Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

10 | 2009

Présence africaine

« On ne peut nier longtemps l'art nègre »

Enjeux du colloque et de l'exposition du Premier Festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966

"One can't deny the role of Negro art for long"

Éloi Ficquet et Lorraine Gallimardet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1560>

DOI : 10.4000/gradhiva.1560

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 4 novembre 2009

Pagination : 134-155

ISBN : 978-2-35744-012-8

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Éloi Ficquet et Lorraine Gallimardet, « « On ne peut nier longtemps l'art nègre » », *Gradhiva* [En ligne], 10 | 2009, mis en ligne le 04 novembre 2012, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1560> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1560>

Fig. 1 *Bingo*, le mensuel du monde noir, avril 1966. Musée du quai Branly.

« On ne peut nier longtemps l'art nègre* »

Enjeux du colloque et de l'exposition du Premier Festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966

Éloi Ficquet
et Lorraine
Gallimardet

Sur le frontispice du Musée dynamique, construit sur le front de mer de Dakar pour accueillir en 1966 l'exposition d'art traditionnel africain, conçue comme le clou du Festival mondial des arts nègres, Léopold Sédar Senghor avait fait inscrire ces mots : « Seul l'Homme peut rêver et exprimer son rêve / En des œuvres qui le dépassent / Et dans ce domaine le Nègre est roi / D'où la valeur exemplaire de la civilisation négro-africaine / Et la nécessité de la décrypter / Pour fonder sur elle un nouvel humanisme. »

En des termes grandiloquents, et qui paraissent aujourd'hui un peu désuets, s'expriment des interrogations toujours d'actualité sur les dynamiques de la mondialisation, laquelle doit être porteuse de valeurs véritablement communes fondées sur la participation de tous, sans discrimination ni uniformisation.

Dans les années 1960-1970, les sociétés africaines récemment libérées du colonialisme ont cherché à s'approprier les vecteurs artistiques et les outils de communication culturelle de la modernité. À travers ces supports de création, il s'agissait, pour le continent, de se construire une nouvelle identité. Longtemps méprisées, reléguées hors de la civilisation, l'Afrique et ses diasporas cherchaient à obtenir non seulement la reconnaissance, mais l'admiration internationales. Dans cette perspective, l'organisation d'une série de grands festivals de portée mondiale a représenté une forme de reprise et de revanche par rapport au modèle européen des grandes foires-expositions de l'ère industrielle et coloniale.

Le Festival mondial des arts nègres (Fesman) a été, en 1966, la première grande manifestation artistique internationale organisée en Afrique. Il a été suivi par le Festival culturel panafricain d'Alger en 1969, puis par le Festival of African Culture (Festac), tenu à Lagos en 1977. En 2009, soit quelque quarante ans plus tard, les commémorations officielles de ces événements historiques sont en préparation et seront célébrées en Algérie et au Sénégal, par des régimes soucieux de récupérer la gloire des temps fondateurs de l'indépendance et la nostalgie qui continue d'en émaner¹.

• • •
* Léopold Sédar Senghor,
« Discours inaugural du Colloque
sur l'art nègre. "Ni opposition,
ni racisme mais dialogue
complémentaire" », in Fesman
[livre d'or] 1966 : 37.

1. Le 2^e Festival culturel
panafricain (ou Panaf) a eu lieu
à Alger du 4 au 20 juillet 2009
(voir www.panafalger2009.com,
consulté le 15 juin 2009). Le
3^e Festival mondial des arts nègres
(ou Fesman) est programmé à
Dakar du 1^{er} au 14 décembre 2009
(voir www.fesman2009.com,
consulté le 15 juin 2009).

Sans dédaigner cette part de nostalgie, cet article se propose d'étudier quelques aspects du festival qui s'est tenu à Dakar au cours du printemps 1966 et qui a laissé une empreinte toujours vive dans la mémoire collective nationale. Pendant trois semaines, la capitale sénégalaise a en effet connu une atmosphère d'effervescence créative et festive, au rythme trépidant d'une multitude de spectacles, expositions, conférences, fêtes de rue, ainsi que du ballet diplomatique des grandes figures politiques et intellectuelles de l'Afrique et du reste du monde. Si, du fait de l'exceptionnelle densité de l'actualité à laquelle il a donné lieu et de l'importance des enjeux qu'il a représentés, cet événement est fréquemment mentionné comme un repère chronologique essentiel de l'histoire sénégalaise et de celle du panafricanisme, il n'a encore fait l'objet d'aucune étude approfondie, qu'il s'agisse de son organisation d'ensemble ou de l'une des nombreuses manifestations artistiques ou intellectuelles inscrites à son programme. Les descriptions auxquelles il a donné lieu ne s'étendent guère au-delà de quelques informations et d'une poignée d'images, généralement puisées dans le livre d'or publié quelques mois après sa clôture (Fesman [livre d'or] 1966). L'étude proposée ici s'appuie sur une première recherche entreprise aux Archives nationales du Sénégal, sur un fonds bien conservé et inventorié², ainsi que sur d'autres fonds d'archives d'institutions partenaires du festival (Unesco, musée de l'Homme, etc.). Quelques entretiens ont également été recueillis auprès de divers participants (artistes ou organisateurs).

