l'artiste africain en général, sénégalais en particulier ».⁸⁰

En 1964, quatre diplômés de l'École des arts sont envoyés en France, aux Manufactures des Gobelins, pour apprendre les rudiments de ce métier d'art. Mamadou Wade, Mor Fall, Doudou Diagne et Alioune Diakhaté deviennent techniciens-liciers et sont affectés à Thiès à leur retour au pays.⁸¹

En 1966, la Manufacture nationale de tapisserie est transférée à Thiès, située à une soixantaine de kilomètres de Dakar. Les Manufactures occupent désormais des locaux spacieux et fonctionnels. Ces locaux sont d'anciens bâtiments militaires français. L'État fournit un budget de fonctionnement et les matériaux de base. Du personnel qualifié est employé aux Manufactures dont une soixantaine de techniciens : des cartonniers, des liciers et des couturières.

⁸⁰ Anne Jean-Bart, « Les Manufactures sénégalaises », p. 69.

⁸¹ Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 43.

À Dakar, on encourage les élèves de l'École des arts à dessiner des croquis servant à faire des tapisseries.⁸² Les élèves peignent des maquettes à la gouache qui doivent présenter des couleurs franches, sans nuance ni fondu, afin de répondre aux contraintes de la tapisserie. Les artistes qui peignent à la gouache créent des motifs en aplat et des scènes dépourvues de profondeur et de perspective. Puis, les maquettes destinées à être tissées sont choisies par une commission nationale présidée par Senghor lui-même.⁸³ Le nombre d'éditions d'une maquette est limité à quatre, de dimensions différentes, faisant de chacune de ces tapisseries un modèle unique. La surface d'une œuvre varie de quelques centimètres à plus de 25 mètres carrés.

L'État a été le plus important acheteur des produits des Manufactures. Les tapisseries occupent une place importante dans les expositions prestigieuses d'art contemporain à l'étranger.⁸⁴ Une commission d'achat, présidée par Senghor, procède à la sélection des tapisseries que l'État achète.⁸⁵ L'État est ainsi demeuré, pendant de nombreuses années, le « principal bailleur de fonds et leur principal client, voire l'unique client, intervenant en amont comme en aval ».⁸⁶ Les tapisseries sont également offertes à titre de cadeau d'État par le président sénégalais.

L'État sénégalais dispose d'un patrimoine important de tapisseries qui représente une partie essentielle de son patrimoine privé.⁸⁷ Certaines tapisseries sont affectées aux palais nationaux et aux représentations diplomatiques à l'étranger et

⁸² Elizabeth Harney, « "Les Chers Enfants" sans Papa », *Oxford Art Journal*, vol. 19, no. 1, 1996, p. 43.

⁸³ Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 47.

⁸⁴ Anne Jean-Bart, « Les Manufactures sénégalaises », p. 69.

⁸⁵ Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 47.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁷ De nombreuses tapisseries sont disséminées à travers le monde, au Sénégal (chez des particuliers), dans les palais de rois et de chefs d'État, dans des institutions privées et organisations internationales comme la Banque mondiale, le Fonds monétaire international, l'UNESCO, l'ONU, l'OUA ainsi que l'Agence de la Francophonie. Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 48.

servent à la décoration. Près de 340 maquettes font partie du patrimoine des Manufactures.

Dans un article publié en 1970, dans la revue *African Arts*, Senghor défend que : « cette manufacture n'est pas une usine, mais plutôt une École des Beaux-arts, une galerie et un centre d'art contemporain ». ⁸⁸ Le président spécifie également que « tous ces peintres travaillent non seulement des thèmes imposés, mais selon leur inspiration et leur style propre. Cependant, cette unité de conception s'établit dans cette ambiance libre ». ⁸⁹

1.7.3 Le Premier Festival Mondial des Arts Nègres

En avril 1966, Senghor inaugure le Premier Festival Mondial des Arts Nègres. Cette grande fête des arts nègres, organisée par Senghor, a pour but de faire la promotion et de faire voir au « monde » les arts négro-africains et bien sûr plus particulièrement l'art contemporain du Sénégal. ⁹⁰ Senghor soutient que le « *Premier Festival Mondial des Arts Nègres* a très précisément pour objet de manifester, avec les richesses de l'art nègre traditionnel, la participation de la Négritude à la Civilisation de l'Universel ». ⁹¹

Le Festival est le fruit d'une longue réflexion qui débute à l'occasion du premier congrès des écrivains et artistes noirs de Paris, en 1956. Puis, lors du deuxième congrès, à Rome, en 1959, les organisateurs prennent la décision

⁸⁸ Anonyme, « Tapisserie de Thiès », *African Arts Arts d'Afrique*, vol. 3, no 2 (hiver 1970), p. 61.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Elizabeth Harney, « The Ecole de Dakar Pan-Africanism in Paint and Textile », *African Arts*, vol.35, no 3 (automne 2002), p. 18.

⁹¹ Extrait d'un message radio de Léopold Sédar Senghor en mars 1966. Ousmane Huchard Sow, « Le 1^{er} Festival Mondial des Arts Nègres », p. 224.

d'organiser le Festival. La tenue et l'organisation du Festival sont financées par l'UNESCO, la Société pour la culture africaine et le gouvernement sénégalais.⁹²

Pour l'occasion, des participants venus des quatre coins du continent africain, des Antilles et des États-Unis sont réunis. Le Festival s'articule autour d'un colloque portant sur le thème de la fonction et de la signification de l'art négro-africain pour les peuples négro-africains. Les discussions et les panels tournent autour des thèmes de l'art nègre, de sa diffusion, de ses influences sur l'art moderne européen ainsi que sur la situation présente et l'avenir des artistes noirs.

Cet événement panafricain donne lieu à un festival multidisciplinaire où l'on présente des spectacles de danses, des pièces de théâtre, un spectacle son et lumière sur l'Île de Gorée devant plus de 25 000 spectateurs, et deux expositions d'art africain. Plus de 600 objets d'art traditionnel figurent dans l'exposition présentée au Musée Dynamique tandis que la deuxième exposition, *Tendances et Confrontations*, montre au public de l'art africain contemporain. Présentée dans le Hall des pas perdus du Palais de Justice de Dakar, l'exposition d'art contemporain comprend près de 800 œuvres d'artistes africains, mais également d'autres artistes d'origine africaine issus de la diaspora américaine, antillaise et haïtienne. Parmi les artistes sénégalais représentés lors de cette exposition figurent Iba Ndiaye, Seydou Barry, Papa Ibra Tall, Bocar Pathé Diong et Ibou Diouf. Senghor fait clairement entendre que le Festival permet de célébrer et de défendre la Négritude. À l'occasion de son discours d'ouverture, Senghor confirme toutes les vertus et le rôle de l'art nègre et plus particulièrement des artistes :

⁹² Elizabeth Hamey, *In Senghor's Shadow*, p. 70.

C'est encore l'art nègre qui, nous sauvant du désespoir, nous soutient dans notre effort de développement économique et social, dans notre entêtement à vivre. Ce sont nos poètes, nos conteurs et romanciers, nos chanteurs et danseurs, nos peintres et sculpteurs, nos musiciens. Qu'ils peignent de violentes abstractions mystiques ou la noble élégance des cours d'amour, qu'ils sculptent le lion national ou des monstres inouïs, qu'ils dansent le Plan de Développement ou chantent la diversification des cultures, les artistes négro-africains, les artistes sénégalais d'aujourd'hui nous aident à vivre aujourd'hui plus et mieux.⁹³

Le ministre de la culture français de l'époque, André Malraux, présent lors de l'ouverture du Festival, déclare que l'Afrique est assez forte pour créer son propre domaine culturel, celui du présent et celui du passé, à la seule condition qu'elle ose le tenter.⁹⁴ Cette déclaration démontre bien l'enthousiasme qui entoure les nouveaux arts africains à cette époque, et comment le rôle que doivent jouer les artistes relève d'une grande importance.

1.7.4 Collection privée de l'État

Grâce à Senghor, l'État sénégalais possède une riche collection d'œuvres d'art. Le patrimoine artistique privé de l'État relève de la Direction du patrimoine artistique et ethnographique et les achats sont effectués par l'État.⁹⁵ En 1992, l'État compte 2 292 œuvres de toutes les catégories, locales et étrangères (peinture, sculpture, tapisserie et céramique). La collection est constituée d'une part des œuvres d'art achetées par l'État, et d'autre part de celles qui lui ont été offertes. Cependant, 95 % des œuvres ont été achetées.⁹⁶

⁹³ Assane Seck, In Art Contemporain du Sénégal., p.12.

⁹⁴ Ousmane Huchard Sow, «Le 1^{er} Festival Mondial des Arts Nègres », p. 224.

⁹⁵ Abdou Sylla, « Senghor et les arts plastiques », p. 252.

⁹⁶ Id., Arts plastiques et État au Sénégal, p. 74.

Cette collection est répartie en deux catégories⁹⁷ : une partie des œuvres est affectée dans des lieux publics, le palais national de la présidence de la République, l'Assemblée nationale, la Cour suprême, les cabinets ministériels des hauts fonctionnaires, et dans les représentations diplomatiques sénégalaises à l'étranger. Les œuvres de la seconde catégorie sont déposées dans la réserve nationale, à la Galerie nationale (autrefois au Musée Dynamique).

1.7.5 Musée Dynamique : musée d'art moderne

Le Premier Festival Mondial des Arts Nègres représente pour le Sénégal l'occasion de faire construire les infrastructures nécessaires au bon déroulement de l'événement dont le Musée Dynamique, qui porte d'abord le nom de Musée des expositions temporaires. Le Musée représente la véritable pierre angulaire du Festival.⁹⁸ L'établissement muséal est inauguré à l'ouverture du Festival par le président Senghor lui-même. À l'ouverture, le Musée présente une exposition d'art classique négro-africain (voir p. 47).⁹⁹ Cette exposition inaugurale est constituée d'œuvres venant de 42 musées et institutions culturelles, de 10 chefferies et de 24 collectionneurs privés. Ces œuvres montrent l'essence, l'unité et la riche diversité de l'art classique négro-africain, de même qu'elles font allusion à l'impact de cet art sur l'art occidental du début du 20^e siècle.¹⁰⁰

⁹⁷ Abdou Sylla, *Arts plastiques et État au Sénégal*, p. 74.

⁹⁸ Discours d'inauguration de Léopold Sédar Senghor du Musée Dynamique à Dakar en 1966. Léopold Sédar Senghor, « Le Musée Dynamique », In *Seven stories about modern art in Africa*, éd. Clémentine Deliss, Paris, Flammarion, p. 227.

⁹⁹ Ousmane Sow Huchard, « Le 1^{er} Festival Mondial des Arts Nègres », p. 54.

¹⁰⁰ Ibid.

Le musée est conçu pour être un lieu d'activités culturelles variées et de conservation des œuvres du patrimoine privé artistique de l'État devant accueillir et présenter des expositions permanentes et temporaires d'art moderne.¹⁰¹ La mission du musée comporte trois facettes : la recherche, la collecte, l'étude, la conservation et la diffusion du patrimoine culturel et africain. Les œuvres des artistes sénégalais s'inscrivent dans la première facette. Le musée adopte aussi une mission éducative, soit celle d'éduquer et de sensibiliser la population aux arts et à la culture. Puis, le troisième aspect de la mission concerne la réalisation d'expositions à caractère culturel et scientifique.

Le Musée dynamique poursuit comme objectif de présenter des expositions temporaires d'œuvres d'artistes européens. Au cours de la première décennie de fonctionnement, le Musée présente les expositions temporaires suivantes : *L'art afro-brésilien* (1968), *Les dessins de Léonard De Vinci* (1970), *Kandinsky et Miro – La peinture de 1900 à 1925* (1970), *Les gravures de Marc Chagall* (1971), *Pablo Picasso* (1972), *Arts plastiques allemands* (1972) et *Manessier* (1976).¹⁰²

La collection d'œuvres d'art des artistes sénégalais est d'abord conservée au Musée Dynamique. Cependant, lorsque le Musée ferme ses portes en 1990, les œuvres du patrimoine de l'État sont transférées à la Galerie nationale, où elles sont entassées pêle-mêle.¹⁰³ Le Sénégal ne dispose plus de musée d'art moderne et le bâtiment abrite désormais la Cour Suprême.

¹⁰¹ Abdou Sylla, *Arts plastiques et État au Sénégal*, p. 59.

¹⁰² Ousmane Sow Huchard, «Le Musée Dynamique», p. 55.

¹⁰³ Abdou Sylla, *Arts plastiques et État au Sénégal*, p. 59.

1.7.6 Exposition itinérante d'art sénégalais contemporain

Au début des années 1970, Senghor continue de tout mettre en œuvre pour promouvoir les artistes en dehors des frontières de l'Afrique en faisant organiser une exposition d'art plastique sénégalais contemporain. L'exposition *Art Contemporain du Sénégal* est organisée par le Musée Dynamique et présentée pour la première fois au Grand Palais à Paris en 1974. L'exposition itinérante est ensuite hébergée, entre autres, à Mexico, à Hamilton, à Washington, à Boston, à Atlanta, en Nouvelle-Orléans, à Québec (au Musée du Québec au printemps 1981), à Chicago et à Caracas. L'exposition, bonifiée au fil des ans, est composée d'œuvres de la collection nationale. Au terme d'une tournée de dix ans, les œuvres retournent au pays.

En 1977, soit environ trois ans après la mise en place et l'inauguration de l'exposition d'art contemporain sénégalais de 1974, Senghor fait officiellement mettre sur pied une commission spéciale au sein du ministère des affaires culturelles devant régir l'organisation et le bon déroulement de l'exposition itinérante. Senghor préside cette commission et choisit lui-même les œuvres de l'exposition. Les œuvres présentées correspondent aux principes du nouvel art négro-africain tels que définis par Senghor.

C'est à l'intérieur de cette conjoncture que le concept de l'*École de Dakar* apparaît et évolue. L'*École de Dakar* est un groupe composé, d'abord, d'artistes formés à l'École des arts au cours des premières années suivant son ouverture, et des artistes dont les œuvres sont exposées lors du Festival de 1966 et à l'occasion de l'Exposition itinérante d'art sénégalais contemporain de 1974.

1.8 L'importance des arts et le rôle des artistes

Dans le cadre de la politique culturelle, Senghor accorde aux artistes et aux arts un rôle central dans la décolonisation.¹⁰⁴ Il accorde des bourses (de stage, de voyage, de perfectionnement) à de nombreux artistes sénégalais ainsi que des subventions et des prêts bancaires. « Il a toujours été attentif, pendant toutes ces années, aux besoins et aux préoccupations, non seulement des artistes plasticiens, mais également des créateurs et intellectuels sénégalais, confortant ainsi la réputation de mécène qui lui était reconnue. »¹⁰⁵

1.9 De la théorie à la pratique : de l'esthétique négro-africaine à l'*École de Dakar*

Le système d'art et les structures culturelles mises en place à Dakar grâce à la volonté de Senghor favorisent certainement l'émergence d'une nouvelle forme d'art. De plus, les orientations de la formation artistique dictent la production artistique sénégalaise des années 1960 et 1970.

En plus de favoriser la mise en place d'un système d'art, Senghor définit lui-même une esthétique négro-africaine à travers ses écrits. Mise à part sa carrière politique, Senghor est d'abord et avant tout un homme de lettres. Dans le prochain chapitre, nous étudierons l'esthétique négro-africaine élaborée par Senghor avant d'analyser, au dernier chapitre, un corpus d'œuvres tirées de l'exposition *Art Sénégalais d'aujourd'hui* et associées à l'*École de Dakar*. Ces analyses nous permettront de vérifier les liens entre les théories de Senghor et la pratique artistique.

¹⁰⁴ Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow*, p. 42.

¹⁰⁵ Abdou Sylla, « Senghor et les arts plastiques », p. 252.

CHAPITRE II

L'ESTHÉTIQUE DE SENGHOR ET L'ÉCOLE DE DAKAR

Tel que mentionné dans le précédent chapitre, Léopold Sédar Senghor reprend l'idéologie de la Négritude au début des années soixante pour l'implanter dans son plan de développement du Sénégal. De fait, cette idéologie le suivra tout au long de sa carrière politique et littéraire. Senghor approfondit l'idéologie de la Négritude et les concepts qui y sont rattachés. À titre de président, Senghor fait de cette idéologie un leitmotiv, un *modus operandi* pour le développement de son pays. Puis comme mécène, amateur d'art et homme de lettres, le président-poète s'appuie sur la Négritude dans la poursuite de sa mission pour la revalorisation de l'homme noir.

L'évolution de la Négritude et l'institutionnalisation de celle-ci liée au développement du Sénégal jouent un rôle significatif dans l'élaboration d'une esthétique panafricaine et nationaliste.¹ En s'inspirant des préceptes de l'idéologie de la Négritude, des principales caractéristiques de la culture nègre et de l'homme noir, Senghor élabore une nouvelle esthétique de l'art négro-africain. Basée sur les principes de l'art traditionnel africain, l'esthétique négro-africaine dictée par Senghor semble être l'esthétique véhiculée dans les oeuvres des artistes de l'*École de Dakar*.

¹ Elizabeth Harney, In Senghor's Shadow Art, Politics, and the avant-garde in Senegal, 1960-1995, Duke University Press, États-Unis, 2004, p. 45.

Comme nous l'avons précisé dans le précédent chapitre, le président Senghor souhaite favoriser l'apparition de nouveaux arts africains modernes conformes à ses théories et aux conceptions essentielles de l'esthétique négro-africaine.² Les préceptes de la Négritude doivent s'appliquer à toutes les formes d'art, y compris les arts visuels. La Négritude définit un style artistique exprimant la conception négro-africaine de la vie sociale moderne.³ En outre, les nouveaux arts doivent refléter les principaux axes de développement dictés par Senghor, c'est-à-dire l'enracinement et l'ouverture. Concrètement, les arts sénégalais allaient emprunter des matériaux, des techniques et des médias européens pour illustrer des thèmes et des contenus résolument africains.

2.1 Les écrits de Senghor

Léopold Sédar Senghor est un auteur prolifique et il a produit un nombre considérable d'écrits. Tout au long de sa carrière multidisciplinaire, Senghor aborde des sujets tels la négritude bien sûr, mais également la civilisation négro-africaine, la culture africaine, et l'homme noir et enfin son apport à la civilisation de l'Universel.⁴

Entre 1939 et 1959, Senghor écrit sur l'esthétique des arts traditionnels négro-africains. Ces textes marquent le début de ses ambitions en ce qui concerne les nouveaux arts africains qu'il souhaite mettre en place et utiliser pour faire la promotion du Sénégal. Senghor confirme sa réflexion critique sur l'esthétique négro-africaine, dès 1956, à l'occasion du Premier Congrès des Écrivains et Artistes noirs de Paris où il présente une communication portant sur « l'esprit de la Civilisation ou

² Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, Dakar, Les éditions feu de brousse, 2006, p. 21.

³ Ima Ebong, « Negritude: Between Mask and Flag: Senegalese Cultural Ideology and the "Ecole de Dakar" », *Africa Explores : 20th Century African Art*, éd. Susan Vogel, New York, The Center for African Art. 1991, p. 198.

⁴ Concept que Senghor emprunte à Pierre Teilhard de Chardin.

les lois de la culture négro-africaine »⁵ Senghor publie dans la revue *Diogenes*, la même année, le texte *Esthétique Négro-africaine*.⁶ La Négritude comprend alors une théorie de l'art africain basée sur les principaux traits de l'homme noir.⁷

Nous remarquons la cohérence de la pensée et les convictions de Senghor dans plusieurs de ces écrits. Par conséquent, nous étudierons un nombre restreint d'ouvrages et de textes.⁸ Les textes que nous approfondirons proviennent de trois principales sources.

L'ouvrage *Liberté I Négritude et humanisme*, paru en 1964, est constitué de textes qui ont déjà été publiés ainsi que de conférences prononcées par Senghor entre 1937 et 1963.⁹ Le thème principal de ce recueil est la conquête de la liberté comme défense et illustration de la personnalité collective des peuples noirs : la Négritude. Quatre textes de l'ouvrage *Liberté I* sont particulièrement révélateurs de la vision qu'avait Senghor de la Négritude et de la culture négro-africaine. Ces textes sont *Ce que l'homme noir apporte* (1939), *L'Afrique noire. La civilisation négro-africaine* (1950), *L'esthétique négro-africaine* (1956) et *Éléments constitutifs d'une civilisation négro-africaine* (1959).

Deuxièmement, les actes d'un colloque organisé par le parti politique de Senghor, l'UPS, à Dakar en avril 1971, sont également révélateurs de la cohérence et

⁵ Abdou Sylla, *Arts plastiques et État au Sénégal*. Dakar (Sénégal), IFAN-Ch.A.Diop-Université Ch.A.Diop de Dakar, 1998, p. 14.

⁶ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I Négritude et humanisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 203.

⁷ Abdou Sylla, « Senghor et les arts plastiques », *Éthiopiennes*, no 69, 2002, p. 41.

⁸ Id., *L'esthétique de Senghor*, p. 23

⁹ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I Négritude et humanisme*, 438 p.

de la constance de la pensée de Senghor sur la Négritude.¹⁰ Ce colloque réunit des participants provenant de plus de 22 pays africains.

En troisième lieu, le livre *Ce que je crois*, paru à la fin des années quatre-vingt, fait aussi preuve de la cohérence et de la continuité dans la pensée du célèbre président-poète. Cet ouvrage, publié dans la collection *Ce que je crois*, chez Grasset, constitue les mémoires de Senghor à propos de la « francité, la Négritude et la civilisation de l'universel ».¹¹

2.2 Les influences de Senghor

Le professeur et chercheur sénégalais Abdou Sylla précise que l'esthétique négro-africaine de Senghor serait une réponse à l'*ethno-esthétique* véhiculée par des ethnologues européens. Senghor aurait alors voulu rectifier cette esthétique, soit distinguer l'esthétique négro-africaine de l'*ethno-esthétique*.¹² C'est à partir de cette esthétique des arts africains traditionnels que Senghor élabore une première esquisse de rectification des théories *ethno-esthétiques* qui dominent à l'époque.

Entre 1930 et 1956, les Écoles de pensée d'ethnologie allemande (Westermann, Baumann, Frobenius), française (Griaule, Mauss, Leiris et Laude) et anglaise (Fagg) se mettent en place.¹³ Ces Écoles affirment déjà l'existence d'une pensée africaine originale, cohérente et logique. En outre, le Révérend Père Placide

¹⁰ Union progressiste sénégalaise (comp.), *La Négritude : Actes du colloque sur la Négritude*, Paris, Éditions Présence Africaine, 1972, 244 p.