Le programme du festival étant extrêmement varié et pluridisciplinaire, ni son contenu ni la liste de ses participants plus ou moins renommés ne pourront être ici détaillés et analysés³. Nous commencerons par dessiner les contours généraux de son organisation, en nous intéressant notamment aux préparatifs administratifs, diplomatiques, intellectuels et artistiques. Dans un second temps, nous nous concentrerons sur la tenue de deux manifestations qui formaient en quelque sorte le socle du festival : d'une part le colloque inaugural intitulé « Fonction et signification de l'art négro-africain dans la vie du peuple et pour le peuple », d'autre part l'exposition complémentaire de ce colloque, « Art nègre : sources, évolution, expansion ».

Dans la lignée des congrès panafricanistes

C'est à Rome, en 1959, que l'idée d'une manifestation culturelle de grande envergure célébrant en Afrique la créativité et la diversité des arts du continent et de ses diasporas a été formulée pour la première fois, à l'issue du Second Congrès des écrivains et artistes noirs. L'armature s'en trouve dessinée parmi les recommandations formulées à la fin des actes publiés dans *Présence Africaine* :

Il incombe au congrès d'instituer, comme une partie essentielle de ses activités, un festival à célébrer pendant la réunion du congrès. Ce festival doit être soutenu par les divers gouvernements africains qui sont représentés par le congrès. Le festival doit comporter du chant, de la batterie et de la danse, et peut-être aussi des lectures de pièces dramatiques et de poésie. Ces activités devront se dérouler au cours de la session du congrès. Le festival doit être étayé d'une excellente exposition d'art organisée par des Africains et des peuples d'ascendance africaine. Les divers gouvernements doivent être contactés par le congrès pour qu'ils donnent leur appui à ce festival et à cette exposition. Le pays invitant assumera la responsabilité de rassembler et de montrer les pièces de l'exposition. Celle-ci doit être soigneusement prépa-

• • •

2. Nous remercions pour leur accueil et leurs conseils MM. Papa Momar Diop, directeur des Archives du Sénégal, et Babacar Ndiaye, conservateur, auteur du répertoire du fonds du Festival mondial des arts nègres, 1963-1967. Ibrahima Thioub, Adrien Benga et Sékou Badji, à l'université Cheikh Anta Diop de Dakar, ont apporté de nombreuses informations et mises en perspective, de même que Momar Coumba Diop au Crespo et Charles Becker.

3. Les recherches sur lesquelles s'appuie cet article ont bénéficié du soutien du Centre d'études africaines de l'École des hautes études en sciences sociales, dans le cadre de l'équipe « Supports et circulations des savoirs et des arts en Afrique et dans le monde ». Certaines données, analyses et hypothèses ont été présentées et discutées lors du séminaire « Les manifestations de l'art en Afrique », séminaire de recherche du Centre d'études africaines, organisé dans le cadre des enseignements du musée du quai Branly. Ce travail s'inscrit dans un projet plus vaste consistant à rassembler des études collectives et pluridisciplinaires sur les festivals historiques de Dakar, Alger et Lagos, mais qui n'a toujours pas trouvé de financement.

rée longtemps avant la venue du congrès. Il faut se rendre nettement compte qu'une manifestation des arts plastiques et d'action au cours du congrès est de la plus haute importance pour démontrer la vitalité et l'excellence de la culture africaine (*Présence Africaine* 1959a : 417).

Cette proposition s'inscrit dans la droite ligne des réunions panafricanistes qui, depuis 1919, avaient rassemblé, en Europe et en Amérique, des intellectuels noirs issus de l'Afrique et de ses diasporas afin de donner corps à des revendications de représentation politique devant conduire à la décolonisation et à la fin des régimes de discrimination. Après le cinquième congrès panafricaniste de Manchester, tenu en 1945 autour de personnalités politiques anglophones telles que George Padmore et Kwame Nkrumah, plusieurs intellectuels panafricains s'étaient de nouveau réunis en 1956, à Paris, autour des penseurs francophones du mouvement de la négritude, formant un réseau coordonné par la revue *Présence Africaine* et dirigé par Alioune Diop. Ce rassemblement, qui se voulait moins politique que culturel, devait être le premier d'une nouvelle série, comme l'indique son titre de « Premier Congrès mondial des écrivains et artistes noirs ». À cette époque, et en particulier depuis la défaite de la France en Indochine en 1954 et la conférence de Bandung en 1955 qui réunissait des pays indépendants ou en voie de le devenir, l'« abolition générale du système colonialiste » (*Présence Africaine* 1956 : 362) commençait à devenir une hypothèse crédible. La question de l'unité culturelle africaine se posait de ce fait sous un jour nouveau : il s'agissait dans un premier temps de faire un travail de mémoire sur un passé africain souillé, avant de rassembler les expériences historiques de chaque pays au sein d'une union tournée vers l'avenir.

En 1957, la Gold Coast (Ghana) fut le premier pays colonisé d'Afrique noire à accéder à l'indépendance. En 1958, la Guinée, dirigée par Sékou Touré, rejetait par référendum l'adhésion à la communauté française. Devant l'imminence de la mise en place de nouveaux États africains indépendants, les participants au second congrès de Rome, en 1959, s'interrogèrent sur la manière de « rapatrier » en Afrique leurs idées conçues hors du continent. Plutôt que de débattre des enjeux politiques du moment, leurs travaux se focalisèrent sur les conditions de la mise en place de politiques culturelles et s'attachèrent à définir « l'esprit et la conscience de l'artiste pour la reconquête d'une personnalité africaine » (*Présence Africaine* 1959a : 21). Ils se penchèrent en priorité sur les différents aspects des arts plastiques en Afrique et sur leur évolution, ainsi que sur leurs liens avec l'Occident, du fait aussi bien de l'influence subie lors de la colonisation que des échanges ultérieurs avec les arts européens. Ils s'interrogèrent également sur l'existence d'une esthétique commune aux arts africains dans les domaines de l'architecture, de la danse et de la musique. Les grandes questions qui allaient être reprises à Dakar sept ans plus tard se trouvaient ainsi posées.

Le festival, reflet des ambitions humanistes et politiques de Senghor

Dans la communication qu'il présenta à Rome, Léopold Sédar Senghor exposa les « éléments constructifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine ». Il souligna le caractère fonctionnel de l'œuvre d'art, faite « par tous et pour tous », sociale, donc engagée. Après avoir défini les notions stylistiques telles que le rythme et l'image analogique pour montrer que l'art africain participe d'un « monde mystico-magique », Senghor conclut sur la nécessité d'élaborer un nou-

vel humanisme, dans lequel les peuples libérés auraient à cœur de bâtir une civilisation négro-africaine consciente de son identité, et qui ne se contente pas d'importer telles quelles « les institutions politiques et sociales de l'Europe, voire les institutions culturelles » (Senghor 1959 : 276).

À la fin de l'année 1962, Senghor, élu deux ans plus tôt à la présidence de l'État sénégalais indépendant, entreprit de mettre en œuvre le projet du festival. Il en fit l'annonce officielle à l'occasion d'un message à la nation sénégalaise diffusé par la radio le 4 février 1963. Il venait tout juste de sortir renforcé d'une crise institutionnelle qui avait éclaté en décembre 1962. Après avoir évincé le Premier ministre Mamadou Dia, qui cherchait à conserver le contrôle de l'exécutif, Senghor lança une réforme constitutionnelle destinée à instaurer un régime présidentiel fort et sans partage (Hesseling 1985 : 228-240). À cet égard, l'initiative du festival peut être interprétée comme une opération politique, visant à affirmer une conception différente du pouvoir, dans laquelle la dimension culturelle primerait sur l'économique. Dans son message au peuple sénégalais, Senghor se démarquait ainsi nettement de l'adversaire dont il venait de se débarrasser et qui était en faveur d'un productivisme planifié :

Notre grand dessein, vous le savez, a été de réaliser en même temps le développement économique et le développement culturel, la production des biens et celle des hommes. Il s'en est fallu de peu, au milieu des querelles de clans, qu'il en allât de cette dernière production comme de l'autre. J'ai décidé qu'il en allât autrement et que, singulièrement, la date du Festival fût maintenue. Cela nous crée, n'est-ce pas, des obligations et, d'abord, celle de préparer le Festival pour qu'il soit une réussite (Senghor 1963).

Fig. 2 Alioune Diop, Léopold Sédar Senghor et Cissé Dia à l'ouverture du Premier Festival mondial des arts nègres de Dakar, septembre 1966 © Présence Africaine.

Dans l'idée de Senghor, toutefois, le festival ne devait pas être qu'un simple instrument de pouvoir. Conformément à la vision éthique et esthétique d'un humanisme nègre/noir/africain qu'il avait exprimée dans de nombreux ouvrages et discours antérieurs, il entendait offrir à l'Afrique une tribune où s'affirmer de façon retentissante sur la scène internationale. Cette dimension se trouvait clairement énoncée dans ce même message radiophonique annonçant le festival :

Le Festival sera une illustration de la négritude [...] une contribution positive à l'édification de la Civilisation de l'universel. Pour tout dire, nous aurons cessé, à jamais, d'être des consommateurs, pour être, enfin ! nous aussi, des producteurs de civilisation (*ibid.*).

La notion de civilisation de l'universel était fondamentale aux yeux de Senghor⁴. Elle revient comme un leitmotiv dans ses discours, constituant un objectif ultime, d'ordre messianique, qui semble faire la synthèse des deux dimensions entre lesquelles son être se trouvait tiraillé : la création littéraire et poétique d'une part, et l'action politique d'autre part. Cette tension intérieure, Senghor la répercute sur la nation qu'il gouverne et sur le continent dont il est l'une des figures de proue. Pour ces raisons, le projet consistant à réaliser une civilisation de l'universel sous-tend la conception du festival, qui est à la fois une action artistique et une opération politique.