¹¹ Léopold Sédar Senghor, *Ce que je crois : Négritude, Francité et Civilisation de l'Universel*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1988, 235 p.

¹² Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 25.

¹³ *Ibid.*, p. 27.

Tempels que Senghor cite dans ses textes, confirme les théories des ethnologues en publiant *La philosophie Bantoue* en 1949.¹⁴

Nous observons dans les écrits de Senghor sur l'idéologie de la Négritude et sur l'esthétique négro-africaine qu'il construit son discours à partir des théories et des notions établies par les anthropologues et les ethnologues européens.¹⁵ Senghor cite abondamment des auteurs européens, tels des historiens, des anthropologues et ethnologues, des historiens de l'art, ainsi que des missionnaires ayant vécu en Afrique avant même la période coloniale. En France, en 1934, Senghor suit les cours de linguistique négro-africaine de Lilius Homburger à l'École des Hautes Études, et ceux de Paul Rivet, de Marcel Mauss et de Marcel Cohen à l'Institut d'Ethnologie de Paris.¹⁶

Senghor adhère ainsi aux principales thèses de l'ethnologie occidentale et utilise le vocabulaire des théoriciens qu'il étudie. À cet égard, Senghor écrit dans la préface de l'ouvrage *Liberté 1* : « *Ne sont-ce pas d'éminents Européens – un Maurice Delafosse, un Léo Frobenius – qui nous ont parlé d'une " civilisation négro-africaine " ? Et ils ont eu raison.* »¹⁷ Senghor considère Maurice Delafosse comme un des plus grands « africanisants »¹⁸, du moins le plus attentif à la culture négro-africaine. D'ailleurs, à l'époque où Senghor vit en France, il puise ses références dans *La Revue du Monde noir*, et à partir des travaux de Delafosse, Frobénius, Tempels et Lévy-Bruhl.¹⁹

¹⁴ R. P. Placide Tempels, *La Philosophie Bantoue*, Paris, Présence Africaine, 1949, 125 p.

¹⁵ Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 25

¹⁶ Id., *Arts plastiques et État au Sénégal*, p. 11.

¹⁷ Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1 Négritude et humanisme*, p. 8.

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹ Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow*, p. 30.

Senghor entretient une vision panafricaine de la Négritude, une vision qui lui est inspirée, entre autres, par Léo Frobénus et Marcel Griaule. « Les ethnologues, Leo Frobenius et Marcel Griaule, plus que tous autres, ont souvent mis l'accent sur l'unité de l'univers négro-africain. »²⁰ Quant à l'anthropologue allemand Frobénus, il répand lui-même l'idée de l'unité des civilisations africaines. Dans l'ouvrage *Histoire de la civilisation africaine* publié en 1936, ce dernier écrit qu'après avoir voyagé à travers l'Afrique pendant 20 ans, il trouve des traces d'une seule et unique culture à dans tout le continent. Puis, il ajoute : « Je ne connais aucun peuple du nord qui se puisse comparer à ces primitifs par l'unité de civilisation ».²¹ Senghor applique ainsi cette vision panafricaine à tous les arts négro-africains.

De plus, Senghor emploie le terme « nègre » dans ses textes. S'il s'exprime ainsi, c'est parce que non seulement il reprend le mot de l'anthropologue français Maurice Delafosse dont l'ouvrage porte le titre *Les Nègres*, mais également parce que c'est plus « commode ».²² Et lorsque que Senghor parle de force vitale, l'essence de l'âme noire, il s'approprie une fois de plus les termes de Maurice Delafosse.²³ Ces aspects propres à l'homme noir sont d'abord relevés par les ethnologues, dont Delafosse, et ensuite repris par Senghor dans sa propre description de l'homme noir.²⁴

Senghor revit ainsi son enfance à travers les écrits des anthropologues de son époque, entretenant ainsi une vision idéalisée de l'Afrique. D'ailleurs, dans l'ouvrage *Ce que je crois*, Senghor fait référence au « Royaume de l'enfance » lorsqu'il parle de sa propre enfance dans la province du Sine-Saloum, au Sénégal, car il conserve un souvenir idyllique de sa jeunesse sur le continent africain.

²⁰ Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1 Négritude et humanisme*, p. 268.

²¹ Frobénus cité dans Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1 Négritude et humanisme*, p. 22-23.

²² Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1 Négritude et humanisme*, p. 22.

²³ Maurice Delafosse, *Les Nègres*, Paris, Rieder, 1927.

²⁴ Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1 Négritude et humanisme*, p. 22.

Léopold Sédar Senghor puise dans la tradition une essence africaine qu'il reprend des auteurs européens pour tracer sa propre définition de l'homme noir et de la culture nègre.²⁵ À cet égard, Elizabeth Harney désigne la Négritude de Senghor comme étant la « Négritude des sources ». Cette idéologie correspond à un rappel des conditions harmonieuses de la vie des Africains avant le colonialisme.²⁶

L'esthétique des arts négro-africains élaborée Senghor est fortement inspirée de l'esthétique ethnologique dominante de l'époque, celle de Griaule, de Frobenius, de Fagg, de Laude et de Leiris. Senghor puise de ses auteurs d'importantes sources d'inspiration.²⁷ L'esthétique reformulée par Senghor prend ses racines dans la Négritude qui a été inspirée par les ethnologues européens.

2.3 Le Négro-africain

Dans le texte *Ce que l'homme noir apporte*, initialement publié en 1939, il est question de culture et d'art. Senghor y dresse l'inventaire de « ce que l'homme noir apporte dans l'élaboration du monde nouveau ».²⁸ Il insiste sur « les éléments féconds qu'apporte leur culture, les éléments du style nègre, de l'âme nègre [...] ».²⁹ Ces « éléments féconds » énumérés par Senghor portent principalement sur l'intensité des couleurs, le poids et le volume des formes, la singularité charnelle des sons, la sensibilité morale et la perméabilité du corps et de l'âme nègre.³⁰ Ces éléments révèlent les prémices d'une nouvelle esthétique négro-africaine.

²⁵ Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow*, p. 38.

²⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁷ Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 25.

²⁸ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I Négritude et humanisme*, p. 22.

²⁹ *Ibid.*, p. 23.

³⁰ *Ibid.*

Toutefois, c'est en esquisant d'abord une *psychophysiologie* du *Nègre* que Senghor dégage les lois fondamentales de l'art négro-africain pour ensuite en tirer les principales caractéristiques de son esthétique négro-africaine.³¹ « Nous étudierons, d'abord, l'âme nègre, brièvement, puis sa conception du monde, d'où découlent la vie religieuse et la vie sociale, enfin les arts, qui sont fonction de celle-ci et de celle-là... ».³² Nous procéderons, en premier lieu, à l'énumération et à l'étude des principales caractéristiques de l'homme noir dictées par Senghor avant d'examiner en profondeur l'esthétique qui en découle.

Senghor décrit l'Africain comme étant « un être sensuel, un être aux sens ouverts, sans intermédiaire entre le sujet et l'objet, sujet et objet à la fois. Un être qui vit de la terre, et avec la terre. Il est sens, odeurs, rythmes, formes et couleurs ».³³ Senghor souligne l'émotivité de l'homme noir, une émotivité qui rend compte de l'originalité et de la différence du nègre. On a d'ailleurs fortement critiqué Senghor pour cette célèbre citation : « l'émotion est nègre, comme la raison hellène ».³⁴ En réponse à ces critiques, il explique :

La raison nègre n'appauvrit pas les choses; elle ne les moule pas en schèmes rigides, éliminant les sucs et les sèves; elle se coule dans les artères des choses, elle en épouse les contours pour se loger au cœur vivant du réel. La raison européenne est analytique par utilisation, la raison nègre intuitive par participation. C'est dire la sensibilité de l'homme noir, sa puissance d'émotion.³⁵

³¹ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I Négritude et humanisme*, p. 202.

³² Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 19.

³³ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I Négritude et humanisme*, p. 202.

³⁴ *Ibid.*, p.23.

³⁵ *Ibid.*, p. 203.

L'homme noir, comme le précise Senghor, vit essentiellement dans l'ordre de l'émotion et se définit par sa faculté d'être ému.³⁶ L'émotion et la sensibilité de l'homme noir font partie de son originalité. Mais ce qui émeut le Nègre-africain, ce n'est pas l'aspect extérieur de l'objet, c'est plutôt la « surréalité » de l'objet, son essence. À cet égard, Senghor donne l'exemple de l'eau. L'eau émeut le Nègre, non pas parce qu'elle lave, mais parce qu'elle purifie.³⁷ Senghor souligne également l'aspect mystique de l'Afrique, de l'homme noir et de son art. À ce sujet, il cite le scientifique Albert Einstein : « La plus belle émotion que nous puissions éprouver, est l'émotion mystique. C'est là le germe de tout art et de toute science véritable. »³⁸ Senghor ajoute que « la nature même de l'émotion, de la sensibilité du Nègre, explique l'attitude de celui-ci devant l'objet, perçu avec une telle violence essentielle. C'est un abandon qui devient besoin, attitude active de communion ».³⁹ Senghor explique que l'objet est perçu à la fois dans ses caractères morphologiques et dans son essence parce que justement l'homme noir est émotif.⁴⁰

2.4 L'art négro-africain

Pour Senghor, l'art nègre sauve les Africains. « Qu'ils peignent de violentes abstractions mystiques ou la noble élégance des cours d'amour, qu'ils sculptent le lion national ou des monstres inouïs, qu'ils dansent le Plan de Développement ou chantent la diversification des cultures, les artistes négro-africains, les artistes sénégalais nous aident à vivre aujourd'hui mieux et plus. »⁴¹ Senghor veut faire de l'art un outil de libération de la civilisation négro-africaine.

³⁶ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I Négritude et humanisme*, p. 70.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 203.

³⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Léopold Sédar Senghor cité dans Assane Seck, « Introduction », *Art contemporain du Sénégal*, Ministère des affaires culturelles du Québec, Québec, 1981, p.12.

C'est à travers les arts que l'âme nègre se révèle. Par les arts, l'Africain ou l'homme noir contribue à la « Civilisation universelle ». « En attendant, les apports nègres au monde du 20^e siècle se sont surtout traduits dans la littérature et dans l'art en général ». ⁴² Les arts sont les outils par lesquels on transmet les idées, les lignes directrices de la Négritude, de même que sont transposés dans l'art les traits fondamentaux du Nègre. Senghor soutient également que « la littérature et l'art ne se séparent pas des activités génériques de l'homme, singulièrement des techniques artisanales. Ils en sont l'expression la plus efficace. ». ⁴³

2.5 Les fondements de l'esthétique de Senghor

L'esthétique de Senghor consiste en des idées fortes, constantes, relatives à l'homme noir et à sa créativité, à la nature de l'art, à la beauté et à la fonction de l'art. ⁴⁴ Comme nous l'avons mentionné plus haut, Senghor définit d'abord une esthétique de l'art africain traditionnel qui sert ensuite de base à l'esthétique des arts africains modernes. ⁴⁵

Ainsi, au fondement de l'art nègre, Senghor met « l'émotion, la sensibilité, l'instinct et la spontanéité, le rythme et la danse, l'image rythmée et l'image analogique ». ⁴⁶ Dans un même ordre d'idées, Senghor ajoute que « le négro-africain reconnaît le monde vitalement par l'image et par le rythme ». ⁴⁷

⁴² Léopold Sédar Senghor, *Liberté I Négritude et humanisme*, p. 33.

⁴³ *Ibid.*, p. 206.

⁴⁴ Abdou Sylla, 2002, « Senghor et les arts plastiques », *Éthiopiennes : Hommage à L.S. Senghor*, no 69 (2^e semestre 2002) Dakar, p. 235.

⁴⁵ Id., *L'esthétique de Senghor*, p. 21.

⁴⁶ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I Négritude et humanisme*, p. 260.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 209.

Nous examinerons plus en détail les notions de rythme, d'image rythmée et d'image analogique dans l'art, notions que Senghor développe lui-même dans ses écrits et sur lesquelles il insiste.

Senghor rappelle les lois fondamentales de l'art négro-africain dans *L'esthétique négro-africaine*. Les critères essentiels sont les suivants :

- l'art est l'activité générique de l'homme ;
- l'art négro-africain est utilitaire ;
- les arts négro-africains sont interdépendants (liés les uns aux autres pour qu'ils soient efficaces) ;
- le caractère collectif : fait par tous et pour tous ;
- un art engagé.⁴⁸

2.5.1 Image-analogie

Partant de l'affirmation que « le noir est avant tout un être lyrique, qui a le sens profond de l'image verbale en même temps que du rythme et de la musique des mots assemblés », Senghor explique que le point de départ de son esthétique est la poésie. La poésie, plus spécifiquement la parole, se trouve au commencement de toute forme d'art. Senghor écrit que « l'essentiel de la Négritude est dans la parole; dans la poésie ». « Au commencement de l'art, de toute vie, il y a la parole. »⁴⁹ La poésie est donc le point de départ de toute forme d'art.⁵⁰

L'homme noir détient la capacité de s'exprimer verbalement par images, par conséquent, il possède l'habileté de reproduire des images analogies. Misant sur la

⁴⁸ Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1 Négritude et humanisme*, p. 202.

⁴⁹ Léopold Sédar Senghor, *Ce que je crois*, p. 118.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 66.

sensibilité de l'homme noir, Senghor ajoute que le « Nègre est sensible aux paroles et aux idées, encore qu'il le soit aux qualités sensibles - dirais-je sensuelles ? – de la parole, aux qualités spirituelles, non intellectuelles, des idées ».⁵¹

À cet égard, Senghor affirme que « l'image négro-africaine n'est donc pas *image-équation*, mais *image-analogie*, une image surréaliste ».⁵² L'image n'est qu'un lien avec le sujet représenté plutôt que l'objet représenté en soi. L'objet ne signifie pas ce qu'il représente dans la réalité, mais plutôt ce qu'il suggère, ce qu'il crée. L'image évoque davantage un symbole qu'une réalité.⁵³ D'après les directives de Senghor, les artistes doivent peindre l'essentiel, ne pas imiter ni représenter le réel. L'image doit suggérer, tout au plus. Plus précisément, « l'art n'imité pas le réel, il tend à l'expression du réel »⁵⁴, en opposition au réalisme classique. Néanmoins, Senghor précise que l'art négro-africain est un art réaliste, parce que se référant au réel et créant des œuvres identifiables, mais cet art n'est ni imitatif, ni descriptif.⁵⁵

L'objet d'art que l'artiste noir crée est lui-même un signe, un symbole; l'artiste cherche à atteindre une essence, et non pas une apparence externe. Après observation et analyse des modèles sensibles, l'artiste négro-africain repère les traits dominants, les attributs essentiels du modèle. La simplification des motifs naturels qu'il perçoit le conduit à élaborer des formes géométriques.⁵⁶

⁵¹ Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1 Négritude et humanisme*, p. 23.

⁵² *Ibid.*, p. 210.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 30.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁶ *Ibid.*

Conformément à la description du négro-africain de Senghor, le « Nègre possède [...] la faculté de percevoir le surnaturel dans le naturel ».⁵⁷ Ainsi, à la vue d'un objet suggéré, l'homme noir a le don de percevoir ce que la suggestion représente réellement. « Mais ce qui saisit le Nègre, c'est moins l'apparence de l'objet que sa réalité profonde, sa surréalité; moins son signe que son sens ». Parce que cet art tend à l'expression *essentielle* de l'objet.⁵⁸

En faisant référence au poète français André Breton, Senghor affirme que plus l'image est irréaliste, plus elle exprime. « L'interdépendance des deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont ».⁵⁹

En somme, les détails et l'ensemble cohabitent en harmonie dans l'œuvre d'art africain. Généralement, les détails dominent l'ensemble et le reste de l'ensemble est perçu comme une ébauche. Cette conception des détails signifiants crée des styles spécifiques à l'art nègre.⁶⁰ De façon plus précise, l'artiste nègre représente la nature et le monde magico-religieux à l'aide de signes ou de symboles, de lignes et de cercles. Les éléments essentiels sont suggérés.⁶¹ Ainsi, les styles africains sont caractérisés par des signes, des symboles, des traits et des détails hautement significatifs.

2.5.2 Le rythme

Dans le texte *Ce que l'homme noir apporte*, Senghor souligne l'aspect rythmique du Nègre. « C'est dans le domaine du rythme que la contribution nègre a

⁵⁷ Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1 Négritude et humanisme*, p. 27.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 210.

⁶⁰ Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 32.

⁶¹ *Ibid.*

été la plus importante, la plus incontestée. [...] Nous avons vu tout au long de cette étude, que le Nègre, était un être rythmique ». ⁶²

Outre l'image-analogie, « l'image doit être rythmée. » ⁶³ L'image ne produit pas l'effet souhaité chez le Nègro-africain si elle n'est pas rythmée. Le rythme est consubstantiel à l'image; c'est lui qui l'accomplit, en unissant, dans un tout, le signe et le sens, la chair et l'esprit. ⁶⁴ Non seulement l'artiste doit représenter un symbole, une analogie du sujet représenté, mais le rythme doit faire partie intégrante de l'ensemble de l'œuvre. Senghor affirme d'ailleurs « j'ai lâché le mot-clef de l'art nègre. Le rythme, c'est, au-delà du signe, la réalité essentielle de cette chose qui anime et explique l'univers, et qui est la *Vie*. » ⁶⁵

L'homme noir s'exprime non seulement par l'image, mais également par le rythme. Senghor insiste sur l'attitude rythmique parce qu'il juge cette attitude caractéristique et typique de l'homme noir. De fait, le rythme étant un des traits fondamentaux du style négro-africain, Senghor en fait un élément descripteur pivot, tant de l'âme nègre que de l'art négro-africain. Senghor définit le rythme comme étant « l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet à l'adresse des Autres, l'expression pure de la force vitale. Le rythme, c'est le choc vibratoire, la force qui, à travers les sens, nous saisit à la racine de l'être. » ⁶⁶

⁶² Léopold Sédar Senghor, *Liberté I Négritude et humanisme*, p. 37.

⁶³ *Ibid.*, p. 211.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 211.

Le rythme, élément vital par excellence, est la condition première et le signe de l'art. Le rythme agit sur ce qu'il y a de moins intellectuel en chaque être humain pour pénétrer dans la spiritualité de l'objet, et cette attitude d'abandon est elle-même rythmique. Finalement, le rythme doit concrètement faire partie de l'art. « Le rythme s'exprime par les moyens les plus matériels, les plus sensuels : lignes, surfaces, couleurs, volumes en architecture, sculpture et peinture, accents en poésie et musique, mouvements dans la danse. »⁶⁷

Par ailleurs, Senghor s'appuie sur les propos de deux auteurs européens, Paul Guillaume et Thomas Munro, quand il avance que la « force ordnatrice qui fait le style nègre est le *rythme* ». ⁶⁸ Dans un même ordre d'idées, nous soulignons l'influence ethnographique et la tendance idyllique du discours de Senghor lorsque celui-ci parle de l'Africain, de l'homme noir en ces termes : « Et le Nègre, se sentant à l'unisson de l'univers rythme son travail par le chant et le tam-tam ». ⁶⁹

2.5.3 Un art pratique

Senghor parle d'un art pratique et d'un art spirituel. L'art joue un rôle, doit transmettre des émotions et véhiculer des messages. L'art permet à l'homme de communier et de communiquer. « Le mérite de l'art nègre est de n'être ni jeu, ni pure jouissance esthétique mais de *signifier*. »⁷⁰ L'art possède une fonction, une finalité. « L'art n'est pas pure manifestation esthétique, mais fait communier. »⁷¹

⁶⁷ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I Négritude et humanisme*, p. 211.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁰ *Ibid.*, 34.

⁷¹ *Ibid.*, p. 36.

L'art est un outil, un moyen de communication. « Quant à l'art, il est l'instrument le plus efficace de la communion, le fil qui conduit l'influx vital des uns aux autres. Il est, sur un autre plan, l'imagination qui, au confluent du Désir et du réel, crée les mythes, c'est-à-dire les formes vivantes du monde mystico-magique. »⁷²

Senghor parle d'un art fonctionnel. Toute manifestation d'art est collective, faite pour tous avec participation de tous. Parce que fonctionnels et collectifs, la littérature et l'art négro-africains sont engagés.⁷³ « C'est dire qu'en Afrique noire, « l'art pour l'art » n'existe pas. Tout art est social en Afrique noire ». ⁷⁴

Senghor aborde la question de la beauté fonctionnelle. Le professeur Sylla reprend les propos de Senghor, « la beauté elle-même est efficacité, réussite, adaptation de l'objet à son but ». ⁷⁵ L'œuvre d'art doit produire une émotion souhaitée, répondre à un besoin, remplir une fonction spécifique pour être belle. L'accomplissement de la fonction conditionne la beauté de l'œuvre ou de l'objet d'art.

2.5.4 Un art engagé

L'artiste doit être engagé et conscient de son rôle. L'art permet de rétablir le sentiment de communauté, tant chez les Sénégalais que chez la population de l'Afrique et des peuples noirs en général.

⁷² Léopold Sédar Senghor, *Liberté I Négritude et humanisme*, p. 283.

⁷³ *Ibid.*, p. 207.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 35.

« L'artisan-poète : il engage, avec lui, son ethnie, son histoire, sa géographie. Il se sert des matériaux qu'il a sous la main et des faits quotidiens qui font la trame de sa vie, encore qu'il répugne à l'anecdote, car celle-ci n'engage pas, étant dénuée de sens. Peintre ou sculpteur, il se servira, à l'occasion, des instruments et matériaux importés d'Europe. »⁷⁶

En effet, les artistes sénégalais sont fortement encouragés à utiliser les techniques et les matériaux occidentaux. Cette idée fait partie de l'esprit de développement de Senghor, soit l'ouverture et l'enracinement, où l'ouverture permet d'emprunter à l'Européen des techniques, matériaux et savoir-faire.

Les artistes sénégalais devant produire un art engagé vont devenir les défenseurs de la Négritude. « One can better situate President Senghor's approach to arts as vehicles of development and his vision of artists as mouth pieces for a renewed pan-africanist pride and philosophy in light of this rich history. »⁷⁷

2.5.5 La peinture négro-africaine

Senghor décrit la peinture africaine comme étant une peinture montrant peu de couleurs, mais utilisées de manière franche, jusqu'à saturation. Le blanc, le noir et le rouge représentent les couleurs de l'Afrique. Senghor soutient que l'artiste africain se sert surtout des lignes, des surfaces, des volumes, des propriétés les plus matérielles, qu'il produit un art qui tend à l'expression essentielle de l'objet.⁷⁸

Senghor décrit ainsi la peinture négro-africaine dans *Esthétique de l'art négro-africaine* :

⁷⁶ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I Négritude et humanisme*, p. 207.

⁷⁷ Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow*, p. 43.

⁷⁸ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I Négritude et humanisme*, p. 35.

Au demeurant, les Nègro-africains peignent par couleurs plates, sans effets d'ombre. Le rythme naît, ici comme ailleurs, de la répétition, souvent à intervalles réguliers d'une ligne, d'une couleur, d'une forme géométrique, singulièrement du contraste de couleurs. En général sur un fond sombre, qui fait espace ou temps mort, et donne au tableau sa profondeur. Le peintre dispose des figures aux couleurs claires, et inversement. Le dessin et le coloris des figures répondent moins aux apparences du réel qu'au rythme profond des objets.⁷⁹

2.5.6 Un art essentiellement magico-religieux

Senghor ajoute que l'art nègre, qui est essentiellement magico-religieux, trouve dans l'*ethno-esthétique* son fondement et sa source d'inspiration, ses conventions stylistiques et ses règles dans la religion, dans la magie et dans le système social.⁸⁰ Senghor emprunte d'autres notions énoncées par les ethnologues européens à propos du monde magico-religieux africain, nous permettant ainsi de comprendre et d'étayer notre propos sur l'esthétique négro-africaine. La force vitale est un autre concept que Senghor doit aux ethnologues. Cette notion occupe d'ailleurs une place importante dans l'esthétique négro-africaine.⁸¹ Senghor l'explique d'ailleurs longuement dans le texte *L'Afrique noire. La civilisation négro-africaine* :

⁷⁹ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I Négritude et humanisme*, p. 215.

⁸⁰ Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 23.

⁸¹ Propos rapportés dans Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 24.

Mais l'homme n'est pas le seul être au monde. Une force vitale semblable à la sienne anime chaque objet doué de caractères *sensibles*, depuis Dieu jusqu'au grain de sable. Le Nègre a établi une hiérarchie rigoureuse des Forces. Au sommet, un Dieu unique, incréé et créateur : « Celui qui a la force, la puissance par lui-même. Il donne l'existence, la substance et l'accroissement aux autres forces. » Après lui, viennent les Ancêtres, et, d'abord, les fondateurs des clans, les « semblables-à-Dieu ». Puis on rencontre, en descendant l'échelle, les *vivants* qui sont, à leur tour, ordonnés suivant la coutume, mais surtout l'ordre de la primogéniture. Enfin, au bas de l'échelle, les classes des animaux, végétaux et minéraux. Dans chacune d'elle, la même hiérarchie.⁸²

Senghor reprend les propos du Père Tempels qui explique que tout ce qui existe (homme, animal, végétal et minéral) est force. En fait, « l'être est force ».⁸³ Les génies et les forces sont dotés de force vitale de même qu'elles sont en interaction permanente. Et finalement, les forces se renforcent ou se déforcent. L'homme noir fait donc partie d'un univers où le visible évolue dans une dialectique de forces.

À cet égard, Senghor cite Sartre qui définit l'émotion : « une chute brusque de la conscience dans le monde magique ».⁸⁴ Il définit, à son tour, ce qu'est le monde magique. Cet autre monde se trouve au-dessus du monde rationnel où les apparences sont visibles. Cet univers en soi est plus réel que le monde visible ; il est surréel et animé par les forces invisibles qui régissent l'univers.

Finalement, « quant à l'art, il est l'instrument le plus efficace de la *communion*, le fil qui conduit l'influx vital des uns aux autres. Il est, sur un autre

⁸² Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1 Négritude et humanisme*, p. 204.

⁸³ P. R. Placide Tempels cité dans Senghor, *Liberté 1 Négritude et humanisme*, p. 203.

⁸⁴ Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1 Négritude et humanisme*, p. 262.

plan, l'imagination qui, au confluent du Désir et du réel, crée les *mythes*, c'est-à-dire les formes vivantes du monde mystico-magique ». ⁸⁵

2.6 L'École de Dakar

L'École de Dakar représente davantage un concept qu'une école comme établissement d'enseignement, au même titre que l'École de Paris. Toutefois, l'appellation « *École de Dakar* » suscite controverse et questionnement de la part des auteurs qui abordent la question. Nous examinerons d'abord en quoi cette École consiste pour ensuite approfondir l'idée en évoquant les points de vue des différents auteurs.

L'École de Dakar désigne d'abord un groupe d'artistes et non l'établissement d'enseignement. Le concept de l'École de Dakar représente la mise en place du système culturel et artistique au Sénégal. L'esthétique et le mécénat de Senghor auraient fait naître l'École de Dakar. ⁸⁶ Les actions prises par le gouvernement de Senghor, soit l'établissement d'une école d'art, d'un musée d'art et l'achat d'œuvres d'art, favorisent l'éclosion d'une toute nouvelle production artistique par un certain nombre d'artistes qui sont regroupés sous cette appellation.

Le professeur et chercheur sénégalais Abdou Sylla rapporte que l'expression « *École de Dakar* » remonte à 1966, à l'occasion de l'inauguration du Premier Festival Mondial des Arts Nègres. André Malraux, alors ministre de la culture de la France, emploie l'expression pour opposer cette nouvelle école à celle de Paris. Néanmoins, Sylla ajoute que l'expression viendrait d'un article publié dans le *Figaro*,

⁸⁵ Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1 Négritude et humanisme*, p. 283.

⁸⁶ Abdou Sylla, L'esthétique de Senghor, p.14.

également en 1966, où l'*École de Dakar* représente l'état de la création plastique contemporaine au Sénégal.⁸⁷ Puis, Senghor fait clairement usage de cette nomination dans la préface du catalogue consacré à l'exposition des œuvres de Picasso à Dakar, en 1972. « Mais pourquoi Picasso ? Essentiellement parce que pour la jeune *École de Dakar*, Picasso est un modèle exemplaire. »⁸⁸

Selon le professeur Sylla, ces affirmations demeurent des suppositions puisque les principaux acteurs ne sont plus présents pour les confirmer. Cependant, Sylla renchérit : « La vérité et la réalité, c'est que l'expression et l'École elle-même ont bien existé dans le passé. »⁸⁹

L'historienne de l'art, Ima Ebong, présente une définition davantage historique de l'*École de Dakar* dans son texte « Negritude : between mask and flag Senegalese Cultural Ideology and the *Ecole de Dakar* ». Les artistes de cette École sont liés par leur caractère cosmopolite, par leur participation à des institutions d'art internationales et locales, plutôt que par un programme stylistique homogène, cohérent ou une position théorique commune. Ebong croit que les artistes présentent plutôt des solutions formelles individuelles.⁹⁰

Ebong ajoute que d'un point de vue formel, la majorité des artistes de l'*École de Dakar* ont exploré l'abstraction, la semi-figuration, les masques, les esprits imaginaires, la vie sauvage, la vie urbaine, les rituels, la mythologie, les contes et les légendes. Ces thèmes ont dominé le vocabulaire de l'*École de Dakar* depuis les années soixante, d'ailleurs ces sujets correspondaient aux attentes de Senghor envers

⁸⁷ Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 119.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 120

⁹⁰ Ima Ebong, « Between Mask and Flag », p. 202.

les artistes. En outre, Ima Ebong souligne que les artistes, en réponse à ces attentes en matière d'art moderne africain, visaient à atteindre un équilibre entre une abstraction complète et des motifs africains. Les artistes ont donc produit ce qu'elle nomme une forme de *semi-abstraction*.⁹¹

L'*École de Dakar* représente, selon Ebong, une génération d'artistes proches de Senghor et de son idéologie de la Négritude, et c'est la raison pour laquelle l'artiste multidisciplinaire sénégalais Issa Samb surnomme les artistes de l'*École de Dakar*, les peintres de la Négritude.⁹² Néanmoins, la définition d'Ima Ebong demeure vaste et ne rend pas compte de toutes les variantes sociologiques, iconographiques et esthétiques entourant le concept de l'*École de Dakar*.

Elizabeth Harney affirme que le terme de l'*École de Dakar* est utilisé pour décrire le travail d'un groupe d'artistes actifs à Dakar dans les années 1960 et 1970.⁹³ Cependant, une définition un peu plus large comprendrait également les artistes formés à la même époque et qui n'ont pas nécessairement pris part à l'exposition d'art africain moderne de 1966, à l'occasion du Premier Festival Mondial des Arts Nègre.⁹⁴

Dans son ouvrage *In Senghor's Shadow*, Harney spécifie que l'*École de Dakar* est représentée par des créations innovatrices qui emploient techniques et matériaux du modernisme européen pour décrire des histoires, des légendes, des héros panafricains, ethniques et religieux, politiques et particuliers au passé colonial

⁹¹ Ima Ebong, « Between Mask and Flag », p. 202.

⁹² *Ibid.*, p. 198.

⁹³ Elizabeth Harney, « “ Les Chers Enfants” sans Papa », *Oxford Art Journal*, vol. 19, no. 1, 1996, p. 42.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 44.

de l'Afrique, ou des commentaires sur les forces spirituelles et rituelles des croyances locales.⁹⁵

Abdou Sylla ajoute que la collaboration de Lods et de Senghor avec les formateurs de l'École des arts du Sénégal fait naître l'*École de Dakar* et que l'expression apparaît entre 1960 et 1975.⁹⁶ Harney rapporte que l'on peut observer dans les oeuvres l'influence de Pierre Lods par des figures allongées, schématisées et définies par un mouvement précis. Les formes sont peintes en couleurs contrastées, ou présentent des teintes subtiles de bruns et d'ocres. Les scènes prennent place, souvent, à l'intérieur d'un paysage idyllique, d'une scène de marché ou de villages africains.⁹⁷

Somme toute, l'*École de Dakar* est un groupe constitué de jeunes artistes, évoluant autour de Pierre Lods à la section *Recherches plastiques nègres* de l'École des beaux-arts de Dakar. Lods est décrit comme un maître, mais évidemment l'apport de Senghor se trouve derrière cette réalité. Cette École conceptuelle voit le jour et s'affirme à l'occasion de l'exposition d'art moderne *Tendances et confrontations* du Premier Festival Mondial des Arts Nègres.⁹⁸ La période active de l'École s'étend de 1966 à 1975.

Sylla parle d'ailleurs de deux générations d'artistes à l'intérieur même de l'*École de Dakar*. La première génération d'artistes comprend les artistes qui ont pris part à la fameuse exposition de 1966. Ces artistes sont Ibou Diouf, Bocar Pathé Diong, Ousmane Faye, et les deux professeurs d'art Papa Ibra Tall et Iba N'Diaye. La

⁹⁵ Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow*, p. 85.

⁹⁶ Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 120.

⁹⁷ Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow*, p. 65.

⁹⁸ Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 120.

deuxième génération est représentée par Seydou Barry, Boubacar Coulibaly, Boubacar Diallo, Mamadou Diakhaté, Modou Niang, Maodo Niang et Mademba Guèye.

Sylla considère la majorité des artistes de l'*École de Dakar* comme étant des disciples de Pierre Lods. Les productions visuelles de ces artistes présentent des similitudes pouvant caractériser le style de l'*École de Dakar*. Cependant, d'autres artistes, formés à l'école des beaux-arts de Dakar, à la même période, ne sont pas considérés comme faisant partie de l'École.⁹⁹

L'*École de Dakar* serait ainsi représentée par un art distinctif, par un style et une pratique particulière, des habitudes et des mœurs, des conceptions et des œuvres spécifiques que nous décrirons ultérieurement. Harney affirme que les productions de l'*École de Dakar* ont façonné un vocabulaire visuel artistique distinct pour exprimer une nouvelle conscience de la subjectivité culturelle africaine.¹⁰⁰ Cette *École de Dakar* traduit un mouvement en même temps qu'un style.

Sidy Seck, professeur d'éducation artistique dans un lycée de Dakar et collaborateur au quotidien *Le Matin* de Dakar, publie dans le périodique *Éthiopiennes* en 2003 : *L'École de Dakar : réalité historique ou escroquerie intellectuelle ?*¹⁰¹ Selon l'auteur, l'*École de Dakar* est davantage une expression, plurielle, libre et spontanée qu'une répétition du style d'un maître. Seck est plus critique que les autres auteurs cités précédemment quant à l'existence de l'*École de Dakar*. À cet effet, il interroge différents acteurs de la scène culturelle et artistique de Dakar et il rapporte

⁹⁹ Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 42.

¹⁰⁰ Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow*, p. 19.

¹⁰¹ Sidy Seck, « L'École de Dakar : réalité historique ou escroquerie intellectuelle ? » *Éthiopiennes*, no 70, (1^{er} semestre 2003), Dakar, 2003, p. 29-45.

leurs propos dans son article. Alioune Badiane, ancien directeur de l'École des Arts de Dakar, croit que cette école représente « la mouvance de la création à Dakar et ses influences dans l'environnement immédiat et international ».¹⁰²

Bien qu'il concède l'existence d'un groupe d'artistes qui ont fait la fierté du Sénégal à travers le monde, Seck soutient que les principaux artistes dont il est question n'avaient probablement pas la même compréhension du combat politique et idéologique de Senghor ni les mêmes motivations que le président en ce qui concerne la production d'art moderne spécifique à l'Afrique et au Sénégal.¹⁰³ À ce propos, Seck ajoute que la pratique artistique au Sénégal est réalisée, mises à part quelques exceptions, sans conceptualisation.¹⁰⁴

L'artiste et formateur Papa Ibra Tall juge que lui-même ne fait pas partie d'une entreprise volontaire de construction de mouvement pictural.¹⁰⁵ D'ailleurs, les artistes associés à cette École n'ont jamais entrepris de faire quelque chose en commun théoriquement, allant dans le sens d'un mouvement partagé à l'image de l'École de Paris ou de celle de Fontainebleau, par exemple. *L'École de Dakar* ne présente pas de structure organisée tels que les mouvements artistiques comme le dadaïsme, le surréalisme ou le cubisme.¹⁰⁶

Dans un même ordre d'idées, Sylla souligne le paradoxe suivant : c'est l'esthétique qui fait créer, qui commande et alimente de nouveaux arts, alors que dans

¹⁰² Sidy Seck, « L'École de Dakar » p. 37.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁶ *Ibid.*

le cas de l'*École de Dakar*, c'est le contraire que l'on observe.¹⁰⁷ Les artistes de l'*École de Dakar* ne forment pas nécessairement un groupe homogène d'artistes créant selon des préceptes établis et des convictions idéologiques véhiculées par un maître ou un *leader* qui serait un artiste lui-même. Papa Ibra Tall dénote l'absence d'une unité et d'une communauté de références esthétiques et d'une pensée philosophique commune.¹⁰⁸ L'*École de Dakar* représente plusieurs individualités regroupées après coup autour de ce vocable.¹⁰⁹

En somme, Sidy Seck mentionne que « L'*École de Dakar* est donc toute cette stratégie politico-culturelle développée dans le domaine des arts plastiques avant, pendant et après le Festival d'avril 1966 par Senghor et ses collaborateurs, en conformité avec les idéaux de la Négritude. ».¹¹⁰ L'*École* correspond à une dynamique, à une mouvance, à des styles et à des personnalités différentes, et à des recherches variées qui marquent le début des arts modernes sénégalais.

2. 7 L'enseignement des arts et les répercussions sur la production artistique

Puisqu'il n'existe pas de tradition plastique comme telle au Sénégal, les productions visuelles qui émergent au cours des deux décennies suivant l'indépendance du pays sont teintées des influences des artistes et enseignants qui forment et supervisent cette toute nouvelle génération d'artistes. Les résultats plastiques de l'*École de Dakar* sont représentatifs des deux types de formations offertes à l'École des beaux-arts de Dakar, soit l'enseignement dispensé dans la section *Beaux-arts* et l'enseignement de la section *Recherches plastiques nègres*.

¹⁰⁷ Abou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 26.

¹⁰⁸ Papa Ibra Tall cité dans Sidy Seck, « L'*École de Dakar* » p. 35.

¹⁰⁹ Sidy Seck, « L'*École de Dakar* », p. 35.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 37.

Rappelons que les principaux acteurs de la formation à l'École des arts de Dakar, au début des années 1960, sont Papa Ibra Tall, Pierre Lods et Iba Ndiaye.

L'opinion et les visées d'Iba Ndiaye concernant les arts visuels et la formation diffèrent grandement de celles véhiculées par Tall, Lods et Senghor. Pourtant, Ndiaye enseigne pendant huit ans à Dakar sans s'opposer formellement aux idées et aux théories de ses compatriotes et collègues. Cependant, Ndiaye prône plutôt une formation artistique rigoureuse pour que les artistes, une fois formés, puissent maîtriser les techniques de peinture.¹¹¹ Iba Ndiaye met toutefois en garde les artistes qui passaient dans son atelier :

Je me permettrai quelques conseils ; prenez garde à ceux qui exigent de vous d'être Africains avant d'être peintres ou sculpteurs, à ceux qui, au nom d'une authenticité qui reste à définir, continuent à vouloir nous conserver dans un jardin exotique... Rendre crédible notre métier aux yeux de nos contemporains, comme à ceux des hommes de tous les continents..., en nous rendant maîtres des techniques qui seules nous permettent de dépasser le stade de l'imagerie infantile, de nous renouveler et nous donner l'audace d'aborder les thèmes iconographiques de l'Afrique contemporaine, [...]. Mon insistance à parler du métier s'explique aisément par mes problèmes quotidiens de praticien laborieux, et mes options personnelles en faveur d'un travail sérieux sans concession à la facilité décorative...¹¹²

Ndiaye quitte l'École des arts en 1967 et la section Beaux-arts continue de faire partie de la formation artistique à Dakar, quoique moins populaire que la section *Recherches plastiques nègres* à en juger par le nombre d'artistes formés dans l'une et l'autre des sections.¹¹³

¹¹¹ Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 172.

¹¹² *Ibid.*, p. 53.

¹¹³ Musée du Québec, *Art Contemporain du Sénégal*, p. 17-27.

Quant à Papa Ibra Tall, il passe du temps à Paris, dans les bureaux de la maison d'éditions *Présence Africaine* à l'époque où il est étudiant. Il lit Damas, Césaire, Senghor, et les Sénégalais Birago Diop, et Alioune Diop¹¹⁴. Il est au fait des écrits sur la Négritude et les valeurs du monde noir.¹¹⁵ Dès la création de la manufacture, en 1966, Papa Ibra Tall en devient le directeur et continue ainsi d'influencer les jeunes artistes.

Les fondements de l'atelier Papa Ibra Tall s'inscrivent dans la recherche, l'improvisation, et la libre composition. Il conseille fortement à ses élèves de ne pas imiter le réel. « La pratique du dessin devrait se faire sur des modèles choisis parmi les chefs-d'œuvre de notre art ancien et populaire actuel. »¹¹⁶ Papa Ibra Tall admet qu'il souhaite que les jeunes artistes ne copient pas, mais qu'ils contribuent plutôt à créer une tradition propre au Sénégal, conformément à sa vision que les Africains se trouveront en eux-mêmes. Il prône un enseignement sans restriction ni trop de correction de la part du maître, mais qui comprend quand même l'apprentissage de la technique, des couleurs et des réactions chimiques.¹¹⁷ En somme, « former un artiste, c'est donner une technique et une culture de base alliant une connaissance approfondie de l'héritage culturel et une large information sur les réalités du dehors ». ¹¹⁸

À l'occasion du colloque sur la Négritude à Dakar, en 1972, Papa Ibra Tall présente une conférence intitulée *Négritude et arts plastiques contemporains*. Faisant

¹¹⁴ Birago Diop, vétérinaire de formation, né à Dakar en 1906, il publie, entre autres, en 1946, *Les contes d'Amadou Koumba*. Alioune Diop est un homme politique sénégalais.

¹¹⁵ Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow*, p. 59.

¹¹⁶ Papa Ibra Tall, « Négritude et arts plastiques contemporains », *La Négritude : Actes du colloque sur la Négritude* (Dakar, 12-18 avril 1971). Compilés par Union progressiste sénégalaise. Paris, Éditions Présence Africaine, 1972, p. 108.

¹¹⁷ Entrevue avec l'artiste, 12 mai 2005, Thiès, Sénégal.

¹¹⁸ Papa Ibra Tall, « Négritude et arts plastiques contemporains », p. 108.

part de son point de vue sur l'enseignement des arts, Tall encourage les doctrines nègres, élaborées à partir des constantes de la Négritude pour en tirer des mesures pratiques. À ce propos, il complète : « [...] si l'on admet que l'art nègre est fonctionnel, social, aux antipodes de l'art pour l'art, on doit proscrire la notion d'inspiration, le travail de la nature morte, etc ; si l'on admet que la division art-artisanat est une notion qui nous est étrangère, on doit encourager les métiers d'art [...] ». ¹¹⁹

Reprenant les principales caractéristiques de l'art africain sur l'aspect fonctionnel et social de l'art, Tall affirme que l'art assure une promotion sociale à l'artiste en lui permettant de vivre de son art de même qu'il réconcilie l'artisan-poète avec sa société. ¹²⁰ De fait, « cette culture populaire doit être pensée pour donner naissance à une culture nouvelle. La pratique des arts appliqués est un moyen efficace de réunir masses populaires et minorités intellectuelles autour d'une esthétique commune, largement vécue par les deux parties. » ¹²¹

Tall soutient qu'il voit un avenir brillant pour les peintres sénégalais, mais il ne faudrait pas qu'ils se fassent diriger par des étrangers. « L'art sénégalais doit être créé seulement par nous. Les spécialistes étrangers ne peuvent pas nous enseigner un art authentique. L'authenticité viendra de nous, de notre intérieur, sans aide extérieure, parce que c'est en nous. Il n'en tient qu'à nous de l'exprimer. » ¹²² Les Africains ont leurs propres philosophies, sensibilité et valeurs qu'ils se doivent de transmettre par les arts. Au fond de lui-même, l'artiste est le produit de sa culture, son

¹¹⁹ Papa Ibra Tall, « Négritude et arts plastiques contemporains », p. 108.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 110.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² « Tapisserie de Thiès », *African Arts Arts d'Afrique*, vol. 3, no 2 (hiver 1970), p. 62.

milieu social et ses traditions. « Nous, Africains, avons une philosophie, une sensibilité, et des valeurs qu'il faut faire transparaître dans une œuvre d'art. »¹²³

Puis, l'arrivée de Pierre Lods change le portrait de l'enseignement des arts au sein de l'établissement mis sur pied par Senghor. Lods reproduit à Dakar l'expérience qu'il a lui-même vécu à Poto-Poto au Congo, c'est-à-dire la formule d'atelier libre qui favorise la création des « arts africains modernes », selon les techniques et avec les matériaux modernes de l'Occident.¹²⁴ Les principes pédagogiques de Lods se fondent sur l'idée que le Noir est par essence un artiste-créateur. Il part de sa croyance qui veut que chez les noirs, tout le monde est artiste.¹²⁵ Lods est persuadé que les Africains forment un peuple « où tout le monde est artiste et doté de qualités naturelles de dessin, de composition, d'harmonie, et d'imagination ». ¹²⁶ L'homme noir est un créateur inné et possède un don naturel de création. Lods croit fermement que l'Africain n'a pas besoin pour créer, ni d'encadrement, ni d'enseignement. À cet égard, le maître n'enseigne pas, mais encadre et intervient très peu, seulement pour le « maintien de la tension intérieure ». ¹²⁷

L'expatrié français laisse alors les artistes travailler par eux-mêmes sans encadrement. Il leur fournit le matériel nécessaire, et il les laisse développer leur propre technique. Quant à l'inspiration, elle doit venir de l'environnement, du patrimoine artistique et culturel.¹²⁸ Ainsi, pour favoriser l'inspiration des artistes, Lods les entoure de masques, de sculptures d'Afrique centrale, et à l'occasion, il leur

¹²³ « Tapisserie de Thiès », *African Arts Arts d'Afrique*, vol. 3, no 2 (hiver 1970), p. 62.