La mise en œuvre d'un dispositif à plusieurs niveaux

Pour concevoir l'architecture intellectuelle du programme, ce qui requerrait largeur de vue et tact diplomatique, Senghor fit appel à un homme de confiance, un frère spirituel, Alioune Diop, rédacteur en chef de la revue *Présence Africaine* et fédérateur du mouvement de la négritude à travers la Société africaine de culture, fondée en 1957 à l'issue du premier congrès de Paris. Il était secondé dans cette tâche par une autre grande figure de la négritude, Aimé Césaire. L'organisation logistique fut confiée à trois commissaires nationaux successifs, qui furent chaque fois démis de leurs fonctions pour des « fuites de responsabilité », selon les termes employés par Senghor devant les cadres de l'Union progressiste sénégalaise, parti unifié et quasiment unique (Senghor 1966b : 2). Ces anicroches s'expliquent par la complexité sans cesse accrue du projet, s'agissant notamment des relations internationales et du montage budgétaire. Ce fut finalement Souleymane Sidibé qui mena l'entreprise jusqu'à son terme.

Devant la multiplication des ambitions, des invitations lancées à travers l'Afrique et le monde ainsi que des propositions destinées à étoffer son programme, le festival, qui devait à l'origine être un colloque amélioré, prit des dimensions colossales. Les dates furent plusieurs fois reportées. Annoncé en 1964, puis en 1965, il fut finalement lancé le 1^{er} avril 1966⁵. D'importants moyens budgétaires et humains furent investis dans ce projet, conçu par le chef de l'État comme une priorité nationale. Les plus hautes instances du pouvoir sénégalais furent mobilisées sous la supervision directe de la présidence de la République, relayée par un comité interministériel chargé de secteurs logistiques spécifiques (transports, logements, communication, etc.). Quelques années après l'indépendance, de nombreux hauts fonctionnaires sénégalais, assistés de quelques coopérants français, durent faire leurs preuves dans la mise en œuvre de ce projet. Cette opération de prestige ne visait pas seulement à affirmer la mise en place d'une politique artistique et culturelle volontariste⁶, elle justifia aussi des travaux

● ● ●

4. C'est au paléontologue et philosophe jésuite Pierre Teilhard de Chardin que Senghor a emprunté, en l'adaptant, cette idée postulant la convergence et la coalescence des consciences planétaires dans une même sphère de communication mondiale. Voir Teilhard 1959; Senghor 1962.

5. La date du festival devait correspondre à des vacances scolaires afin que les internats des lycées soient libres pour accueillir les troupes artistiques. La rencontre fut finalement programmée pour la durée des vacances de Pâques 1966. Par un hasard des calendriers solaire et lunaire, elle coïncida avec plusieurs autres fêtes. Le jour de l'ouverture, le 1^{er} avril, les musulmans commémorent le sacrifice d'Abraham, la Tabaski. Le 4, c'est l'ensemble de la nation sénégalaise qui fête le sixième anniversaire de l'indépendance. Le 10 avril, les chrétiens (dont le président) célèbrent Pâques.

6. Quelques études (Snipe 1998; Harney 2004) ont été consacrées à la politique culturelle et à la politique des arts au Sénégal impulsées par Senghor, incluant quelques observations sur le contenu du festival, mais sans interroger, à travers ce dernier, le fonctionnement de l'État sénégalais.

d'aménagements dans la capitale et servit d'outil promotionnel pour attirer de nouveaux investisseurs, notamment dans le secteur du tourisme.

Très vite, les organisateurs se heurtèrent aux limites de la ville de Dakar, particulièrement peu adaptée à l'accueil d'une manifestation internationale. Le manque d'hôtels susceptibles de recevoir les délégations et les visiteurs devint la principale préoccupation. Un grand festival ne pouvait pas non plus se concevoir sans salles d'exposition et de spectacle. Des grands travaux furent engagés dans l'urgence pour pallier ces déficiences. De nouvelles avenues furent percées, des bidonvilles rasés, et des bâtiments flambant neufs sortirent de terre. Un nouveau terminal fut construit à l'aéroport de Yoff, orné d'une grande fresque, *L'Oiseau de soleil*, exécutée par le peintre Iba N'diaye. Le port fut rénové afin d'accueillir des paquebots devant servir de logements d'appoint. C'est aussi à cette occasion que fut bâti le village artisanal de Soumbédioune, qui est aujourd'hui encore une étape incontournable pour les vacanciers voulant acheter des souvenirs. Furent enfin érigés deux hauts lieux de la vie culturelle dakaroise : le théâtre Daniel-Sorano ainsi que le Musée dynamique, qui devait accueillir une grande exposition consacrée aux arts classiques d'Afrique. En quelques mois, ces transformations de l'espace urbain jetèrent les bases du développement ultérieur de l'économie touristique de la péninsule du Cap-Vert.

Au niveau international, l'Unesco patronna la manifestation en subventionnant le grand colloque d'ouverture sur l'art nègre. L'Organisation de l'unité africaine (OUA), créée en 1963, fut sollicitée, mais elle préféra s'en tenir à une position d'observateur. Il était en effet reproché aux organisateurs du Festival des arts nègres d'avoir une conception étroite du terme « nègre », ce dont témoignait la faible participation des pays d'Afrique du Nord. En réalité, ces pays avaient bien été invités, ainsi que l'attestait la participation du Maroc, de la Tunisie et de l'Égypte. Mais l'Algérie, depuis la prise du pouvoir par Boumédiène en 1965, militait pour un tiers-mondisme radical et dénonçait le néocolonialisme gaulliste dont le festival était, à son sens, une émanation. Pour des raisons similaires, la Guinée-Conakry, dirigée par Sékou Touré, se tint à l'écart de l'événement. Ces deux pays allaient être les porteurs d'un « contre-festival », le Festival culturel panafricain organisé à Alger en 1969, sous l'égide de l'OUA.