¹²⁴ Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 48.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Abdou Sylla, « Théorie et pratique », p.382.

¹²⁷ Id., *L'esthétique de Senghor*, p 48.

¹²⁸ Joanna Grabski, « Pierre Lods et l'École de Poto-Poto », p. 180.

lit des proverbes, des légendes et des poèmes ayant pour thème l'Afrique.¹²⁹ L'art moderne doit non seulement représenter les contes, les légendes et les traditions de l'Afrique, mais il doit se faire avec des médiums modernes. Lods encourage ainsi les élèves à peindre à la gouache dont l'opacité s'apparente aux pigments utilisés traditionnellement dans la peinture murale, la coloration des sculptures sur bois et la peinture corporelle.¹³⁰

La formation artistique prodiguée dans les ateliers libres résulte en un style qui correspond à un stéréotype occidental condescendant de ce que l'art africain devrait être, c'est-à-dire, d'abord et avant tout décoratif, présentant des couleurs vives, des formes plates et des compositions simples.¹³¹

Mis à part les trois principaux formateurs de l'École des arts, les jeunes élèves sénégalais sont parfois en contact avec Senghor lui-même. Le président entretient des liens privilégiés avec les élèves de la section de Pierre Lods. Il les reçoit régulièrement sous forme d'audiences collectives. Senghor présente alors des *exposés-conférences* sur l'art africain et sur l'esthétique de l'art nègre. Lors de ces leçons informelles, Senghor enseigne aux jeunes artistes que l'art nègre nouveau ne doit pas être imitatif, ni représentatif. De plus, à l'aide d'objets d'art africains anciens et modernes, Senghor procède à des analyses et à des comparaisons.¹³²

Dans le prochain chapitre, nous procéderons à l'analyse formelle et thématique d'un corpus d'œuvres présentées lors de l'exposition *Art Sénégalais*

¹²⁹ Marshall Ward Mount, *African Art : the years since 1920*, Bloomington (États-Unis), Indiana University Press Mount, 1973, p. 85.

¹³⁰ Joanna Grabski, « Pierre Lods et l'École de Poto-Poto » p. 180.

¹³¹ Marshall Ward Mount, *African Art*, p. 75.

¹³² Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 99-100.

d'Aujourd'hui de 1974. Nous serons en mesure de voir comment les artistes ont illustré la Négritude et transcendé l'esthétique négro-africaine de Senghor.

CHAPITRE III

ANALYSE FORMELLE DES ŒUVRES DE *L'ÉCOLE DE DAKAR* INTERPRÉTATIONS ET RÉSULTATS

Nous avons mesuré, dans les précédents chapitres, l'ampleur des efforts déployés par Senghor pour favoriser l'émergence de nouvelles formes d'art devant servir à la promotion de l'homme noir et de la culture nègre, tant par ses actions prises au sein de son gouvernement que par ses écrits. Ainsi, considérant les principales caractéristiques de l'idéologie de la Négritude et d'après l'analyse des principaux écrits du président sénégalais nous procéderons maintenant à une analyse formelle et thématique d'un corpus d'œuvres visuelles.

À cette fin, nous avons sélectionné des œuvres de l'exposition *Art Sénégalais d'aujourd'hui* présentée à Paris, au Grand Palais, en 1974. L'exposition, orchestrée par le président Senghor et par le ministère de la culture, représente une étape importante dans l'élaboration, dans la définition et dans l'affirmation du concept et du mouvement de l'*École de Dakar* (sect. 2.6). Conformément à ce qui a été dit dans le précédent chapitre, la majorité des peintres associés au concept de l'*École de Dakar* sont formés à l'École des arts de Dakar à l'époque où Senghor est au pouvoir et où Pierre Lods, Iba Ndiaye et Papa Ibra Tall enseignent à l'École des arts.

À ce propos, le professeur Abdou Sylla surnomme les artistes de l'exposition *Art Sénégalais d'Aujourd'hui* les « disciples » de Pierre Lods.¹ Sylla divise ces « artistes-disciples » en deux générations; ceux de la première génération fréquentent l'atelier de Lods au début des années 1960 et prennent part aux activités du Premier Festival Mondial des Arts Nègres. Les artistes de la deuxième génération fréquentent également la section de Pierre Lods à l'École des arts de Dakar, mais après le Festival et avant l'exposition de 1974.

L'exposition *Art Sénégalais d'Aujourd'hui* est composée principalement d'œuvres d'art provenant de la collection d'État du Sénégal et de quelques collections privées. Près d'une centaine de peintures et 15 tapisseries font partie de l'événement. Au total, 33 artistes y sont représentés. Nous devons également préciser que la majorité des artistes qui figurent dans cette exposition sont des élèves de l'École des arts (actuels ou anciens) et qu'une minorité d'individus représentés sont des artistes autodidactes.

Le corpus des œuvres est tiré du catalogue de l'exposition. Plus d'une soixantaine d'œuvres sont reproduites dans cet ouvrage. Nous avons donc sélectionné 13 œuvres de 11 artistes différents. Les œuvres analysées sont présentées conformément à l'ordre de présentation du catalogue, c'est-à-dire en ordre alphabétique. Puis, le choix des œuvres est fait selon le traitement, les thèmes et les supports utilisés (huile, gouache, tapisserie, etc.). Logiquement, les œuvres du corpus seraient conformes aux conceptions et aux directives de Senghor puisqu'il supervise lui-même la sélection des œuvres, tant pour la collection d'État que pour la Commission des expositions d'art sénégalais à l'étranger. Néanmoins, nous avons choisi des œuvres qui nous semblaient à première vue très différentes les unes des

¹ Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, Dakar, Les éditions feu de brousse, 2006, p. 134.

autres. Puis, nous avons accordé une préférence aux œuvres reproduites en couleurs dans le catalogue bien que quelques-unes de ces œuvres soient en noir et blanc.

À la lumière des principales caractéristiques du programme esthétique de Senghor, nous remarquons effectivement ces caractéristiques dans les œuvres du corpus. Puis, d'un autre côté, nous sommes en mesure de constater que d'autres éléments thématiques et formels dépassent le programme de Senghor. Nous observons effectivement d'autres influences dont Senghor n'est pas redevable; des influences attribuables à l'environnement immédiat des artistes, aux contextes sociologique, historique et géographique du Sénégal et de l'Afrique.

Quant à la description formelle des œuvres, nous procédons d'abord à une description générale de l'ensemble de la composition pour ensuite porter une attention particulière aux couleurs, aux lignes et aux différents motifs illustrés. La description des principales figures nous permettra ensuite de présenter l'analyse thématique de chacune des œuvres. Et finalement, nous récapitulerons les principaux éléments de l'esthétique de Senghor pour en mesurer la portée dans les œuvres.

3.1 Analyses formelles

3.1.1 *Djenné*, Boubacar Coulibaly

La gouache intitulée *Djenné* est de l'artiste Boubacar Coulibaly (figure 1). Celui-ci est admis à l'Institut national des arts du Sénégal dans la section *Recherches plastiques nègres* en 1968. « Il décore les murs de pictogrammes et de hiéroglyphes

représentant des mosquées, dessinées de façon presque abstraite, comme s'il désirait qu'ils fussent décryptés, mais avec un purisme monastique. »²

La composition de *Djenné* dévoile un ensemble de bâtiments au centre duquel se trouve une construction plus imposante que toutes les autres. Le bâtiment central montre des teintes plus pâles que les deux autres monuments situés à ses côtés, de sorte qu'il est mis en évidence, à l'avant-plan et au centre de l'œuvre, de même qu'il semble davantage illuminé. De minuscules personnages évoluant tout autour des bâtisses accentuent l'ampleur de l'architecture et l'effet de proportions discordantes. Qui plus est, nous observons de grands oiseaux dans le ciel au-dessus des bâtiments, montrant également des proportions irréalistes par rapport aux bâtiments. Puis, dans une perspective linéaire et aérienne, l'artiste dessine d'autres bâtiments en arrière-plan, créant ainsi un effet de profondeur.

Les bâtiments arborent de nombreux détails architecturaux et motifs ornementaux. Au centre de la façade de la construction principale, nous remarquons deux séries de motifs. La première série est de forme carrée tandis que la deuxième série de motifs est dessinée en forme de flèches. Les lignes précises et la finesse des détails accentuent l'élégance de la composition.

Coulibaly peint à la gouache la ville de Djenné, situé au Mali, où l'influence de l'Islam est significative. Djenné, important carrefour commercial entre le 15^e et le 16^e siècle, est à la charnière entre le monde nomade et le monde sédentaire. Construite sur un îlot défensif, cette ville du Mali se trouve au cœur de l'intérieur du Delta du Niger. Cette région du monde abrite une multitude d'espèces d'oiseaux,

² Musée du Québec, *Art contemporain du Sénégal*, Catalogue d'exposition, (Québec : Musée du Québec, 11 mars au 12 avril 1981). Québec (Québec), 1981, p. 18.

notamment des canards et de grands oiseaux majestueux comme nous pouvons en apercevoir dans l'œuvre.

Boubacar Coulibaly représente cette ville musulmane reconnue, en outre, pour son architecture de style soudano-sahélien. L'artiste reproduit dans son oeuvre un grand nombre de détails propres à ce type d'architecture. Dans la réalité, les murs des bâtiments de Djenné sont faits de *banco*, de la terre crue mêlée de paille et séchée au soleil, dans lesquels sont insérées des branches de palmiers. Des faisceaux de branches de palmiers sont enfoncés dans la profondeur des murs afin d'absorber les fissures pouvant provenir des changements de température et de l'humidité. Ils donnent au bâtiment cet aspect hérissé caractéristique de ce style architectural. Dans cette œuvre de Coulibaly, les morceaux de bois insérés dans les murs de *banco* sont suggérés par la série de motifs en forme de croix. L'abondance des motifs appliqués sur les murs suggère non seulement l'ombrage, mais également la texture du matériau, le *banco*.

Djenné est célèbre pour sa grande mosquée et il est fort probable que l'imposant bâtiment du centre représente cet édifice religieux. Tel que mentionné précédemment, nous observons que la Mosquée semble attirer davantage de lumière et que, par conséquent, une aura de noblesse en émane.

3.1.2 *Car rapide*, Boubacar Diallo

L'ancien élève de la section *Recherches plastiques nègres*, Boubacar Diallo, illustre dans cette gouache le moyen de transport le plus économique de Dakar : le car rapide. L'œuvre *Car rapide*, de petites dimensions et à l'aspect fort décoratif, a probablement été conçue comme maquette pour une tapisserie (figure 2).

Dans un décor abstrait, sans aucun effet de profondeur, le car rapide occupe une place importante dans l'œuvre. Une discrète démarcation, réalisée à partir d'un simple trait, à la hauteur des roues suggère la zone du sol, en bas de la composition.

L'arrière-plan de cet univers imaginaire est d'un jaune doré et présente un fini soigné, agrémenté de motifs végétaux et volatiles dessinés dans des teintes d'orangers et de verts. Différents motifs végétaux prennent racine à l'arrière-plan, à la hauteur du tracé du sol. À la gauche du car rapide, un grand motif végétal, vert et orange, présente la forme d'un palmier. Les couleurs de l'arrière-plan offrent un important contraste avec les couleurs foncées du car rapide. Le véhicule est ainsi mis de l'avant tandis que l'arrière-plan rempli de fioritures semble servir de papier peint à la scène. La finesse de la ligne, du trait et du dessin marquent l'élégance des personnages et confèrent une certaine noblesse à cette scène typique de la vie quotidienne dans la capitale sénégalaise.

Orné d'une multitude de motifs décoratifs, le car rapide révèle un aspect soigné et distingué, le montrant ainsi fort différent de la réalité. Les cars rapides de Dakar sont, la plupart du temps, des véhicules mal entretenus, arborant des couleurs bleu et jaune. De plus, les propriétaires des cars rapides décoorent leur véhicule d'une foule d'autocollants à l'effigie de célèbres chefs de confréries musulmanes ou de stars occidentales. Cela dit, le car rapide de Boubacar Diallo dégage une certaine élégance que les cars rapides n'ont plus. Les roues présentent des éléments décoratifs et le devant du car rapide s'apparente à la tête d'un animal, le phacochère. Ce type de sanglier africain muni de cornes possède un long museau et des petits yeux en forme de gouttes d'eau. Un motif dessiné sur la portière s'apparente à une corne. Toujours sur la devanture du véhicule, à la hauteur du chauffeur, Diallo ajoute un motif de

couleur mauve évoquant l'œil de la bête. Puis, pour compléter le portrait du phacochère, l'artiste intègre un motif rond juste au-dessus du pare-choc, illustrant ainsi le museau.

Dans la réalité, le personnage qui se trouve à l'arrière du car rapide aide les clients à monter à bord du car, collecte l'argent et lance ensuite le signal au chauffeur de démarrer, en tapant avec sa main quelques coups sur le véhicule. Ici, ce personnage tient une corde servant à retenir les bagages sur le dessus du car rapide et il porte un boubou court, confectionné avec une étoffe turquoise ornée de motifs géométriques ton sur ton. L'homme du car porte également des accessoires présentant les mêmes motifs et les mêmes couleurs que le tissu du boubou. Toutefois, ce costume est bien élégant pour un homme exerçant cette fonction, sur la rue, à l'extérieur du car qui habituellement crache une fumée noire et nauséabonde due à l'essence de mauvaise qualité. Les autres personnages se trouvant à l'intérieur du car portent aussi d'élégants boubous.

3.1.3 *Cortège royal*, Boubacar Diallo

Cortège royal, de Boubacar Diallo (figure 3), est une tapisserie flamboyante et hautement colorée. La scène prend place dans un décor fantaisiste où se conjuguent rythme, couleurs et splendeur. L'arrière-plan, constitué de motifs habilement dessinés, rappelle une forêt luxuriante. L'abondance de motifs, tant sur les costumes des personnages, que sur le sol et dans l'arrière-plan confère à l'œuvre ses airs grandioses. À l'instar de plusieurs œuvres de l'*École de Dakar*, le *Cortège royal* avance sur un fond sombre faisant ainsi ressortir les couleurs vives.

Le défilé souverain déambule sur un sol jonché d'une multitude de motifs géométriques créant ainsi l'illusion d'un tapis luxueux. Les personnages, somptueusement vêtus et tous présentés de profil, arborent des coiffures hautes et élaborées dans des couleurs vives : rouge, mauve, vert, jaune et bleu. De plus, les motifs qui embellissent les habits évoquent la richesse des étoffes de ces costumes.

Le protagoniste de cette suite royale se trouve à l'avant-plan, montant un cheval dessiné de profil. La monture de l'important personnage est ornée de façon ostentatoire et dégage opulence et élégance. Puis, la crinière et la queue jaunes de l'animal sont rehaussées de nombreux motifs bleus et mauves. Le souverain porte un costume ample, une cape rouge et mauve flottant derrière son dos et il est assis sur une étoffe rose décorée de motifs floraux. Il est suivi d'un domestique qui retient la précieuse traîne. Le domestique porte également de beaux habits verts agrémentés d'une multitude de motifs ainsi qu'une haute coiffure sophistiquée. Un autre domestique participant au défilé et vêtu d'habits similaires au premier domestique, marche tout en jouant de la flûte. À gauche de ce domestique, un second personnage royal monte un cheval aussi coloré que le premier, mais présenté de face dévoilant ainsi son appareil rouge vif.

Malgré l'effet de rythme dû à la multitude de motifs de différentes couleurs, Boubacar Diallo créé des personnages statiques et en aplat. Nous percevons l'ampleur des vêtements, mais le mouvement de la scène l'est moins. Cette œuvre est néanmoins une composition pleine de détails, toute en finesse.

Pour compléter le cortège, l'artiste dessine, dans la partie inférieure droite un chien tout élancé. Ce chien s'apparente à la race des lévriers, chiens des Touaregs, les hommes du désert. Le lévrier, associé aux zones arides est une race de chiens associés

à la noblesse. Il est décrit comme étant un chien noble, haut sur ses jambes, mince de corps, rapide à la course par le Père Charles Foucaud dans son dictionnaire Touareg-Français.³ Certains animaux domestiques chez les Touaregs sont considérés nobles et les lévriers en font partie. Il est donc tout naturel d'inclure un chien d'une telle lignée dans un cortège royal.

L'aristocratie sénégalaise était généralement composée de familles liées par le sang, le mariage ou la tradition à une dynastie régnante et les régions sérères étaient dominées par les nobles guélowar, descendants de guerriers mandingues. Puis, dans les royaumes wolofs, un clan noble, appelé le *Garmi*, fournissait des prétendants et des fonctionnaires à la couronne. Les grands chefs régionaux étaient également choisis parmi la noblesse laquelle se transmettait en ligne maternelle chez les Sérères, en ligne paternelle chez les Toucouleurs, et de façon bilatérale chez les Wolofs.⁴

Bien avant la colonisation de l'Afrique par les Européens, il y avait un grand nombre de royaumes en Afrique. Et la région du Sine-Saloum située au sud de Dakar et au nord de la Gambie ne fait pas exception. Le royaume du Saloum est un ancien royaume sérère de l'ouest du Sénégal, fondé par le Guelwar Mbegan Ndour entre le milieu et la fin du 15^e siècle.

³ Edmond Bernus, « Chameau, cheval, chien Mythes et symboles de trois animaux domestiques touaregs » In *L'homme et l'animal dans le bassin du lac Tchad*, C. Baroin et C. Boutrais (éd. scientifiques), IRD Éditions, Paris, 1999.

⁴ G. Wesley Johnson et François Manchuelle, *Naissance du Sénégal contemporain*, Éditions Karthala, Paris, 1991, p. 27-28.

À titre d'administrateur du Siné-Saloum, de 1890 à 1896, le Français Ernest Noirot publie ses rapports dans le *Journal Officiel du Sénégal*.⁵ Ces rapports font état de la vie dans cette région du Sénégal. Dans un de ses textes, Noirot relate sa rencontre avec le roi Guédél Mbooj de même qu'il décrit le cortège qui accompagnait le roi lors de cette fameuse rencontre. Un grand nombre de chevaux, des domestiques suivant à la marche faisaient donc partie d'un tel défilé.

Il est alors intéressant de souligner que le président Senghor est sérére et qu'il est originaire de la région du Sine-Saloum. Cette région a donc une signification particulière pour le président sénégalais qui se rappelle ses souvenirs d'enfance avec nostalgie.

3.1.4 *Rella Bodedio*, Bocar Diong

L'atmosphère floue, éthérée et vaporeuse de *Rella Bodedio*, une huile sur toile de Bocar Diong, nous saisit au premier coup d'œil (figure 4). Les gris, les bleus et les ocres, pastels et sombres à la fois, donnent à la composition un côté mystique et dramatique.

D'emblée, nous remarquons un personnage masculin qui domine l'ensemble. Les épaules carrées, la stature droite et le visage peint de profil. Celui-ci arbore au visage, à la hauteur des yeux une tache noire en forme d'amande pouvant également lui servir de masque. On observe également la coiffure dessinée derrière la tête du personnage au port altier et les mains fines munies de longs doigts effilés. L'ample boubou du protagoniste de *Rella Bodedio* est peint dans les couleurs de gris pâle,

⁵ V. Martin, C. Becker et M. Mbodj, « Trois documents d'Ernest Noirot sur l'histoire du Siin et du Saalum », *Bulletin de l'Institut Fondamental d'Afrique Noire*, Tome 42, Série B, n° 1, janvier 1980, p. 37-85.

blanc-jaune et bleu et capte ainsi une certaine luminosité dans cet ensemble froid et lugubre. L'aspect lugubre de la composition est suggéré, d'abord par les couleurs froides et par les teintes de bruns, mais également par le côté énigmatique des personnages et des têtes sans corps que l'on peut apercevoir.

Nous observons d'autres personnages, tout aussi énigmatiques, prenant place à l'arrière-plan de la scène dont quelques-uns semblent monter des chevaux. Les yeux de ces personnages sont représentés uniquement par des petites formes rondes noires au visage. Ces éléments formels nous laissent croire que l'artiste met en scène une armée de guerriers, sur un champ de bataille en pleine nuit. L'arrière-plan nous montre un ciel sombre et la lune, en haut à droite. La texture du ciel fait de peinture gris foncé accentue également l'aspect dramatique de la scène, faisant allusion à de la matière brûlée.

Dans un article de Bernard Pataux, publié dans *African Arts* en 1974 à l'occasion de l'exposition *Art Sénégalais d'aujourd'hui*, on en apprend davantage sur les personnages de l'œuvre de Diouf.⁶ Ainsi, le personnage central serait un empereur dominant l'espace dans lequel il est représenté.

The figures of Empire or *Rella Bodedio* seem to be situated in a deep, almost measurable space, due to the progressive reduction of the silhouettes' sizes. His is a hierarchical distance in which the emperor (Empire) is placed above his subjects, rather than the usual hierarchical disproportion in which the important figures are bigger. It is also a temporal and historical distance, which separates the painter from the federal empires of the Sudan of which he is dreaming.

⁶ Bernard Pataux , « Senegalese Art Today », *African Arts*, Vol. 8, No. 1, (Autumn, 1974), UCLA James S. Coleman African Studies Center. p. 58.

3.1.5 *Les trois épouses*, Ibou Diouf

Diouf fréquente la section *Recherches plastiques nègres* de l'École nationale des arts du Sénégal, de 1961 à 1966. Il gagne le 1^{er} prix au concours de l'affiche du Premier Festival Mondial des Arts Nègres organisé par Senghor en 1966. On qualifie ses personnages de *personnages-totems* verticaux dans le catalogue de l'exposition présentée à Québec, en 1981.⁷

La composition de la tapisserie *Les trois épouses* d'Ibou Diouf (figure 5) est simple et complexe à la fois, offrant ainsi au spectateur une surabondance de couleurs vives disposées en aplat dans un espace surchargé de différents motifs floraux et végétaux. D'entrée de jeu, on remarque que la tapisserie de Diouf est divisée en trois parties horizontales égales. Chacune des sections est occupée par un personnage féminin; une épouse comme le suggère le titre de l'œuvre. Le personnage central, que l'on suppose être la première épouse, porte à sa bouche une longue pipe et dirige son regard vers l'épouse de droite. Pour miser sur l'importance et l'ampleur de ce personnage central, Diouf applique un fond noir tandis que les deux autres personnages prennent place sur un fond rouge. Le fond sombre derrière l'épouse centrale accentue les couleurs franches que lui fait porter l'artiste. Le visage de la première épouse, présenté de profil, s'apparente à un masque traditionnel africain, rigide arborant des traits schématisés. Un motif floral dessiné à l'intérieur du ventre de l'épouse centrale évoque la fécondité et la maternité.

La complexité de la composition se manifeste, entre autres, par la présence de certains détails qui traversent l'ensemble de l'œuvre, parcourant ainsi les différentes sections. Chacune des trois parties se démarque l'une de l'autre, mais nous constatons bien qu'un univers distinct occupe chacune des sections tout en étant intimement

⁷ Musée du Québec, *Art contemporain du Sénégal*, p. 19.

reliées. Ainsi, le bras de l'épouse de droite se prolonge dans la section centrale alors que la main du personnage repose sur l'épaule de l'épouse du centre. La longue pipe de la première épouse se poursuit dans la partie de droite. Ce motif, suggéré par un trait de couleur ocre, prend une autre couleur dans la section suivante; l'extrémité de la pipe est noire et décorée de motifs bleus. De plus, certaines lignes se promènent d'une partie à l'autre, continuant leur trajectoire pour former différents motifs. Les différents motifs s'inscrivent sur les corps des épouses suggérant ainsi les vêtements et les parures des épouses. Des traits noirs cernent les personnages et certains motifs.

La multitude de lignes courbes confère à l'œuvre tout le mouvement que l'on perçoit au premier coup d'œil. Tout est en mouvement, l'œil se promène d'un détail à l'autre. On croit reconnaître un motif, le détail d'un bras, mais sans trouver la main. On croit deviner le corps de l'épouse sans vraiment comprendre comment il est rattaché au reste. Nous percevons une des jambes de l'épouse de droite, mais sans voir d'où elle part et à quelle partie du corps elle est rattachée. On voit le haut du corps de l'épouse, mais aucune continuité le relie à la jambe. Les images sont déconstruites et les différentes parties du corps des personnages sont présentées sous différents angles. Le traitement cubiste du thème de la polygamie est manifeste dans cette œuvre.

De plus, la finesse des motifs évoque l'élégance et la richesse des personnages. Diouf harmonise des couleurs vives, une abondance de détails dans un ensemble résolument africain. De fait, l'artiste utilise abondamment des couleurs vives; le bleu, le vert, l'orange, le jaune et surtout le rouge. Les couleurs sont franches et intenses, sans effet d'ombre. La dominance du rouge est saisissante et le fond sombre, par endroits, sur lequel l'artiste dessine des motifs de différentes

couleurs, renforce le rythme de la composition. Les figures ne présentent pas des couleurs réelles, soulignant davantage le côté irréel de la tapisserie.

L'épouse qui prend place dans la section de gauche rappelle une certaine influence égyptienne. De fait, l'épouse porte une haute coiffure et elle est présentée de profil tel que l'on représentait les personnages dans l'Égypte antique. L'épouse à l'allure égyptienne tourne son regard vers l'épouse du centre et l'épouse de droite, bien que son regard soit baissé en signe d'humilité envers celle qui l'a précédée, elle est également tournée vers la première épouse, au centre.

D'un point de vue formel, l'artiste repère les attributs essentiels des personnages et les détails significatifs pour leur accorder une place prépondérante à l'intérieur de l'ensemble de l'œuvre. La simplification et la schématisation des motifs naturels donnent lieu à des formes géométriques éclatées et les nombreux traits qui ondulent sur la surface plane laissent apparaître une composition rythmée. La cohabitation des nombreux détails dans l'ensemble confère à l'œuvre son aspect dynamique et vivant malgré l'apparente rigidité des personnages. Et finalement, tel que mentionné plus haut, cette œuvre de Diouf démontre une influence certaine du cubisme. Puis, un traitement semblable à ce qui se faisait dans l'Égypte antique est également perceptible.

3.1.6 *Conseil des sages*, Théo Diouf

Ce dessin à l'encre de chine et à la gouache de Théo Diouf porte le titre *Conseil des sages* (figure 6). L'artiste fréquente l'École nationale des arts de Dakar de 1969 à 1971. L'artiste dessine dans cette œuvre des formes géométriques schématisées dévoilant des formes anthropomorphes qui occupent presque tout

l'ensemble du dessin diminuant ainsi l'effet de profondeur. Ces formes semi humaines et immatérielles disposées en une série de superpositions nous étonnent d'abord par leur forme énigmatique. Des motifs noirs, à l'arrière-plan, c'est-à-dire derrière les personnages qui se trouvent à l'avant-plan rendent une certaine illusion de perspective. L'impression de flottement est suggérée par les extrémités des figures qui se terminent en pointes dirigées vers le haut et par les pieds qui sont quasi inexistantes.

Nous pouvons supposer que ces mystérieux personnages enchevêtrés les uns dans les autres représentent un groupe de sages comme l'indique le titre de l'œuvre. Les sages illustrés en noir et blanc et dans différents tons de gris confèrent à l'œuvre une certaine austérité. Composés essentiellement d'une tête, d'un long cou et de bras approximatifs, les sages arborent de petits espaces blancs en guise des yeux. Plusieurs de ces formes aux extrémités pointues déploient leurs bras en formes de panneaux qui rappellent cette longue tunique ample qui est le boubou, habit traditionnel en Afrique de l'Ouest. Le personnage central, tout dessiné de noir, est muni de deux petites pointes en guise de pieds, tandis que le personnage situé à sa droite ouvre ses bras semblables à des ailes de chauve-souris.

Ce rassemblement de sages semble donner lieu à des discussions autour d'une guerre ou d'un conflit armé. D'ailleurs, en observant plus attentivement, on constate que les figures de Diouf s'apparentent également à des armes. D'ailleurs, la tête du sage noir du centre se présente comme une hache ou une arme traditionnelle africaine de même que le bas de son corps ressemble à des armes faucilles.⁸ Les armes faucilles sont fabriquées en forme de croissant de lune à rayon plus ou moins long et l'intérieur du croissant est aiguisé tout comme l'extérieur de la pointe.

⁸ http://lulef.free.fr/html/body_armes_africaines.html Site Internet consulté le 25 juillet 2008.

Puis la tête du personnage situé à l'extrême gauche ressemble à un couteau de jet de type *kota* que l'on trouve au Congo et en République Centrafricaine.⁹ Ce type de couteau fait pour être lancé, est une arme plate en fer munie d'un manche plus ou moins long sur lequel sont attachées une ou plusieurs lames aiguisées. Ces lames, un peu comme des ailes, permettent le vol et l'impact sur la cible. Ces couteaux servaient pour la chasse et la guerre. Et finalement, le troisième personnage en importance dans le dessin, le sage aux bras en ailes de chauve-souris, exhibe une tête en forme de lance traditionnelle.

3.1.7 *L'heure des esprits*, Théo Diouf

Une deuxième œuvre de Théo Diouf, *L'heure des esprits* (figure 7), une huile sur bois, est composée de formes semblables aux figures dessinées dans *Conseil des sages*. On peut lire, au sujet de l'œuvre de Diouf, dans le catalogue de l'exposition *Art contemporain du Sénégal* présentée à Québec en 1981:

Le plus souvent abstrait dans sa peinture, il se distingue par ses mélanges de couleurs et leur juxtaposition sur la toile ou sur le canson. Bleu, vert, rouge, sépia : toutes les teintes sont apaisées. Ses compositions géométriques contiennent plus qu'elles ne montrent. Et le dessin d'une rigueur remarquable soutient comme un fil magique la somptueuse beauté de ses phantasmes.¹⁰

Sur un fond noir, des formes de couleurs vives sont entremêlées les unes aux autres. Les couleurs, le vert, le bleu, l'orange, le rose et plus particulièrement le rouge, sont franches et utilisées jusqu'à saturation. De surcroît, l'artiste appose les couleurs de façon uniforme, sans aucun dégradé ni effet d'ombre. Le fond noir rend l'effet dramatique de la composition. Le contraste entre les couleurs vives des esprits

⁹ http://wele-mbangi.org/inv_cultures.html Site Internet consulté le 25 juillet 2008.

¹⁰ Musée du Québec, *Art Contemporain du Sénégal*, p. 20.

et l'arrière-plan noir donne à l'œuvre un aspect mystique. Ne laissant place à aucune perspective, l'arrière-plan noir laisse supposer que la scène prend place dans la nuit, à l'heure où les personnages irréels, les esprits, se manifestent.

Le titre de l'œuvre suggère que les formes géométriques représentent des esprits. Les formes allongées se terminant en pointe semblent s'étirer vers le haut proposant des bras qui s'élèvent vers un autre monde. Par ailleurs, les formes rouges que l'on aperçoit tout à gauche, au centre et puis à l'extrémité droite, suggèrent des flammes d'un feu de camp dans la nuit. Dans la partie supérieure droite, une forme débutant par un triangle et se terminant par un long trait rouge contient dans son centre, un trait oblong orangé que l'on peut associer aux couleurs du feu.

3.1.8 *La Forêt*, Ousmane Faye

Ousmane Faye est un ancien élève de la section *Recherches plastiques nègres* et ancien peintre cartonnier à la manufacture de tapisserie de Thiès. Après ses études, il effectue un stage à l'École des arts décoratifs d'Aubusson, en France, où il apprend le métier de cartonnier-tapissier. Il rentre ensuite au Sénégal pour exercer sa profession à Thiès.

La Forêt d'Ousmane Faye est une tapisserie représentant une forêt (figure 8). La composition d'Ousmane Faye est figée, et dénuée de tout mouvement. Dans un espace bidimensionnel, sans perspective, tous les éléments de cette composition semblent suggérés. En outre, ces mêmes éléments ressemblent à des formes découpées dans du papier donnant ainsi des formes schématisées et approximatives. Des formes allongées en pointe suggèrent le feuillage des arbres de la forêt.

La simplicité de l'œuvre se traduit par la sobriété des motifs et des lignes ainsi que par le nombre restreint de couleurs utilisées par l'artiste. Le noir paraît se situer à l'arrière-plan de la composition, tandis que le gris définit davantage les motifs. Le bleu, tout comme le brun, servent d'ombrage aux principaux éléments de l'œuvre. La partie supérieure, le ciel, prend la couleur blanc cassé. Puis l'artiste remplit le reste de la composition d'un jaune vif. De prime abord, les couleurs franches semblent posées en aplat, mais nous remarquons que l'artiste utilise des demi-teintes pour certains détails de la tapisserie. Dans la partie de droite, la forme allongée bleue s'apparentant à un arbre, arbore une bordure bleue mélangée de noir. Les fils bleus et noirs ayant servi à confectionner la tapisserie se superposent et donnent l'illusion d'une demi-teinte. Cet effet est repris sur d'autres éléments de l'œuvre, créant ainsi un certain effet d'ombrage dans la forêt.

Dans la partie inférieure gauche prend place un personnage immobile, statique et intrigant pouvant s'apparenter davantage à une sculpture. En effet, cette forme anthropomorphe est principalement composée de gris, couleur de la pierre. La silhouette de cette figure semble présenter un profil de gauche, où nous pouvons distinguer le front et le nez. Toutefois, le corps est simplement représenté par une forme sphérique et le bas du corps par un cylindre s'élargissant légèrement vers le bas.

3.1.9 *Les musiciens*, Mademba Guèye

L'artiste Mademba Guèye, formé à la section des beaux-arts, participe à l'exposition du Premier Festival Mondial des arts nègres, *Tendances et confrontations* en 1966. La toile *Les Musiciens* (figure 9) nous montre un exemple de l'influence cubiste parmi certains artistes de l'*École de Dakar*. Les *musiciens* de Mademba Guèye évoluent dans un espace déconstruit où des motifs géométriques

s'imbriquent l'un dans l'autre et qui sont séparés par des traits de contours noirs. Les couleurs ocre, oranger, bleu, vert et rouge rythment l'univers de la toile.

Le thème de la musique, souvent associé à l'Afrique, a bien sûr un lien direct avec la notion du rythme. Non seulement, le rythme et la musique sont les thèmes de l'œuvre de Mademba Guèye, mais la composition de l'œuvre en elle-même est très rythmée par la superposition de formes et de couleurs.

3.1.10 *Procession*, Souleymane Keïta

Un des rares artistes de l'exposition formé à la section des beaux-arts de l'École des arts au milieu des années soixante est le peintre Souleymane Keïta. L'artiste présente, lors de l'exposition de 1974, l'œuvre *Procession* (figure 10). Cette aquarelle de Keïta est composée sur un plan unique, sans laisser paraître aucune profondeur, ni même le volume des protagonistes de la procession qui ne laissent voir que leur profil.

L'artiste aligne quatre personnages schématisés, vêtus de façon presque identique, portant des costumes rouges, ocres et noirs. Ils sont couverts d'une cape noire et présentent une coiffure rouge, tout au-dessus de la tête. Les yeux de ces personnages aux traits simplifiés sont suggérés d'un seul trait noir et trois des personnages arborent des anneaux à la hauteur des oreilles. Un autre trait noir, sur chacun des personnages, souligne le cou, et donne l'impression d'un collier. Chacun des personnages est présenté avec une seule jambe qui ressemble à une patte de canard, une patte palmée noire. Ensuite, au-dessus et autour de la tête de chacun des personnages, on observe un tracé translucide comme une aura entourant chacun des personnages de la procession, leur conférant un aspect sacré. Le caractère formel de

la cérémonie à caractère religieux accompagnée de chants et de prières est perceptible. Puis, le fait que tous les personnages soient habillés de la même façon met l'accent sur l'aspect officiel de la procession.

3.1.11 *L'oiseau du songe*, Modou Niang

Modou Niang est peintre cartonnier à la Manufacture nationale de tapisserie de Thiès dans les années 1970. Niang présente *L'oiseau du songe* à Paris en 1974 (figure 11). Cette tapisserie multicolore dévoile dans toute sa splendeur un oiseau de grand format qui s'apparente à un paon ou à une grue huppée. Le type de perspective utilisé par l'artiste est élémentaire. Un premier plan se distingue par quelques fleurs, dans la section inférieure droite, tandis que l'arrière-plan se distingue par une série d'arbres schématisés occupant ainsi toute la partie supérieure. L'oiseau surdimensionné occupe une importante partie de la composition et se trouve alors entre ces deux plans, en plein centre. *L'oiseau du songe* est représenté de profil au coeur d'une forêt luxuriante suggérée par une panoplie de motifs floraux et végétaux où dominent des couleurs vives et franches posées en aplat sur fond sombre.

Les couleurs choisies pour l'oiseau et pour les fleurs et les arbres soulignent l'univers imaginaire et fantaisiste de l'oiseau des songes. Les fleurs et le feuillage sont illustrés à partir de formes géométriques et des dessins schématisés et ressemblent à des appliqués. Le majestueux volatile jaune est décoré de motifs de couleur orange. Puis, la présence de ces motifs sur le côté de l'animal suggère l'aile de l'oiseau. Par l'utilisation de couleurs irréalistes et en ignorant toutes proportions réelles des motifs et du sujet, l'artiste traite son sujet de façon ludique et naïve. En effet, la flore multicolore et l'oiseau bidimensionnel amplifient l'aspect naïf et utopique de cette tapisserie.

Quant à la symbolique de l'oiseau, on trouve plusieurs significations, selon les cultures et religions. Toutefois, de façon générale, parce que l'oiseau vole, il serait un symbole des relations entre ciel et terre.¹¹ Dans un même ordre d'idées, les oiseaux symbolisent les états spirituels, les anges, et les états supérieurs de l'être.

En ce qui concerne l'Islam, les oiseaux sont les symboles des anges. Le langage des oiseaux dont il est question dans le Coran est celui des anges, celui de la connaissance spirituelle.¹² Toujours dans le Coran et dans la poésie islamique, l'oiseau est aussi pris aussi comme symbole de l'immortalité de l'âme. En outre, la mystique musulmane compare souvent la naissance spirituelle à l'éclosion du corps spirituel brisant, comme l'oiseau sa coquille, son enveloppe terrestre.¹³

L'oiseau est une image très fréquente dans l'art africain, notamment sur les masques. L'oiseau symbolise la puissance et la vie; il est souvent symbole de fécondité. Chez les Bambaras, une branche du peuple mandingue que l'on trouve notamment au Sénégal, c'est à l'oiseau, la grue huppée plus précisément, que l'on associe le don de la parole. Dans une légende bambara, on raconte que c'est la grue huppée qui est envoyée au ciel, comme messenger, après un conflit entre la divinité de la terre et la divinité du ciel.

Il également intéressant de noter la signification de la couleur jaune dans l'Islam. La couleur de l'*oiseau du songe* est reliée à la sagesse et au bon conseil.¹⁴

¹¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Paris : Robert Laffont / Jupiter, 1999, p. 695.

¹² *Ibid.*, p. 697.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 537.

Puis, dans la conception analytique de Carl Jung, chaque couleur exprime les principales fonctions psychiques de l'homme comme la pensée, le sentiment, l'intuition et la sensation. Ainsi, le jaune est la couleur de la lumière, de l'or et de l'intuition.

Somme toute, l'oiseau illustré par Modou Niang trouve la place qu'il lui revient dans ce songe, dans cet univers symbolique rempli de fleurs et d'arbres schématisés et colorés. De fait, l'oiseau est associé aux états spirituels et aux états supérieurs de l'être, à la sagesse, aux bons conseils et à l'intuition, qui sont toutes des notions associées aux rêves. Le père de la psychanalyse, Freud disait : « L'interprétation des rêves est la voie royale pour parvenir à la connaissance de l'âme. »¹⁵

Par ailleurs, dans l'Égypte ancienne, on prêtait aux rêves une valeur surtout prémonitoire, pour indiquer la route aux hommes quand ces derniers ne pouvaient pas voir l'avenir.¹⁶ Finalement, l'interprétation du rêve ne répond pas seulement à une curiosité de l'esprit; les rêves élèvent les relations entre le conscient et l'inconscient à un niveau supérieur.¹⁷

3.1.12 *Samba Gueladio*, Amadou Seck

Le titre de l'œuvre d'Amadou Seck, *Samba Guéladio* (figure 12) est le nom du héros d'un récit épique très connu au Sénégal et que l'on peut lire dans l'ouvrage

¹⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 809.

¹⁶ *Ibid.*, p. 810.

¹⁷ *Ibid.*, p. 816.

L'*Anthologie nègre* de Blaise Cendrars.¹⁸ La légende, la plus connue des épopées peules, raconte l'histoire de Samba Guéladio Diégui, fils unique de Guéladio, roi du Fouta, la région du nord du Sénégal. Il s'agit de la longue guerre de succession de Samba, prince peul, contre son oncle Konko pour le trône du royaume *Dénianké* au 17^e siècle.¹⁹

Amadou Seck présente dans cette oeuvre un personnage imaginaire, mi-homme, mi-animal, qui occupe tout l'espace de la composition dont l'arrière-plan est d'un ocre orangé. Le personnage dont le visage s'apparente à un masque, porte des pendentifs aux oreilles et exhibe une bouche rectangulaire. Ses longs bras pendant le long de son corps se terminent par des mains aux doigts effilés dont les pouces sont dessinés en forme de crochets, quelque peu menaçants. Puis, les pieds de forme carrée s'apparentent à des socles.

Composée à partir de peinture et de matériaux divers, l'oeuvre de Seck présente une texture granuleuse, laissant deviner que l'artiste a mélangé du sable à la peinture. L'effet de texture attribue à l'oeuvre un caractère naturel et primitif. Somme toute, la composition de *Samba Gueladio* demeure simple, ne présente aucune perspective, et met seulement de l'avant l'unique personnage.

Le premier acte d'indépendance du légendaire Samba Guéladio est celui d'un homme décidé à atteindre, par tous les moyens, le but qu'il s'est fixé, c'est-à-dire obtenir la part d'héritage qui lui revient et que son oncle refuse de lui donner. Au cours de sa quête, il rencontre un *guinnârou*, un mélange de génie et de monstre, qui

¹⁸ Blaise Cendrars, pseudonyme de Frédéric-Louis Sauser. L'*Anthologie nègre* a été publiée en 1921. cite fidèlement les ouvrages compulsés dont les « Contes indigènes de l'Ouest Africain français.

¹⁹ Mame Kouna Sène, La légende de Samba Guéladio Diegui, Ethiopiques, no 1, janvier 1975.

lui propose un fusil magique, un *boussalarbi*, pour qu'il puisse se défendre, mais Samba Guéladio tue froidement son protecteur du moment avec l'arme que ce dernier vient de lui offrir, prétextant qu'il sera le seul à posséder une telle arme et que le génie ne pourra plus en offrir à personne. Ainsi, après l'analyse du personnage énigmatique, nous constatons que l'œuvre qui porte le nom du fameux héros peul, *Samba Gueladio* met en scène le *guinnârou*, le « monstre-génie » de l'histoire plutôt que le prince peul lui-même.