La France, de fait, joua un rôle important dans l'organisation du festival de Dakar. Dans la brochure de présentation (Fesman [programme] 1966), le festival apparaît comme une coproduction franco-sénégalaise. Comme on peut le lire sur la première page, le général de Gaulle et Senghor se partageaient le haut patronage de la manifestation. De même, la liste des membres des comités d'honneur et d'organisation énumère face à face les ministres et conseillers français et sénégalais. Un coopérant français, Jean Mazel, était affecté auprès de Senghor comme

conseiller pour le festival. Le montant des subventions françaises accordées au festival n'est pas connu, mais on peut supposer qu'une partie du déficit important creusé par la manifestation dans le budget du Sénégal a été compensée dans le cadre des accords de coopération.

La dimension diplomatique de l'événement, pays par pays, mériterait aussi des investigations poussées. Près de deux mille cinq cents artistes, accompagnés de nombreux chefs d'État et de délégations officielles, sont venus de trente pays indépendants d'Afrique, les mouvements de libération d'Afrique lusophone n'étant pas représentés. Le Nigeria, loué par Senghor comme « la Grèce de l'Afrique », était l'invité vedette du festival. À ce titre, sa délégation occupait l'hôtel de ville de Dakar, où se tenait une modeste exposition. Hors d'Afrique, sept pays étaient représentés par leurs diasporas africaines : le Brésil, les États-Unis, Haïti, Trinidad et Tobago, le Royaume-Uni et la France. Le Liban était également invité, la communauté libanaise du Sénégal s'étant cotisée pour fournir un mécénat substantiel. L'Afrique du Sud et la Rhodésie (Zimbabwe), régimes d'apartheid, n'étaient pas représentées officiellement, mais certaines personnalités avaient été contactées, comme la chanteuse Miriam Makeba – qui annula sa venue en raison de désaccords idéologiques avec la position de Senghor, favorable au consensus – ou Frank McEwen, le directeur de la National Gallery de Salisbury (Harare), organisateur en 1962 d'un congrès et d'une exposition sur les arts d'Afrique préfigurant la réalisation du festival de Dakar⁷ (voir ICAC 1962).

Le grand colloque d'ouverture du festival

Dans la continuité des congrès de Paris et de Rome, c'est un grand colloque qui ouvrit le festival sur le thème « Fonction et signification de l'art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple », sous le patronage de l'Unesco et de la Société africaine de culture, qui n'est autre que le réseau international structuré autour de *Présence Africaine*. Durant une semaine, du 30 mars au 7 avril, les participants débattirent, au palais de l'Assemblée nationale du Sénégal, de tous les sujets ayant trait aux arts et cultures africains, qui avaient été définis lors d'un pré-colloque organisé au siège parisien de l'Unesco en 1964.

De nombreux experts internationaux, spécialistes des arts et des artistes africains ou des diasporas africaines, étaient réunis : écrivains, archéologues, conservateurs, historiens, ethnologues, cinéastes, musiciens, etc.⁸ Les contributions portaient aussi bien sur l'art en général que sur un domaine artistique ou une aire géographique précis. Contrairement à ce qui s'était passé dans les congrès précédents, aucune place ne fut laissée à la polémique lancée par ceux qui, après Frantz Fanon (mort en 1961), considéraient la négritude comme un cadre de pensée trop modéré par rapport à la nécessité d'une démarche plus combative permettant de s'affranchir complètement des emprises toujours fortes des anciennes puissances coloniales. Ces critiques, énoncées avec virulence, allaient fournir la matière du symposium organisé lors du festival d'Alger en 1969.

Senghor ouvrit solennellement le colloque, son colloque, par un discours dans lequel il insista sur le fait que, désormais, l'art nègre ne pourrait plus être nié comme il l'avait été par le passé. De façon métonymique, l'art était pour Senghor le sujet d'une réflexion sur les processus d'émancipation des consciences noires, et sur le rôle joué par les idées de la négritude dans la renaissance culturelle africaine et dans la définition de ses fonctions et de ses buts :

Fig. 3 Buste lobi, Burkina Faso. Objet présenté à l'exposition *Art nègre : sources, évolutions, expansion* en 1966. Musée du quai Branly.

● ● ●

7. Ce congrès (*International Congress of African Culture*) réunissait des spécialistes internationaux des arts africains, des plasticiens et des écrivains autour d'une exposition associant art traditionnel et arts contemporains africains et européens. Le concepteur de ce congrès-exposition, le Britannique Frank McEwen, avait résidé à Paris dans les années 1930 et après guerre. Il y avait découvert les arts africains et leurs influences sur les créations contemporaines. À cette date, la Rhodésie était toujours en situation de domination coloniale britannique, ainsi que le Mozambique voisin, sous domination portugaise, dont des artistes étaient représentés (l'Afrique du Sud, en situation d'apartheid, ne l'était pas), mais plusieurs œuvres venues de pays africains indépendants (Nigeria, Ghana, Ouganda) étaient exposées.