3.1.13 *La semeuse d'étoiles*, Papa Ibra Tall

L'artiste et professeur, Papa Ibra Tall, chef de file de sa génération et guide sûr de ses cadets, forme la toute première génération d'artistes visuels sénégalais et son influence se distingue chez plusieurs artistes. Il apprend l'art de la tapisserie en France, à Aubusson. Comme nous l'avons mentionné antérieurement, c'est Papa Ibra Tall qui apporte les techniques françaises de la tapisserie au Sénégal. C'est alors que le sens des notions d'enracinement et d'ouverture prend tout son sens. Le support occidental est au service de l'art nègre. La tapisserie représente un nouveau vecteur par lequel la Négritude s'exprime au monde entier.

L'ensemble de la production artistique de Tall se caractérise par des lignes claires et méticuleuses, des couleurs vibrantes où s'inscrivent des motifs panafricains dans un espace réduit. Tall développe un style bien à lui, dans ses toiles comme dans ses tapisseries. Il illustre dans ses œuvres des personnages, des légendes, des contes et des mythes africains.

Lors d'une entrevue avec l'artiste, celui-ci ajoute qu'il trouve son inspiration dans les motifs artisanaux, dans la vie de tous les jours. Il observe alors attentivement

la façon dont les femmes portent leur foulard sur leur tête, les tresses des femmes, les motifs pyrogravés sur les ustensiles de cuisine, la façon dont les gens se meuvent ainsi que les motifs décoratifs des travaux de maroquinerie.

La semeuse d'étoiles de Papa Ibra Tall présente une symphonie de lignes et de couleurs dans un espace réduit (figure 13). Dans cette composition chargée et complexe, s'entrecroisent de nombreuses lignes courbes et sinueuses. L'artiste utilise en abondance divers motifs et une multitude de lignes pour en faire des motifs d'étoiles, de pois, végétaux et des motifs zébrés. Tall joue également avec des couleurs vives et franches comme le jaune, le bleu, le vert, et le rouge. Le fond noir de l'œuvre accentue l'effet dramatique, le côté flamboyant et mystique de la composition si bien que les couleurs vives semblent jaillir de l'arrière-plan. Les lignes, colorées et onduyantes semblent flotter dans un espace cosmique.

Le corps de la semeuse d'étoiles, orné de nombreux motifs aux bras, arbore une fleur sur le sein gauche, et une étoile au bout du sein droit. La partie médiane du corps est abondamment décorée et d'autres motifs suggèrent le nombril. Des lignes minces, courbes émanent des mains du personnage. De fait, les doigts de la semeuse s'allongent pour devenir des lignes sinueuses suggérant le geste de semer. Puis, le visage de la semeuse nous apparaît rigide et figé tel un masque africain.

Le personnage habilement illustré par Papa Ibra Tall est vêtu de parures et d'ornements dévoilant ainsi toute sa richesse. La semeuse porte une coiffure haute agrémentée de différents motifs ainsi qu'un bracelet composé de quatre rangées de perles. La partie inférieure de la semeuse d'étoiles se présente telle une jupe ample

dont les mouvements évoquent celui des vagues. Puis, une fleur orange et jaune agrémenté le vêtement de la semeuse d'étoiles.

La semeuse semble attraper d'une main plusieurs traits ondoyants de couleur rouge et orangé pouvant s'apparenter à un lasso. Ces mêmes traits s'intègrent dans la composition, faisant à la fois partie de la coiffure du personnage et du paysage se trouvant à l'arrière-plan de la tapisserie. Et bien sûr, autour du personnage, nous apercevons quelques jets parsemés d'étoiles représentées en différentes couleurs et différentes tailles.

Il est intéressant de s'attarder au symbole de l'étoile qui est d'abord source de lumière, de luminosité. Ce symbole dont la portée est liée au monde céleste évoque le conflit entre les forces spirituelles, de lumière et les forces matérielles, des ténèbres. Les étoiles, semblables à des phares, éclairent la nuit de l'inconscient.

Selon la tradition islamique, la *Ka'aba*, le temple sacré de la Mecque, se trouve à l'endroit le plus haut de la terre et l'étoile polaire, le centre céleste, se trouve exactement au-dessus du fameux temple. L'étoile serait une manifestation de Dieu dans la nuit de la foi, pour préserver de toutes les embûches du chemin qui conduit la créature vers son Créateur. Elle luit, non seulement dans le ciel physique, mais aussi dans le cœur de l'homme, obscurci par les passions et plongé dans la nuit des sens.²⁰ La semeuse d'étoiles prend alors un sens davantage mystique qui s'inscrit dans la tradition islamique. Elle sème les étoiles dans la nuit, suggérée par le fond noir de l'œuvre, pour éclairer la nuit de la foi et éclairer les croyants.

²⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 416-417.

Papa Ibra Tall crée une composition complexe où les lignes courbes et sinueuses dominent l'ensemble sur un fond sombre. Les couleurs vives et franches, utilisées sans ombrage, accentuent l'aspect utopique de cet univers féerique où la semeuse d'étoiles déploie une force vitale perceptible. Celle-ci occupe d'ailleurs une place prédominante dans cette composition où tout est mouvement et rythme.

3.2 Interprétations et résultats

Nous avons donc cherché à identifier les principaux éléments de l'esthétique de Senghor dans les œuvres mentionnées ci-dessus. Au terme de notre analyse, nous sommes en mesure d'identifier les aspects suivants : l'émotion mystique, la sensibilité, l'instinct et la spontanéité, l'image rythmée et l'image analogique. Outre ces principales caractéristiques, nous avons distingué d'autres éléments distinctifs dans ces œuvres. En effet, les sujets vont au-delà des thématiques privilégiées par Senghor. Par contre, en ce qui concerne les aspects plastiques, les artistes ont plutôt respecté les critères établis par Senghor.

3.2.1 Le rythme

Conformément aux écrits de Senghor, l'image nègre doit laisser transparaître le rythme qui est la force ordnatrice du style de l'art nègre. Le président-poète ajoute, dans *L'esthétique négro-africaine*, que le rythme est encore plus manifeste dans la peinture négro-africaine, plus précisément dans les œuvres des artistes de l'École de Poto-Poto où Pierre Lods a justement expérimenté les ateliers-libres. Il affirme à cet égard, que les peintres « ne font que continuer une tradition déjà ancienne ».²¹

²¹ Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1 Négritude et humanisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 215.

Rappelons que le rythme, élément central de l'esthétique de Senghor, apparaît dans les œuvres par la répétition du contraste des couleurs à intervalles réguliers ou encore sous forme de lignes courbes entrelacées, de couleurs vives, de motifs géométriques. (sect. 2.5.2)

Le rythme sous ses modalités est présent dans les œuvres suivantes : *La Semeuse d'étoiles*, *Les trois épouses*, *Cortège royal*, et *Les Musiciens*. Les trois premières œuvres se distinguent par la multitude de motifs géométriques dont la répétition rend le rythme perceptible au premier coup d'œil. Papa Ibra Tall fait naître le rythme par la répétition des lignes, des couleurs et des motifs ornementaux. Dans *Les trois épouses*, Diouf rend le rythme par les lignes courbes qui traversent les différentes sections de la composition et par la finesse des motifs décoratifs sur les parures des personnages. Le rythme dans *Cortège royal* est également illustré par les habits de couleurs vives qui sont agrémentés de différents motifs. Quant à l'œuvre de Madembe Guèye, *Les Musiciens*, l'artiste produit le rythme par la déconstruction de l'image en plusieurs fragments.

3.2.2 Image-analogie

Le concept d'image-analogie, aussi essentiel que le rythme pour Senghor, est perceptible dans un certain nombre d'œuvres du corpus. L'image-analogie suggère plus qu'elle ne représente fidèlement la réalité. L'image nègre insuffle l'émotion, l'expression du réel, le sujet et l'objet. Les œuvres présentent des images « surréalistes » où l'artiste prend garde de ne pas imiter le réel, mais plutôt de suggérer l'expression et l'essence de la réalité de l'objet et du sujet. L'image représentée n'est pas l'objet, mais plutôt une suggestion du réel et ne présente qu'un lien avec le sujet-objet. Il s'agit de démontrer l'essence et non l'apparence externe d'un objet. Ainsi, la suggestion du réel devient le surréel.

À cette fin, l'artiste négro-africain repère d'abord les traits dominants et les attributs essentiels du modèle pour ensuite les simplifier. Par conséquent, ce procédé de simplification mène à l'élaboration de formes géométriques, de figures schématisées et de motifs décoratifs. Qui plus est, l'artiste africain représente la nature et le monde magico-religieux à l'aide de signes ou de symboles, de lignes et de cercles également pour ne suggérer que les éléments essentiels.

Les œuvres suivantes illustrent le concept d'image-analogie : *La Forêt*, *Conseil des sages*, *L'heure des esprits*, et *Procession*. Dans la *forêt* de Ousmane Faye, nous observons une figure schématisée pouvant représenter soit un arbre ou un être humain. Cet élément pictural est suggéré par des détails signifiants. L'artiste choisit d'attribuer seulement quelques traits marquant à cette figure. La schématisation de cette forme est telle que l'on peut l'identifier à plusieurs objets.

L'artiste Théo Diouf évoque le surnaturel dans le naturel. À partir de quelques détails, l'artiste nous transporte dans un autre univers, le monde invisible. Il met en scène des sages qui prennent l'apparence d'armes. D'ailleurs, ces personnages-objets possèdent un minimum d'attributs humains. Grâce au titre, nous déduisons que le thème de l'œuvre est lié au monde invisible dans lequel vivent les esprits. De plus, les personnages sont fortement suggérés plutôt que clairement dessinés. Il n'y a pas d'imitation classique des formes réelles, l'artiste dessine plutôt l'expression des sages en leur conférant des attributs essentiels d'armes traditionnelles africaines. Ces formes schématisées représentent un symbole plutôt que la réalité. *L'heure des esprits* nous montre également l'expression essentielle des esprits qui flottent, évoluant vers le monde invisible évoqué par Senghor.

Quant à l'œuvre de Keita, *Procession*, les personnages schématisés sont également représentés dans leur plus simple expression. Peu de détails nous donnent des indices sur l'aspect réel de ces personnages. L'artiste nous montre l'essentiel, c'est-à-dire quatre personnages alignés et costumés pour une procession.

3.2.3 Un art essentiellement magico-religieux

L'aspect magico-religieux se trouve à la base de l'art traditionnel africain et cette tendance se poursuit tout naturellement dans l'art contemporain. Puisque l'art nègre, essentiellement magico-religieux, trouve son fondement et sa source d'inspiration, ses conventions stylistiques et ses règles dans la religion, dans la magie et dans le système social, les artistes de l'*École de Dakar* continuent d'explorer cette voie. Les mondes, visible et invisible, peuplés de forces, des génies, des démons, des êtres humains, la faune et la flore sont en constante transformation et représentent une source d'inspiration inépuisable.

Les univers symboliques de *L'heure des esprits* et du *Conseil des sages* illustrent la réalité mystique et magique propre à la conception esthétique de Senghor par les formes semi humaines, simplifiées et schématisées au point de ressembler à des armes. Les sages et les anciens sont très respectés en Afrique noire. Ce dessin révèle l'importance accordée aux anciens. Ces figures semi abstraites évoluent dans un univers parallèle, essentiellement magico-religieux, faisant référence au culte des ancêtres.

L'univers de *La forêt* correspond au monde invisible auquel Senghor fait allusion, c'est-à-dire un monde au-delà du monde visible où toute composante est dotée d'une force vitale. Par ailleurs, Senghor aborde longuement le thème de la

nature dans ses écrits. De fait, Senghor fait souvent référence à l'homme noir vivant en symbiose avec la nature, soit par et pour la nature. Le thème de la forêt se situe donc dans les thèmes certainement prioritaires par Senghor lui-même.

3.2.4 Un art pratique et engagé

Senghor fait également mention de l'utilité de l'art négro-africain. Les Africains produisent un art pratique et fonctionnel. Pour Senghor, l'art pour l'art n'existe pas en Afrique. Les œuvres servent, entre autres, à raconter l'histoire du peuple africain et à perpétuer les légendes et les contes. Les œuvres sont véhicules de souvenirs et introduisent l'Afrique au reste du monde. Traditionnellement, les masques, les statuettes et autres objets culturels sont des artefacts utilitaires. Tout art est social, fonctionnel et collectif. Néanmoins, les œuvres de l'exposition de 1974 n'ont pas de fonctions culturelles en tant que telles, mais plutôt culturelles et sont des véhicules de transmission de l'histoire.

Outre l'aspect pratique de l'art, Senghor insiste sur le fait que l'artiste « engage avec lui, son ethnie, son histoire, sa géographie ». ²² Les faits quotidiens et les matériaux à la portée de l'artiste sont la matière première de l'objet d'art africain. De fait, les œuvres *Cortège royal*, *Les trois épouses*, *La forêt*, *L'heure des esprits*, *Conseil des sages*, *Car rapide*, *Djenné* et *Samba Guéladio* présentent toutes des thématiques relatives à l'histoire ou à des dieux de sociétés africaines. Que ce soit pour évoquer des personnages souverains dans *Cortège royal*, traiter de la question de la polygamie dans *Les trois épouses*, illustrer le moyen de transport le plus économique de Dakar, le *Car rapide*, ou encore pour illustrer le monstre magique de la légende de *Samba Guéladio*, les artistes s'inspirent de leur environnement immédiat ou du folklore africain.

²² Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1 Négritude et humanisme*, p. 202.

3.2.5 Éléments formels

Senghor énumère les caractéristiques formelles suivantes dans le texte *Ce que l'homme noir apporte* : l'intensité des couleurs, le poids et le volume des formes.²³ Puis, il complète, dans *L'esthétique négro-africaine*, que le nègre peint avec peu de couleurs, et qu'elles sont utilisées franches, jusqu'à saturation. Les artistes négro-africains peignent par couleurs plates, sans effet d'ombre. De façon générale, les compositions prennent place sur un fond sombre, qui fait espace ou temps mort, et donne au tableau sa profondeur. Le dessin et le coloris des figures répondent moins aux apparences du réel qu'au rythme profond des objets. Puis, l'artiste africain se sert des lignes, des surfaces, des volumes pour créer des motifs géométriques et des figures schématisées.²⁴

Nous avons identifié ces mêmes caractéristiques énumérées par Senghor dans les œuvres de notre corpus. L'œuvre *L'heure des esprits* présente des formes irréelles de couleurs vives et franches sur un fond noir. Les coloris et les figures schématisées ne s'apparentent aucunement à la réalité.

Nous remarquons, dans *La forêt* de Ousmane Faye, que le peu de couleurs utilisées par l'artiste ne correspondent pas à la réalité. De fait, l'artiste ne fait pas usage du vert que l'on devrait normalement apercevoir dans une forêt. La figure illustrée est simplifiée à l'extrême tout comme le sont les autres formes de la forêt. Puis, à l'arrière-plan, nous distinguons un fond sombre.

Boubacar Diallo dessine abondamment des lignes et des traits pour composer les motifs décoratifs du *Car rapide* et de ses personnages. La couleur jaune de

²³ Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1 Négritude et humanisme*, p. 202.

²⁴ *Ibid.*, p. 215.

l'arrière-plan ne correspond pas à la réalité et le car rapide prend des traits animaliers surréalistes.

La semeuse d'étoiles, quant à elle, nous montre ses mains aux longs doigts effilés desquels jaillissent les étoiles. Les couleurs vives jaillissent du fond sombre et les nombreuses lignes courbes tracent les motifs ornementaux du personnage irréel de Papa Ibra Tall.

Les formes volumétriques et simplifiées prenant place dans l'espace fragmenté des *musiciens* répondent également aux critères plastiques de l'esthétique négro-africaine.

L'oiseau du songe, surdimensionné, repose aussi sur un fond sombre tandis que la faune est peinte dans des couleurs vives et peu réalistes. Par ailleurs, les fleurs et les autres végétaux sont dessinés à partir de motifs géométriques donnant lieu à des fleurs simplifiées naïvement.

Les œuvres du corpus étudié présentent également d'autres constantes. Les nombreux détails picturaux dominant l'ensemble, tel que vu dans *L'oiseau du songe*, et dans *Les trois épouses*.

3.2.6 Les thèmes et le contenu des oeuvres

D'emblée, nous constatons que le contenu des œuvres analysées se rapporte tout naturellement à la culture africaine. Les artistes ont illustré des esprits imaginaires, la faune et la flore, des artefacts tirés de la tradition africaine et de la religion islamique, la vie urbaine, des rituels, la mythologie, et bien sûr des contes et légendes. Les titres des œuvres évoquent aussi une réalité africaine. Tout compte fait, toutes les œuvres qui font l'objet d'une analyse plus approfondie dans cet essai présentent un thème ou un contenu liés à l'Afrique.

Entre autres thèmes véhiculés dans les œuvres de l'*École de Dakar*, on remarque celui de la religion islamique. De fait, la population du Sénégal compte plus de 92 % de musulmans. Les œuvres portant sur le thème de la principale religion pratiquée dans ce pays d'Afrique de l'Ouest sont *Les trois épouses* qui traite de la polygamie. À ce propos, il est pertinent d'ajouter que la polygamie n'est pas un thème uniquement musulman, mais il est aussi fréquent dans certains pays d'Afrique. La gouache de Coulibaly, *Djenné*, évoque également l'Islam puisque cette ville du Mali a longtemps été considérée comme un important centre islamique en Afrique de l'Ouest. Le folklore africain, les contes, les mythes et les légendes sont également au cœur des œuvres de l'*École de Dakar*. L'œuvre d'Amadou Seck, *Samba Guéladio*, *Cortège royal* de Boubacar Diallo et *Rella Bodedio* de Bocar Diongue en sont de très bons exemples.

Nous remarquons également un autre type d'influence dans la toile *Les Musiciens* de Mademba Guèye. La facture cubiste de la composition est flagrante. Cette influence des peintres modernes européens se manifeste chez une minorité d'artistes.

D'un autre côté, il suffit de relever les titres des œuvres présentées dans le catalogue de l'exposition *Art Contemporain du Sénégal* présentée à Québec en 1981 pour constater les thèmes illustrés par les artistes.²⁵ L'artiste Daouda Diouck présente pour l'occasion une tapisserie de la collection d'État du Sénégal intitulée *Enracinement et ouverture*. Ibou Diouf, quant à lui, expose une tapisserie portant le titre *Que je sois le berger de ma bergère* dans laquelle on peut clairement y lire un extrait du poème *Élégie de minuit* de L.S. Senghor : « Que je sois le berger de ma bergère dans les tanns de DYILÔR où fleurissent les morts ».²⁶ À ce propos, Elizabeth Harney rapporte que l'on disait que les productions visuelles de cette école (l'*École de Dakar*) illustraient les poèmes de Senghor et ses philosophies, sur les liens entre africanité et modernité.²⁷

3.2.7 Les supports et matériaux : différents résultats formels

La question du support nous éclaire également sur les résultats formels des productions visuelles des artistes sénégalais. Les principaux supports utilisés par les artistes de l'*École de Dakar* sont la tapisserie, la gouache et la peinture à l'huile. En conformité avec l'axe d'ouverture proposée dans le plan de développement du Sénégal, Senghor affirme que, « peintre ou sculpteur, il [l'artiste] se servira, à l'occasion, des instruments et matériaux importés d'Europe ».²⁸

²⁵ Musée du Québec, *Art Contemporain du Sénégal*, p. 59-61.

²⁶ Le poème «Élégie de minuit » est tiré du recueil *Poèmes* de Senghor, Éditions du Seuil, 1974, p. 200.

²⁷ Elizabeth Harney, In *Senghor's Shadow Art, Politics, and the avant-garde in Senegal, 1960-1995*, Duke University Press, États-Unis, 2004, p. 19.

²⁸ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I Négritude et humanisme*, p. 202.

La tapisserie est un support largement favorisé par Senghor lui-même. À partir du moment où Papa Ibra Tall présente à Senghor ses tapisseries de confection française, mais à connotation africaine, ce dernier souhaite élever cette forme d'artisanat au statut de nouvel art africain. La tapisserie telle que réalisée par les jeunes artistes de l'*École de Dakar* s'inscrit dans les visées de Senghor de faire advenir un nouvel art qui représente à la fois ouverture et enracinement. Par conséquent, les tapisseries qui sortent des ateliers de Thiès sont conformes aux vues et théories de Senghor; on y perçoit des représentations anthropomorphiques, parfois zoomorphes, des formes géométriques et schématiques et souvent irrégulières et une palette de couleurs vives.²⁹

À l'intérieur des ateliers libres de Pierre Lods, celui-ci encourage les artistes à peindre à la gouache pour différentes raisons. « La gouache employée au début permettait de confirmer le sens des couleurs; cette matière se rapproche d'ailleurs davantage des matériaux traditionnels que la peinture à l'huile. »³⁰ Pierre Lods prétexte que l'opacité de la gouache s'apparente aux pigments utilisés traditionnellement dans la peinture murale, la coloration des sculptures sur bois et la peinture corporelle.

De plus, les artistes de la section *Recherches plastiques nègres* peignent des maquettes sur cartons, à la gouache, pour la manufacture de tapisseries. La gouache permettait de réaliser des œuvres conformes aux exigences de la tapisserie, couleurs franches, sans nuance. Nous pouvons également supposer que la gouache, en opposition à la peinture à l'huile, nécessite moins de supervision, d'enseignement technique et est plus économique. Conséquemment, les œuvres réalisées à la gouache

²⁹ Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 48.

³⁰ Issa Samb, « Analyse de la situation sociale et matérielle des peintres de l'« École de Dakar », In *Anthologie des Arts Plastiques Contemporains au Sénégal*, p. 136.

dénotent les limites du médium, soit des couleurs franches posées en aplat, sans effet d'ombre, ni dégradé. Qui plus est, le choix des couleurs se trouve limité et nous pouvons le constater dans un bon nombre d'œuvres.

D'autres artistes ont peint à l'huile, ou à l'aquarelle et les résultats diffèrent grandement. L'œuvre de Souleymane Keïta, *Procession* et *Rella Bodedio* de Bocar Diongue présentent davantage de finesse et de subtilités dans le traitement. Ces deux artistes sont d'ailleurs formés à la section *Arts plastiques* de l'École nationale des arts de Dakar.

3.2.8 La formation artistique

La formation artistique a certainement eu un impact d'une grande importance sur la production artistique de l'*École de Dakar* outre les directives et les écrits tirés de l'esthétique de Senghor. Certes, des élèves ont eu des contacts avec le président-poète alors que celui-ci donnait des audiences où il exposait ses points de vue sur l'art, mais le contact au quotidien à l'École des arts joue un rôle plus important. L'influence et les répercussions des enseignements de Pierre Lods et de Papa Ibra Tall sur les productions visuelles de l'*École de Dakar* sont marquantes et significatives, non seulement d'un point de vue strictement formel, mais également d'un point idéologique.

L'artiste Papa Ibra Tall le confirme à travers le contenu de la conférence qu'il prononce à l'occasion du colloque sur la Négritude; il adhère à un bon nombre d'idées et théories de Senghor quant à l'enseignement des arts. Il soutient également que les jeunes artistes doivent exprimer leur africanité et peindre à partir des

principaux préceptes de la Négritude. Papa Ibra Tall est un véhicule de transmission des idées de Senghor auprès des jeunes élèves qui formeront l'*École de Dakar*.

Rappelons que la tapisserie française est introduite au Sénégal par Papa Ibra Tall. Les tapisseries confectionnées à Thiès sont en quelque sorte des emblèmes du Sénégal. Senghor offrait les fameuses tapisseries comme cadeau d'État à des ambassades, des organismes internationaux et des consulats. La tapisserie est le nouvel art par excellence et l'outil de promotion des arts africains et de l'homme noir.

Nous remarquons aussi que les artistes formés à la section *Recherches plastiques nègres* ont presque tous fait des tapisseries dont certaines présentent des similitudes avec le style de Papa Ibra Tall. En effet, *Les trois épouses* de Ibou Diouf se distingue par les mêmes caractéristiques formelles que l'on observe dans *La semeuse d'étoiles* de Papa Ibra Tall, soit les couleurs vives et franches, l'importance des différents motifs décoratifs et l'aspect rythmique de la composition.

Sans contredit, Pierre Lods laisse sa marque dans le paysage des arts visuels sénégalais de l'époque. Lods demeure plus de vingt ans au Sénégal, au service des arts. En accord avec les idées de Senghor à propos de la Négritude, de l'art négro-africain et du potentiel créatif de la population africaine, Lods ne peut que perpétuer ces croyances populaires dans le cadre de ces ateliers libres. La pédagogie de Lods, qui n'est pas un artiste, donne lieu à des formes visuelles particulières.

Lods n'enseigne pas les techniques de peinture, il surveille et observe. Il donne, à l'occasion, des conseils, distribue du matériel, montre des images de revues,

d'ouvrages et de catalogues et il entoure les élèves d'objets d'arts africains traditionnels.³¹

L'absence d'enseignement théorique et d'apprentissage de techniques artistiques lui vaut les critiques du professeur Abdou Sylla. « Cependant, les a priori de cette esthétique et de cette pédagogie comportaient des germes de difficultés. Comment, en effet, de jeunes enfants (13-18 ans), sans enseignements précis et sans initiation pratique, peuvent-ils maîtriser des techniques et des savoirs propres à un métier ? ». ³²

Les élèves de l'École des arts ont tout de même tenté de reproduire en deux dimensions les objets qu'on leur présentait en guise d'inspiration. Les artistes tentent de recopier les images et les modèles à leur portée.

Les objets d'arts traditionnels étant tridimensionnels, les jeunes artistes ont tenté de figurer la troisième dimension dans leurs peintures; le premier résultat plastique lisible de cette tentative est la géométrisation des formes; les formes volumétriques sont représentées par des carrés, des rectangles, des cylindres; mais toutes ces formes sont irrégulières, approximatives et en définitive schématiques.³³

Et puis, au point de vue chromatique, les discordances sont frappantes à la fois par l'abondance des couleurs sur les plages et par la prédominance des couleurs vives ou sombres, laissant croire que pour ces peintres, peindre consiste à réaliser de faux aplats, à appliquer d'épaisses couches de couleurs sur les surfaces vierges, sans souci d'harmonie et de compatibilité.³⁴

³¹ Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 54.

³² *Ibid.*, p. 146.

³³ *Ibid.* p. 54.

³⁴ *Ibid.*, p. 56.

Sylla en conclut que « tantôt la géométrisation prétend à la figuration, tantôt elle tend vers l'abstraction, mais la figuration n'est jamais absolument réaliste et l'abstraction n'est jamais parfaite. Ces artistes ne semblent pas avoir pu s'affranchir de leur modèle ». ³⁵

Papa Ibra Tall se fait également critique de la théorie des ateliers libres qui, selon lui, ne présente même pas un semblant de contenu et prétend que ce type d'atelier ne peut pas survivre aux dirigeants.

Ainsi, par leur omnipotence, à l'abri de tout contrôle, les piliers de ces ateliers interviennent beaucoup plus qu'ils ne veulent le reconnaître dans le travail des artistes qu'ils encadrent. Il faut ajouter à cela que tous ces promoteurs sont des Occidentaux, pensant en Occidentaux, et qui, malgré leurs vitupérations contre l'école occidentale, nous proposent néanmoins un système occidental, en suivant l'exemple de Gustave Moreau. ³⁶

Somme toute, les jeunes artistes sont incapables de produire dès que le pilier s'absente et ils sont trop dépendants du maître pour faire œuvre originale d'eux-mêmes.

La rencontre entre les cultures africaines et les cultures occidentales est plus complexe qu'il n'en paraît. Dans le domaine de l'art, l'assimilation des techniques occidentales, des matériaux, des formes et des idées ont donné lieu à des résultats très créatifs, significatifs et très originaux. Les résultats sont depuis une re-création de formes et de styles. ³⁷ À cet égard, le professeur Sylla souligne que :

³⁵ Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 55.

³⁶ Papa Ibra Tall, « La Négritude dans les arts plastiques contemporains » p. 108.

³⁷ Salah Hassan, Salah Hassan, « The Modernist Experience in African Art : Visual Expressions of the Self and Cross-Cultural Aesthetics ». In *Reading the Contemporary African Art from Theory to Marketplace*, édité par Olu Oguibe et Okwui Enwesor, Londres, Institute of International Visual Arts, Cambridge (Massachusetts), MIT Press edition, 1999, p. 216.

... la rupture n'est pas radicale au Sénégal où divers facteurs et causes ont pu maintenir le dialogue, mieux, la dialectique, entre la tradition et la modernité. La société sénégalaise est en effet une société de transition dans laquelle la permanence de la tradition, en même temps que s'opère la modernisation du pays, de l'État, de l'économie, [...] est assurée par plusieurs éléments culturels anciens dont le poids (poids de la tradition) est renforcé par les difficultés que rencontre la modernisation.³⁸

Quant à Susan Vogel, commissaire de l'exposition *Africa Explores*, elle affirme que le contact avec l'Occident a été l'expérience déterminante dans l'art africain du 20^e siècle, même si ce n'est pas la seule influence.³⁹ La création de formes complètement nouvelles en Afrique répond aux situations sociales et culturelles propres au 20^e siècle africain.⁴⁰

³⁸ Abdou Sylla, « Pratique et théorie » p. 348.

³⁹ Susan Vogel (éd.), *Africa Explores : 20th Century African Art*, New York, The Center for African Art, 1991, p. 14.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 16.

CONCLUSION

Qu'est-ce que l'art contemporain sénégalais ? Loin de pouvoir répondre à la question dans sa globalité, nous sommes en mesure, toutefois, de mettre en lumière certains éléments fondateurs de l'histoire de l'art contemporain sénégalais.

De prime abord, la description des contextes historique et idéologique nous permet d'établir les bases de notre propos. Le futur président Léopold Sédar Senghor pose les balises de l'idéologie de la Négritude en compagnie d'autres étudiants noirs issus des colonies françaises. Senghor est un homme engagé et fervent défenseur de la culture nègre et se tourne tout naturellement vers la politique, en 1945, à son retour de Paris. Pour Senghor, la Négritude correspond à la promotion des valeurs du monde noir, à l'Afrique mère et à la valorisation de l'homme noir, d'une personnalité noire. La Négritude sert d'abord à la libération des civilisations noires pour ensuite être au service de la nouvelle nation sénégalaise.

Alors que le Sénégal accède à l'Indépendance en 1960, le nouveau chef d'État, Senghor, procède à l'intégration de l'idéologie de la Négritude à la politique interne du pays qui est en plein développement. Parties intégrantes du plan de développement du Sénégal les notions d'enracinement et d'ouverture sont développées par Senghor lui-même. L'enracinement correspond aux valeurs du monde noir tandis que l'ouverture représente une porte ouverte sur le monde occidental, plus particulièrement l'Europe. Ces deux axes de développement jouent un rôle important dans la pensée et dans les actions prises par Senghor, particulièrement dans le domaine des arts. Homme de lettres, mécène et amateur

d'art, Senghor instaure une importante politique culturelle qui s'arrime également aux préceptes de la Négritude.

L'idéologie de la Négritude devient alors la pierre angulaire des nouvelles formes d'art au Sénégal. Les arts représentent l'outil de promotion et de défense du peuple noir. « Le nouvel art négro-africain, dont les bases sont énoncées par Senghor lui-même, sera au service de la nouvelle nation, de la nouvelle identité nègre. Les artistes sénégalais devenaient, en quelque sorte une figure clé dans la quête nationaliste du pays. »¹ D'ailleurs, l'art nègre sauve les Africains, affirme Senghor dans un discours radio prononcé à l'occasion du Premier Festival Mondial des Arts nègres.

Qui plus est, Senghor trace les grandes lignes d'une esthétique négro-africaine. Cette esthétique est élaborée à partir des principales caractéristiques de la culture nègre et de l'homme noir, d'une part et d'autre part, selon les traits distinctifs de l'art traditionnel africain.

En dressant le portrait de la psychosociologie de l'homme noir, Senghor souligne l'émotivité et la sensibilité de l'Africain. Ce dernier, capable de sentir l'essence des choses, perçoit donc l'essentiel en toute chose. Senghor ajoute que l'Africain est un être sensuel, aux sens ouverts qui possède la capacité de faire abstraction de tout intermédiaire entre le sujet et l'objet, le sujet et l'objet ne faisant qu'un.

Nous constatons que les propos de Senghor, tant sur la Négritude que sur l'esthétique négro-africaine est nettement influencée par les concepts et les idées des

¹ Elizabeth Harney, «“Les Chers Enfants” sans Papa», *Oxford Art Journal*, vol. 19, no 1, 1996, p. 42.

anthropologues et ethnologues de la fin du 19^e siècle. Le discours de Senghor est empreint des idées que l'on se faisait de l'homme noir à cette époque. En effet, il cite abondamment ethnologues et anthropologues dans ses écrits. Le président sénégalais entretient donc une vision idyllique de l'Afrique et de son peuple. Élevé à la mission catholique de Joal (sa ville natale) dès l'âge de sept ans, Senghor apprend le catéchisme et le français. Avant de poursuivre des études universitaires en France, Senghor étudie dans un séminaire catholique de Dakar. Une fois à Paris, Senghor suit des cours d'ethnologie et de linguistique africaine dispensés par des Français. Il nous apparaît clair que Senghor a vécu en marge de la société africaine puisqu'il fraye plutôt du côté des Européens. Il consacre en outre son mémoire de DES à l'exotisme dans l'œuvre de Beaudelaire. L'exotisme vu par un Européen. Finalement, Senghor souligne l'importance de découvrir l'Afrique à travers les érudits européens. À cet égard, Elizabeth Harney souligne que la Négritude est le résultat d'un processus complexe d'appropriation et de *réarticulation* des idées européennes sur l'Afrique et ses peuples.²

La formation artistique des jeunes artistes sénégalais joue également un rôle central dans l'émergence des nouvelles formes d'art puisque ce sont les œuvres de ces jeunes artistes qui sont mises de l'avant à l'intérieur du programme idéologique de Senghor. Les deux principales orientations d'enseignement à l'École des arts de Dakar relèvent des mêmes tendances observées dans d'autres pays en Afrique à la même époque. D'abord, une éducation artistique stricte, davantage inspirée du modèle occidental est initié par Iba Ndiaye dès le début des opérations à l'École des arts. Cette façon de former les jeunes sénégalais en arts plastiques rejoint l'axe d'ouverture de Senghor. Puis, la formule des ateliers libres que prône Pierre Lods s'apparente à l'axe d'enracinement. Cet amalgame d'enseignements donne lieu à une production artistique dont les influences sont variées.

² Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow*, p.20

Le corpus d'œuvres qui font l'objet d'analyse au dernier chapitre est issu de l'exposition *Art Sénégalais d'Aujourd'hui* de 1974. (sect. 1.7.6 et 3.1) Le choix des œuvres pour cette exposition revient à Senghor et à un comité mis sur pied pour l'organisation des expositions de cette envergure. Par conséquent, il apparaît évident que les œuvres en question, tant du point de vue formel que conceptuel, soient conformes aux attentes de Senghor. Les peintres de la Négritude, dont les œuvres sont présentées dans *Art Sénégalais d'Aujourd'hui*, sont par ailleurs associés à l'*École de Dakar* (sect. 2.6).

C'est donc sous la gouverne de Senghor qu'émergent les arts contemporains sénégalais. Le principal questionnement de ce mémoire tournant autour de la politique culturelle de Senghor, de ses propos sur les arts et de l'impact de celui-ci sur la production visuelle de l'époque, nous constatons que les œuvres étudiées sont éloquentes. Les principes de l'esthétique négro-africaine ainsi que l'ensemble des idées et croyances propres à la Négritude prennent forme dans les œuvres. L'appellation des peintres de la Négritude est justifiée.

En voulant comprendre comment les artistes ont illustré la Négritude et intégré le discours de Senghor dans leurs œuvres, nous faisons néanmoins le constat que certains artistes ont même dépassé le programme prescrit par Senghor. Non seulement nous avons pu reconnaître certaines corrélations entre le contenu formel des œuvres et les idées véhiculées par Senghor, mais nous observons des dimensions supplémentaires à cette production visuelle.

Nous avons circonscrit le sujet étudié dans ce mémoire par l'approche historique afin d'obtenir les éléments clés sur la période d'Indépendance du Sénégal, sur la politique culturelle de Senghor et de ses composantes et sur l'idéologie de la Négritude. Pour mener à bien notre raisonnement, l'approche esthétique est

incontournable. Les éléments d'esthétique déclarés par Senghor sont au cœur de l'argumentation.

Puis, l'approche iconographique nous permet d'identifier le contenu formel et thématique des œuvres et d'arriver aux conclusions que nous en avons tirées.

Parmi les nombreux textes de Senghor, nous avons ciblé certains textes révélateurs de sa pensée, de ses idéaux et de son esthétique nous permettant d'avoir une vue d'ensemble et complète de son discours. L'ouvrage *Liberté 1 Négritude et humanisme* paru en 1964, est un recueil de textes de Senghor publiés entre 1937 et 1963. Les textes de cet ouvrage étudiés dans le mémoire traitent principalement de la Négritude et de la culture négro-africaine. Puis, Senghor profite d'un colloque portant sur la Négritude, organisé à Dakar en 1971, pour exprimer devant une foule de représentants africains sa vision et ses visées concernant la Négritude. Finalement, Senghor écrit le livre *Ce que je crois*, publié en 1988, où nous pouvons lire qu'il demeure fidèle à ses premières convictions tout au long de sa vie et de sa carrière.

En ce qui concerne l'analyse formelle, il nous a semblé évident d'identifier un corpus d'œuvres créées par de jeunes artistes formés à l'École des arts par un des trois principaux formateurs, Pierre Lods, Iba Ndiaye ou Papa Ibra Tall, à la période que nous avons ciblée. Les œuvres présentées lors de l'exposition de 1974 répondent effectivement à ce critère premier. Le fait que Senghor soit derrière l'organisation de ces expositions a également motivé notre choix.

La question de la formation des artistes à Dakar est bien sûr d'une grande importance sur la production artistique de l'époque. Tel que mentionné ci-dessus, les trois principaux formateurs de l'École des arts de Dakar influencent, chacun à leur manière, les jeunes artistes de l'école. Pierre Lods, fervent défenseur des ateliers libres, ne dirige pas les élèves. Il n'enseigne aucune technique, mais favorise

l'inspiration libre, une attitude de laisser-aller en s'appuyant sur le fait que l'Africain est être créatif et qu'il possède un don de création inné.

Quant à Papa Ibra Tall, il démontre un peu plus de rigueur que son collègue Lods. Néanmoins, il amène les apprentis artistes à exprimer leur africanité en représentant leur histoire, leur culture et les contes et légendes qui en font partie.

L'artiste Iba Ndiaye a enseigné durant une très courte période à Dakar, mais juste assez pour faire montre d'une rigueur artistique inspirée des beaux-arts classiques européens. Malgré son court séjour, Ndiaye et son enseignement laissent une empreinte dans les œuvres des jeunes artistes de l'École de Dakar.

Au terme de nos analyses, nous pouvons donc noter la nature anthropologique des idées de Senghor. C'est à partir des théories et des conceptions des anthropologues et ethnologues européens que Senghor construit son discours et définit sa pensée et ses points de vue sur l'Afrique et sur l'homme noir. À cet égard, Senghor croit, à l'instar de Pierre Lods, que le *Nègre* possède un don de création inné et que tous les Africains démontrent des habiletés pour toute forme de création. Ainsi, la création spontanée, sans enseignement précis rigoureux, est encouragée dans les ateliers libres de l'École de Dakar et donne lieu à la production visuelle que nous avons étudiée.

Certains artistes illustrent donc la pensée de Senghor et les principales caractéristiques de la Négritude. Les concepts d'image-analogie, d'art social, d'émotion mystique et d'image rythmée trouvent leur place dans les compositions des artistes de l'époque. Les formes schématisées, les motifs géométriques volumétriques, les lignes courbes, la répétition de motifs pour créer le rythme, les couleurs vives peintes en aplat, sans effet d'ombre, et la suggestion de figures font honneur aux concepts dictés par Senghor. Par ailleurs, l'utilisation de la gouache

favorise certainement les résultats que nous avons observé, c'est-à-dire des couleurs vives, sans nuance ni fondu, sur un fond sombre. Par ailleurs, ces contraintes formelles devaient répondre à la finalité de la tapisserie.

Les différents motifs africains abondamment utilisés par les artistes et les thèmes de la vie quotidienne comme les cars rapides, des femmes en train de piler, la faune et la forêt ou encore des histoires mettant en scènes des héros légendaires parlent d'une réalité africaine. D'ailleurs, ces thèmes dominent le vocabulaire visuel de l'École de Dakar dans les années soixante et soixante-dix et représentent à la fois un inventaire idéaliste, l'héritage d'une nation, retravaillé dans un langage moderniste.³ Les motifs africains n'ont pas de signification en soi, mais représentent davantage des formes visuellement intéressantes qui sont purement décoratives.⁴

Mis à part les thèmes et critères visuels chers à Senghor, les peintres de la Négritude privilégient des sujets ou des façons de peindre qui vont au-delà des résultats auxquels nous nous attendions. La représentation de la Mosquée de Djenné, les motifs arabisés, ou le thème des musiciens présenté dans un traitement cubiste en sont des exemples. De plus, après l'analyse iconographique de la *Semeuse d'étoiles* et de *l'oiseau du songe*, nous constatons l'importance de l'Islam dans les thématiques explorées par les artistes.

Par ailleurs, il importe de souligner que Senghor fait venir des expositions d'artistes européens au Musée Dynamique entre 1966 et 1981. Les œuvres d'artistes européens comme Picasso, Pierre Soulages, Marc Chagall et Alfred Manessier sont présentées au Musée de Dakar. Les artistes sénégalais puisent certainement une inspiration nouvelle au contact de l'art européen. L'avènement de ces œuvres au

³ Ima Ebong, p. 202.

⁴ Sidney Littlefield Kasfir, p. 168.

Sénégal a certainement permis à certains artistes de Dakar de dépasser le programme de Senghor.

Dans un autre ordre d'idées, le contenu de ces œuvres n'est aucunement politique. Aucune allusion au contexte sociopolitique de l'époque ne transparaît dans les œuvres de notre corpus. Certes, les artistes sénégalais de l'époque nous montrent une réalité distinctement africaine, mais celle qui choque et qui fait réagir n'est pas illustrée. Les thématiques pouvant susciter des débats ou de vives réactions sont écartées pour des raisons évidentes. Un art devant faire la promotion de l'homme noir, de la culture nègre ne peut pas être choquant et provocateur. Pourtant, la pauvreté sur le continent africain ne disparaît pas momentanément du continent ni du Sénégal à cette époque.

Qu'est-ce que l'art contemporain sénégalais ? Après ce survol de deux décennies d'art sénégalais, nous sommes en mesure de fournir certains éléments pour répondre à cette question. Toutefois, il serait pertinent d'analyser un corpus de la même époque, comme les œuvres de l'exposition *Tendances et confrontations* présentée au Premier Festival Mondial des Arts Nègres de 1966 pour mesurer, dans des œuvres antérieures, l'impact des idées de la Négritude et les critères de l'esthétique négro-africaine de Senghor. Par ailleurs, l'exposition de 1974 a été bonifiée par la suite, par d'autres œuvres d'autres artistes et a été présentée dans divers pays pendant près de 10 ans. Une analyse approfondie de cette série d'expositions pourrait certainement nous éclairer sur l'évolution de l'*École de Dakar* et de l'art contemporain sénégalais.

Néanmoins, la question « qu'est-ce que l'art africain contemporain » demeure en suspens...

APPENDICE A

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1

Djenné

Boubacar Coulibaly

Gouache

65 x 50 cm

Avant 1974

Source : Catalogue d'exposition Art Sénégalais d'Aujourd'hui, 1974, p.20.

Figure 2

Car rapide

Boubacar Diallo

Gouache

65 x 50 cm

Avant 1974

Source : Catalogue d'exposition Art Sénégalais d'Aujourd'hui, 1974, p. 24.

Figure 3

Cortège royal

Boubacar Diallo

Tapisserie

660 x 450 cm

Avant 1974

Source : Catalogue d'exposition Art Sénégalais d'Aujourd'hui, 1974, p. 25.

Figure 4

Rella Bodedio

Bocar Diong

Huile sur toile

114 x 120 cm

Avant 1974

Source : Catalogue d'exposition Art Sénégalais d'Aujourd'hui, 1974, p. 29.

Figure 5

Les trois épouses

Ibou Diouf

Tapisserie

472 x 364 cm

Avant 1974

Source : Catalogue d'exposition Art Sénégalais d'Aujourd'hui, 1974, p. 37.

Figure 6

Conseil des sages

Théo Diouf

Encre de chine, gouache

65 x 50 cm

Avant 1974

Source : Catalogue d'exposition Art Sénégalais d'Aujourd'hui, 1974, p. 39.