8. Dresser la liste serait ici fastidieux. Voir Fesman [colloque] 1967 et 1971.

Ce que voulaient, entre les deux Guerres, les jeunes hommes noirs et les jeunes filles de ma génération, c'était, abandonnant l'esprit d'imitation de l'ancien régime, de recouvrer, avec le sentiment de notre dignité, l'esprit de création qui avait été, pendant des millénaires, le sceau de la Négritude, comme en témoigne l'art pariétal du continent africain. Nous entendions redevenir, comme nos ancêtres, des producteurs de civilisation. Car, nous en avions conscience, l'Humanisme du xx^e siècle, qui ne peut être que civilisation de l'universel, s'appauvrirait s'il y manquait une seule valeur d'un seul peuple, d'une seule race, d'un seul continent (Senghor 1966a : 41-42).

André Malraux, qui, en tant que ministre de la Culture, avait fait le déplacement pour représenter la France, très impliquée dans l'organisation de cet événement, commença par rendre un hommage appuyé à Senghor, avant d'appeler l'Afrique à renouer avec ses « esprits anciens » pour « créer son propre domaine culturel » :

Fig. 4 Masque zoomorphe bamana, Mali. Objet présenté à l'exposition *Art nègre : sources, Evolutions, Expansion* en 1966. Musée du quai Branly.

Nous voici donc dans l'histoire. Pour la première fois, un chef d'État prend entre ses mains périssables le destin d'un continent. Jamais il n'était arrivé, ni en Europe, ni en Asie, ni en Amérique qu'un chef d'État dise de l'avenir de l'esprit : nous allons, ensemble, tenter de le fixer.

C'est la communication d'Aimé Césaire (reproduite dans ce volume de *Gradhiva*) qui reste sans doute la plus actuelle, parce qu'elle prend ses distances par rapport à tout modèle de pensée préétabli en proposant une critique du « processus de réification du monde », laquelle proclame la nécessité politique et métaphysique de l'art et de la poésie en général, dans une Afrique en devenir et un monde en mutation.

Les débats du colloque abordèrent les arts et les cultures noirs dans leurs manifestations passées et présentes selon trois perspectives : « 1. L'art traditionnel et la civilisation négro-africaine : fonctions et significations. 2. Diffusion, influence et rencontres de l'art nègre avec les autres cultures. 3. Problèmes actuels et perspectives d'avenir » (Fesman [livre d'or] 1967 : 48).

Au cours du colloque, des messages furent adressés aux chefs d'État, aux chefs spirituels, à la jeunesse et aux familles, conformément à l'idée selon laquelle le peuple doit se trouver au cœur des enjeux et des considérations sur l'art. Le principal message s'adressait aux chefs d'État africains, dont beaucoup avaient soutenu le festival, témoignant ainsi qu'ils avaient pris conscience de la nécessité de garantir les valeurs culturelles des peuples, où se jouait désormais l'avenir de leur pays. Le colloque les invita alors à suivre cinq directions concrètes pour assurer la pérennité de la culture africaine :

La formation de chercheurs, spécialistes et experts dans les multiples et difficiles domaines de l'art nègre ; la création de musées nationaux et régionaux ; la conservation et la protection des œuvres d'art ; la défense et la promotion des artistes ; l'éducation artistique pour la jeunesse et le peuple (Fesman [livre d'or] 1966 : 51).

La grande exposition « Art nègre »

Installée au Musée dynamique construit pour l'occasion, de façon à se trouver au cœur des circulations des festivaliers, l'exposition d'art traditionnel africain⁹ « Art nègre : sources, évolution, expansion » constitua avec le colloque l'un des deux événements majeurs du festival. Pour la première fois en Afrique se trouvaient réunis les chefs-d'œuvre de l'histoire des arts africains, non seulement ceux dispersés en grand nombre dans les musées et collections privées du monde entier, mais aussi ceux conservés en Afrique au sein de collections ou faisant partie d'un patrimoine encore vivant. Dès sa conception, « Art nègre » développa une problématique à deux versants : celle d'une esthétique africaine révélée au monde à travers sa spoliation et devant pour- tant, après la décolonisation, servir de socle à des identités réinventées. En réponse à cette dualité, il était prévu que l'exposition circule entre l'Afrique et l'Europe. Après son installation à Dakar pour le festival, elle fut présentée à Paris, au Grand Palais, selon les mêmes principes muséographiques et avec les mêmes œuvres, où elle inaugura un nouvel espace d'exposition, du 1^{er} juin à la fin août 1966. Ces ambitions exceptionnelles exigèrent la mise en place d'une collaboration internationale inédite, associant à parité des experts européens et africains. Son commissaire général, Georges-Henri Rivière, rendit ainsi compte de ce projet, issu des volontés convergentes de Senghor et Malraux :

[cette exposition représente un] corps à deux visages, l'un dakarois, l'autre parisien : manifestation insolite et audacieuse, où se sont unis, sans se mêler, les concepts de la plus jeune Europe et de la plus vieille Afrique, novatrice dans son principe et ardue dans sa conduite, chimérique à ses débuts et heureuse à sa fin, signal de muséographie moderne et signe de fraternité humaine, l'exposition d'*art nègre* (Rivière, in Fesman [exposition] 1966 : xxxiii).