Figure 7

L'heure des esprits

Théo Diouf

Huile sur bois

244 x 122 cm

Avant 1974

Source : Catalogue d'exposition Art Sénégalais d'Aujourd'hui, 1974, p. 40.

Figure 8*La forêt*

Ousmane Faye

Tapisserie

293 x 193 cm

Avant 1974

Source : Catalogue d'exposition Art Sénégalais d'Aujourd'hui, 1974, p. 45.

Figure 9*Les musiciens*

Mademba Guèye

Huile sur toile

110 x 73 cm

Avant 1974

Source : Catalogue d'exposition Art Sénégalais d'Aujourd'hui, p. 1974, p. 48.

Figure 10*Procession*

Souleymane Keita

Aquarelle

65 x 50 cm

Avant 1974

Source : Catalogue d'exposition Art Sénégalais d'Aujourd'hui, 1974, p. 51.

Figure 11*L'Oiseau du songe*

Modou Niang

Tapisserie

225 x 168 cm

Avant 1974

Source : photographie des archives personnelles de l'artiste (mai 2005).

Figure 12

Samba Guéladio

Amadou Seck

244 x 122 cm

Peinture et matériaux divers

Avant 1974

Source : Catalogue d'exposition Art Sénégalais d'Aujourd'hui, p. 1974, p. 65.

Figure 13

La semeuse d'étoiles

Papa Ibra Tall

Tapisserie

239 x 200 cm

Avant 1974

Source : Catalogue d'exposition Art Sénégalais d'Aujourd'hui, 1974, p. 75.

APPENDICE B

ILLUSTRATIONS

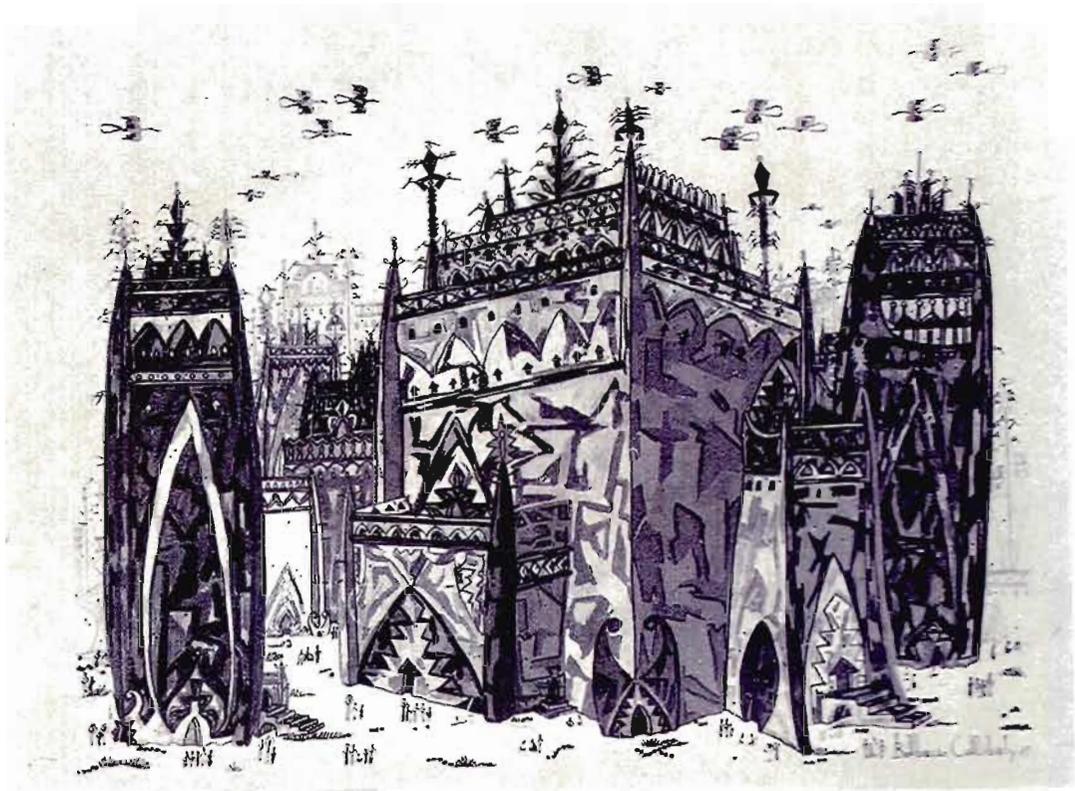


Figure 1
Djenné
Boubacar Coulibaly



Figure 2
Car rapide
Boubacar Diallo



Figure 3
Cortège royal
Boubacar Diallo

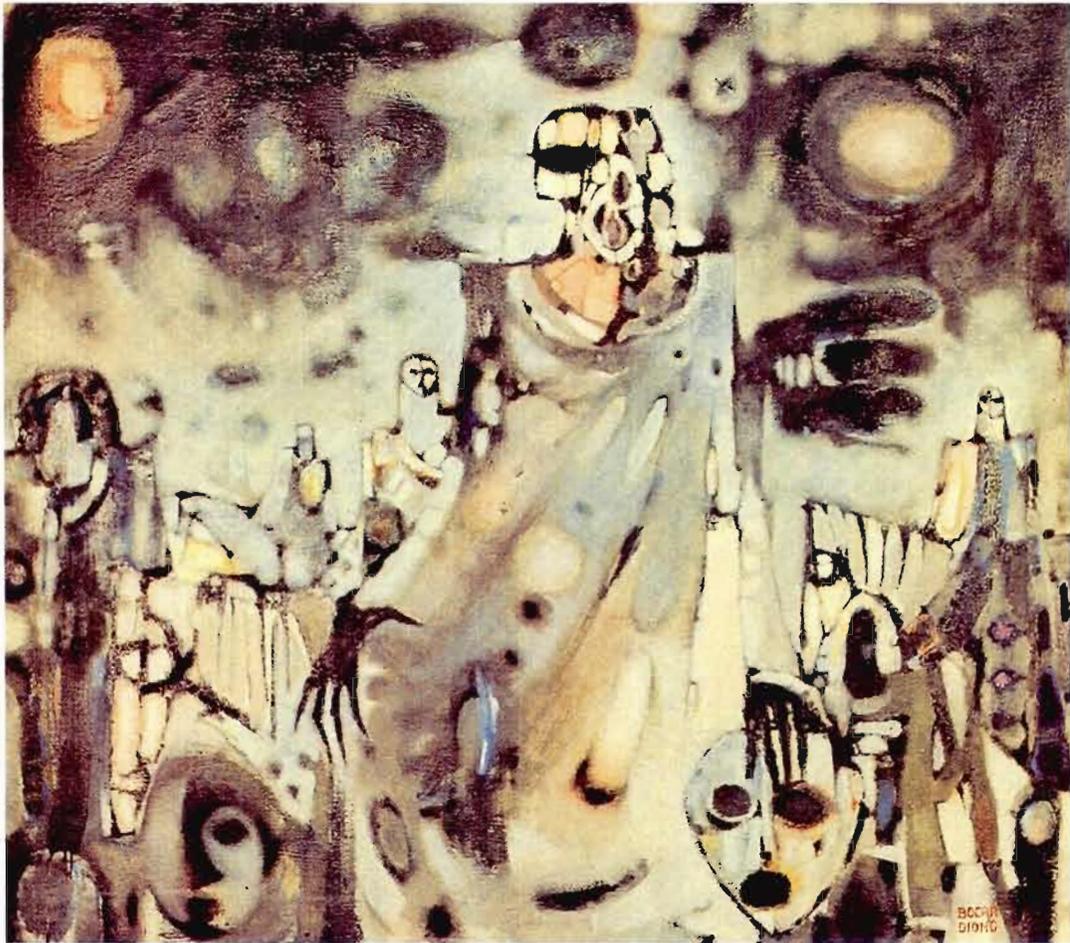


Figure 4
Rella Bodedio
Bocar Diong



Figure 5
Les trois épouses
Ibou Diouf



Figure 6
Conseil des sages
Théo Diouf



Figure 7
L'heure des esprits
Théo Diouf



Figure 8
La forêt
Ousmane Faye



Figure 9
Les musiciens
Mademba Guèye



Figure 10
Procession
Souleymane Keita



Figure 11
L'oiseau du songe
Modou Niang

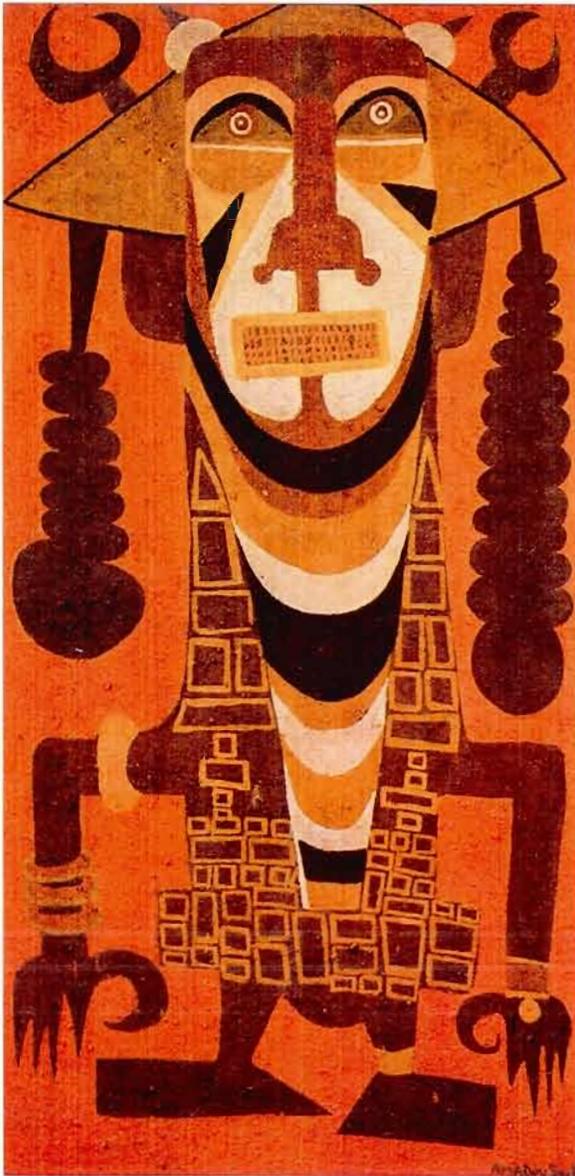


Figure 12
Samba Guéladio
Amadou Seck



Figure 13
La semeuse d'étoiles
Papa Ibra Tall

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES SPÉCIALISÉS

- AXT, Friedrich et El Hadji Moussa Babacar Sy (éd.). 1989. *Anthologie des Arts Plastiques contemporains au Sénégal*. Francfort-sur-le-Main : Museum für Völkerkunde, 278 p.
- BEIER, Ulli. 1968. *Contemporary Art in Africa*. New York : Frederick A. Praeger Inc. Publishers, 163 p.
- BIDIMA, Jean-Godefroy. 1995. *La philosophie négro-africaine*. Coll. « Que Sais-je ? », no 2985. Paris : Presses universitaires de France, 126 p.
- _____. 1997. *L'art négro-africain*. Coll. « Que Sais-je ? », no 3226. Paris, Presses universitaires de France, 123 p.
- BUSCA, Joëlle. 2000. *L'art contemporain africain : du colonialisme au postcolonialisme*. Coll. « Les arts d'ailleurs » Paris : L'Harmattan, 237 p.
- CÉSAIRE, Aimé. 1990. *Cahier d'un retour au pays natal*. Montréal : Guérin Littérature, 101 p.
- DELAFOSSÉ, Maurice. 1927. *Les Nègres*. Paris : Éditions Rieder.
- DOGBE, Yves-Emmanuel. 1980. *Négritude, culture et civilisation : essai sur la finalité des faits sociaux*. Le Mee-sur-Seine (France) : Éditions Akpagnon, 271 p.
- FALL, Ngoné, et Jean-Loup Pivin (dir. publ.) 2001. *Anthologie de l'art africain du XX^e siècle*. Paris : Revue Noire éditions, 407 p.
- HARNEY, Elizabeth. 2004. *In Senghor's Shadow. Art Politics, and the Avant-garde in Senegal, 1960-1995*. Durham-London (Etats-Unis) : Duke University Press, 316 p.

JAHN, Janheinz. 1961 *Muntu : l'homme africain et la culture néo-africaine*. Trad. de l'allemand par Brian de Martinoir. Paris : Éditions du Seuil, 293 p.

JOHNSON, G. Wesley. 1991. *Naissance du Sénégal contemporain : aux origines de la vie politique moderne : (1900-1920)*. Préface de Marc Michel. Trad. de l'anglais par François Manchuelle. Coll. « Hommes et société », Paris : Éditions Karthala, 297 p.

KASFIR LITTLEFIELD, Sidney. 2000. *L'art africain contemporain*. Trad. de l'anglais par Pascale Haas. Coll. « L'univers de l'art », no 84. Paris : Thames and Hudson, 224 p.

MOUNT, Marshall Ward. 1973. *African Art : the years since 1920*. Bloomington (États-Unis) : Indiana University Press, 236 p.

OGUIBE, Olu et Okwui Enwesor (éd.). 1999. *Reading the Contemporary African art from theory to the marketplace*. Londres : Institute of International Visual Arts. Cambridge (Massachusetts) MIT Press edition, 432 p.

TEMPELS, P.R. Placide. 1949. *La philosophie bantoue*. Trad. du néerlandais par A. Rubbens. Coll. « Présence Africaine ». Paris : Éditions du Seuil, 125 p.

RACINE, Daniel. 1983. *Léon-Gontran Damas, L'homme et l'œuvre*. Préf. de L.S. Senghor. Paris : Présence Africaine, 238 p.

SARTRE, Jean-Paul. 1948. «L'orphée noir» Préface de *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Éd. Léopold Sédar Senghor, Paris : Presses universitaires de France, p. ix-xliv.

SENGHOR, Léopold Sédar. 1948. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Préf. de Jean-Paul Sartre, *Orphée Noir*. Paris : Presses universitaires de France, 227 p.

_____. 1988. *Ce que je crois Négritude, Francité et Civilisation de l'Universel*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 235 p.

_____. 1964. *Liberté I Négritude et humanisme*. Paris : Éditions du Seuil, 438 p.

_____. 1974. *Poèmes*, Coll. « Points » Paris : Éditions du Seuil, 251 p.

SYLLA, Abdou. 1998. *Arts plastiques et État au Sénégal*. Dakar (Sénégal) : IFAN-Ch.A.Diop-Université Ch.A.Diop de Dakar, 168 p.

_____. 2006. *L'esthétique de Senghor et l'École de Dakar*. Dakar (Sénégal) : Les éditions feu de brousse, 2006, 263 pages.

URBANIK-RIZK, Annie. 1994. *Étude sur Césaire Cahier d'un retour au pays natal Discours sur le colonialisme*. Coll. « Résonances ». Paris : Ellipses, 62 p.

ARTICLES SPÉCIALISÉS

ANONYME « Tapisserie de Thiès », *African Arts Arts d'Afrique*, vol. 3, no 2 (hiver 1970), p. 61-62.

BART, Anne-Jean. 1989. « Les Manufactures sénégalaises des Arts décoratifs ». In *Anthologie des Arts Plastiques contemporains au Sénégal*. Francfort-sur-le-Main : Museum Für Völkerkunde, p. 69-70.

BERNUS, Edmond. « Chameau, cheval, chien Mythes et symboles de trois animaux domestiques touaregs » In *L'homme et l'animal dans le bassin du lac Tchad*, C. Baroin et C. Boutrais (éd. scientifiques), IRD Éditions, Paris, 1999.

BOISDUR DE TOFFOL, Marie-Hélène. 2001. « Politique culturelle au Sénégal ». *Anthologie de l'art africain du XX^e siècle*. sous la dir. de N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin. Paris : Éditions Revue Noire, p. 230-235.

EBONG, Ima. 1991. « Negritude: Between Mask and Flag: Senegalese Cultural Ideology and the "Ecole Dakar" ». In *Africa Explores: 20th Century African Art*. Sous la dir. de Susan Vogel. New York : The Center for African Art, p. 198-206.

GRABSKI Joanna. 2001. « Pierre Lods et l'École de Poto-Poto » In *Anthologie de l'art africain du XX^e siècle*. Sous la dir. de N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin. Paris : Éditions Revue Noire, p. 179-181.

HASSAN, Salah. 1999. « The Modernist Experience in African Art: Visual Expressions of the Self and Cross-Cultural Aesthetics ». In *Reading the Contemporary African art from theory to the marketplace*. Édité par Olu Oguibe et Okwui Enwesor. Londres : Institute of International Visual Arts. Cambridge (Massachusetts) : MIT Press edition, p. 215-233.

- KYEEYUNE, George. 2001. « L'art moderne à l'Université de Makerere, Ouganda ». In *Anthologie de l'art africain du XX^e siècle*. Sous la dir. de N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin. Paris : Éditions Revue Noire, p. 194-197.
- MUDIMBE, Y. V. 1999. « *Reprendre : Enunciations and Strategies in Contemporary African Arts* ». In *Reading the Contemporary African art from theory to the marketplace*. Édité par Olu Oguibe et Okwui Enwesor. Londres : Institute of International Visual Arts. Cambridge (Massachusetts) : First MIT Press edition, p. 31-46.
- SENGHOR, Léopold Sédar. 1995. « Le Musée Dynamique ». In *Seven stories about Modern Art in Africa*. Catalogue d'exposition (Londres : Whitechapel Gallery, 27 septembre au 26 novembre 1995). Édité par Clémentine Deliss, Catherine Lampert et Felicity Lunn. Londres : Whitechapel Art Gallery. Paris : Flammarion, p. 226-227.
- SOW HUCHARD, Ousmane. 1989. « Le Musée Dynamique ». In *Anthologie des Arts Plastiques contemporains au Sénégal*. Édité par Friedrich Axt et El Hadji Moussa Babacar Sy. Francfort-sur-le-Main : Museum für Völkerkunde, p. 54-56.
- _____. 2001. « Le 1^{er} Festival Mondial des Arts Nègres », In *Anthologie de l'art africain du XX^e siècle*. Sous la dir. de N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin. Paris : Éditions Revue Noire, p. 224-229.
- SY, Kalidou. 1989. « Ecole Nationale des Beaux-Arts ». In *Anthologie des Arts Plastiques contemporains au Sénégal*. Édité par Friedrich Axt et El Hadji Moussa Babacar Sy. Francfort-sur-le-Main : Museum für Völkerkunde, p. 29-33.

ARTICLES DE PÉRIODIQUES

- BECKER, Charles, Victor Martin et Mohamed Mbodj. 1980. « Trois documents d'Ernest Noïrot sur l'histoire du Siin et du Saalum ». *Bulletin de l'Institut Fondamental d'Afrique Noire*, tome 42, Série B, no 1, (janvier 1980), p. 37-85.
- Connaissance des Arts, « Tout le monde doit être métis à sa façon ». *Connaissance des arts*, no 372, (février 1983), Paris, p. 40-41.
- HARNEY, Elizabeth. 1996. « "Les Chers Enfants" sans Papa ». *Oxford Art Journal*, vol. 19, no. 1, p. 42-52.

- HARNEY, Elizabeth. 2002. « The Ecole de Dakar Pan-Africanism in Paint and Textile ». *African arts*, vol.35, no 3 (automne), p.13-31.
- LAMBERT, Michael C. 1993. « From Citizenship to *Négritude* : « Making a Difference » in Elite Ideologies of Colonized Francophone West Africa ». *Comparative Studies in Society and History*, vol. 35, no 2 (printemps), Cambridge (É.U.) : University Press, p. 239-262.
- SECK, Sidy. 2003. « L'École de Dakar : réalité historique ou escroquerie intellectuelle ? » *Éthiopiennes*, no 70, (1^{er} semestre 2003), Dakar, p. 29-45.
- SÈNE, Mame Kouna, « La légende de Samba Guéladio Diegui », *Ethiopiennes*, no 1, janvier 1975.
- SYLLA, Abdou. 2002. « Senghor et les arts plastiques », *Éthiopiennes : Hommage à L.S. Senghor*, no 69 (2^e semestre 2002) Dakar, p. 231- 252.
- PATAUX, Bernard. 1974 « Senegalese Art Today », *African Arts*, vol. 8, no. 1 (automne), Californie : UCLA James S. Coleman African Studies Center, p. 26-87.

ACTES DE COLLOQUES

- Union progressiste sénégalaise (comp.) 1972. *La Négritude : Actes du colloque sur la Négritude* (Dakar, 12-18 avril 1971) Paris : Éditions Présence Africaine, 244 p.
- TALL, Papa Ibra. 1972. « Négritude et arts plastiques contemporains », *La Négritude : Actes du colloque sur la Négritude* (Dakar, 12-18 avril 1971). Compilés par Union progressiste sénégalaise. Paris : Éditions Présence Africaine, p. 105-112.

CATALOGUES D'EXPOSITION

- DELISS, Clémentine, Catherine Lampert et Felicity Lunn (éd.). 1995. *Seven stories about Modern Art in Africa*. Catalogue d'exposition (Londres : Whitechapel Gallery, 27 septembre au 26 novembre 1995). Londres : Whitechapel Art Gallery. Paris : Flammarion, 319 p.

Musée du Québec, 1981. *Art contemporain du Sénégal*. Introduction de Assane Seck, ministre d'État chargé de la culture de la République du Sénégal. Catalogue d'exposition, (Québec : Musée du Québec, 11 mars au 12 avril 1981). Québec (Québec), 61 p.

LASSAIGNE, Jacques (cons.). 1974. *Arts Sénégalais d'Aujourd'hui*. Catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais, 26 avril-24 juin 1974). Paris : Grand Palais, 87 p.

VOGEL, Susan (Éd.). 1991. *Africa Explores: 20th Century African Art*. Catalogue d'exposition (New York, The Center for African Art, 23 mai 1991-2 janvier 1992). New York : The Center for African Art, 294 p.

Camden Arts Council. 1969. *Contemporary African Art*. Catalogue d'exposition, (London : Camden Arts Centre, 10 août au 8 septembre 1969) London : Studio International. New York : Africana Publishing Corporation. 40 p.

THÈSE DE DOCTORAT

SYLLA, Abou. 1993. « Pratique et théorie de la création dans les arts plastiques sénégalais contemporains ». Thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1010 p.

DICTIONNAIRE

CHEVALIER, Jean, et Alain Gheerbrant. 1999. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. 20^e réimpression. Paris : Robert Laffont / Jupiter, 1060 p.