Pour répondre à cet imposant cahier des charges, une équipe de sept commissaires africains et européens fut choisie parmi des muséographes et spécialistes des arts et civilisations africains. Le Français Georges-Henri Rivière partageait le commissariat général avec le Dahoméen Alexandre Adandé¹⁰. Le commissariat français était assuré par Pierre Meauzé, dont l'adjointe était Jacqueline Delange¹¹. Le commissaire africain, le révérend père camerounais Engelbert Mveng, était assisté du Sénégalais Salif Diop, commissaire adjoint et chargé de liaison pour le festival¹². Enfin, le Suisse Jean Gabus, directeur du musée d'Ethnographie et de l'Institut d'ethnologie de Neuchâtel, était nommé consultant auprès de l'Unesco pour l'exposition, chargé de la muséographie¹³. Les véritables maîtres d'œuvre de l'exposition étaient Mveng et Gabus, qui se rendirent en mission en Afrique, en Europe et aux États-Unis pour sélectionner les œuvres et rencontrer les acteurs locaux du patrimoine et de la culture.

Au total, ce sont près de cinquante musées d'Afrique, d'Europe et des États-Unis qui prêtèrent leurs œuvres les plus prestigieuses, auxquelles s'ajoutèrent celles issues de collections privées¹⁴. Les prêts étaient assez bien répartis : sur un total d'œuvres que nous estimons entre cinq et six cents¹⁵, la moitié des objets provenaient d'Europe, notamment des musées français, belges et anglais ; un tiers était originaire d'Afrique, pour la plupart des chefferies du Cameroun et du Dahomey, ainsi que des musées nigériens et de quelques autres ; enfin, quarante-six œuvres venaient des États-Unis.

• • •

9. Nous reprenons ici la terminologie employée à l'époque pour désigner l'exposition, telle qu'on la trouve dans les documents d'archives.

10. Georges-Henri Rivière était à l'époque conservateur en chef du musée des Arts et Traditions populaires (dont il avait été le fondateur en 1937), et il dirigeait l'Icom (International Council of Museums). Alexandre Adandé, historien de l'art, était ministre de la Justice du Dahomey.

11. Pierre Meauzé était chargé de la section de l'Afrique noire au musée des Arts africains et océaniques, et Jacqueline Delange, son homologue, chargée du département Afrique noire au musée de l'Homme.

12. Engelbert Mveng (voir d'autres éléments biographiques plus loin) était alors chargé de cours à l'Université fédérale de Yaoundé au Cameroun, responsable de la Commission des arts de la Société africaine de culture, et également expert-consultant pour l'Unesco au cours de ce festival. Salif Diop sera plus tard le premier directeur du Musée dynamique.

13. Voir Sow Huchard 2001 : 225 ; Fesman [livre d'or] 1966 : 57.

14. Voir la liste complète des prêteurs, in Fesman [exposition] 1966 : 169-173. Citons, à titre d'exemple, les prêts consentis à Paris par le musée de l'Homme, le musée des Arts africains et océaniques, à La Rochelle par le Muséum d'histoire naturelle, ou encore ceux des collectionneurs René Rasmussen, Ossip Zadkine ou Pierre Guerre.

15. Il est difficile d'obtenir le chiffre exact : les notes de préparation prévoyaient huit cents objets, le livre d'or en mentionne près de six cents, et l'on dénombre dans le catalogue de l'exposition quatre cent trente-sept numéros, dont certains incluent cependant plusieurs œuvres.

À la recherche de trésors dispersés : les missions de Mveng et Gabus

Afin de dresser un inventaire des œuvres d'art africain dispersées de par le monde, un important travail de prospection fut entrepris en Afrique, en Europe et en Amérique dans les collections publiques et privées. Mveng et Gabus, ainsi que Meauzé, furent chargés d'effectuer ces missions, allant à la rencontre des conservateurs, historiens et collectionneurs. Ces enquêtes, d'abord souhaitées vivement par Alioune Diop, sont nées de la volonté commune de Mveng et Gabus de collaborer plus étroitement que ne le prévoyait initialement le comité d'organisation, dans l'objectif d'harmoniser le colloque et l'exposition d'art traditionnel. Mveng fut nommé adjoint de Gabus en tant qu'expert consultant de l'Unesco. Les rapports de ces missions¹⁶ nous éclairent sur les rencontres avec les collectionneurs, les artistes, les chercheurs et les hommes politiques qui ont pris part au festival, ainsi que sur les espoirs placés dans la manifestation, en Afrique notamment, et sur les résistances rencontrées. Ces comptes rendus sont non seulement des sources uniques concernant l'organisation du festival sur le terrain, mais ils apportent aussi une vision originale et tangible du contexte culturel et politique de l'époque dans chaque pays, ainsi que des politiques culturelles et artistiques naissantes.

Dans la sélection opérée par Mveng et Gabus se lit la volonté de présenter au public un large aperçu d'objets culturels et quotidiens, mais aussi les chefs-d'œuvre de l'art des cours royales africaines. Jean Gabus insiste sur le caractère exclusif de certaines pièces sélectionnées. Des œuvres de l'Ashanti, des royaumes du Bénin, du Dahomey ou du Grassland (Cameroun), furent ainsi exposées pour la première fois dans « Art nègre ». Les avancées de ce travail de prospection alimentèrent la chronique locale. Dans les mois et les semaines qui précédèrent le festival, des articles parurent chaque jour ou presque dans le quotidien national *Dakar Matin* pour informer le public de l'avancée des préparatifs, et des entre-filets annonçaient très régulièrement que telle ou telle pièce exceptionnelle de tel ou tel musée serait montrée au festival.

Le rôle clé joué par Mveng dans l'organisation générale du festival mérite quelques précisions. Outre l'exposition, celui-ci était en effet chargé de l'élaboration du programme du colloque, en particulier pour solliciter des intervenants africains représentatifs des cultures contemporaines. De plus, ses missions à travers l'Afrique lors des années de préparation du festival revêtaient un caractère diplomatique dans la mesure où il avait à négocier au nom du festival les conditions de participation de chaque pays. Comment expliquer le recrutement de ce jeune jésuite¹⁷ à un poste si déterminant alors qu'il semble n'avoir eu aucune expérience préalable dans le domaine des arts ? En effet, ses premiers essais sur l'art africain – deux articles parus dans *Présence Africaine* (Mveng 1964b et c), ainsi qu'un ouvrage (Mveng 1964a), ne furent publiés qu'à partir de 1964, alors que les préparatifs du festival étaient déjà engagés. On peut supposer qu'il existait une connivence intellectuelle et spirituelle avec Senghor, qui se devine à la lecture des écrits de Mveng, nourris d'une vision symbolique et humaniste que partageait le président sénégalais.

Mveng effectua plusieurs missions en Afrique¹⁸. La première se déroula dans la région africaine occidentale, du 17 juillet au 5 septembre 1964 (Mveng 1964d). Couvrant le Sénégal, la Côte-d'Ivoire, le Ghana, le Cameroun, le Nigeria et le Dahomey, cette vaste enquête avait pour but d'étudier l'art, l'artisanat et les cultes des sociétés africaines. Outre la prospection d'œuvres à exposer, Mveng

• • •

16. Ces rapports sont conservés aux Archives nationales du Sénégal, ainsi qu'aux archives du musée de l'Homme et du musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie relatives au Festival mondial des arts nègres, versées au service des archives et de la documentation du musée du quai Branly.

17. Engelbert Mveng est né en 1930 au Cameroun. Il fit des études supérieures de théologie, de philosophie et d'histoire en Belgique et en France, et devint prêtre jésuite. En 1965, il fut recruté comme professeur à l'université de Yaoundé. Il conserva cette position jusqu'à son assassinat, inexpliqué, en 1995 à Yaoundé.

18. Il se rendit aussi en Afrique de l'Est (Éthiopie et Ouganda), comme l'atteste une lettre à Senghor du 17 mai 1965 (Archives nationales du Sénégal, fonds Fesman, carton 041).

1^{ER} FESTIVAL MONDIAL

IBRAHIMA DIOUF | GRAPHISTE | I. MANDEL | IMPRIMEUR JEANIN

DES ARTS NÈGRES

1-24 AVRIL 1966 · DAKAR · SÉNÉGAL

Fig. 5 Affiche du 1er Festival mondial des arts nègres, 1966. Musée du Quai Branly.

fit aussi office d'émissaire et de promoteur du festival. Dans chaque pays visité, il faisait étape dans les grandes villes. Escorté par des représentants des gouvernements, des religieux ou des animateurs de la vie culturelle locale, il visitait les musées, mais également les lieux de culte, les marchés d'artisanat, les centres de recherche, les universités. Son rapport fait état de « contacts multiples et fructueux en vue de la préparation du festival aussi bien dans les milieux officiels que dans le peuple et jusque dans les campagnes » (*ibid.*), qu'il détaille à chaque étape, ainsi que les spectacles, réceptions et conférences auxquels il a pu être convié. Il exprime ses considérations sur la vie locale, et surtout ses impressions sur les attentes et les actions menées en faveur du festival, de même que sur la réception locale de la manifestation. Certains gouvernements émirent des réserves, ainsi le Ghana, qui estimait que le festival devait être organisé par l'OUA. Malgré les difficultés du voyage, un manque de coordination entre les organismes chargés du festival et la défiance de certains gouvernements, Mveng rendit compte, non sans emphase, de l'engouement populaire généralement exprimé en faveur de la manifestation : « On peut dire que l'homme du peuple, même là où les pouvoirs hésitent, ne manifeste aucune réserve. Il y a au contraire une prise de conscience mêlée de fierté devant les valeurs de notre culture » (*ibid.*).

Après un séjour camerounais, Mveng se rendit au Nigeria, pour observer l'organisation des quatorze musées du pays et le rôle culturel des universités. Les collections du musée national de Lagos l'enthousiasmèrent : il y admira les œuvres nok et les bronzes du Bénin, « spécimens parmi les plus beaux de l'art de tous les temps et de tous les pays ». Benin-City, dans laquelle il passa plusieurs jours, fut, « avec Abomey, le sommet de toute [sa] tournée en Afrique. La tradition et la civilisation moderne s'y côtoient de façon déconcertante » (*ibid.*). Les pièces d'art ancien du Nigeria allaient occuper le premier plan dans le dispositif du festival. Senghor avait en effet attribué au Nigeria le rôle d'invité d'honneur du festival, avant tout dans un but diplomatique, afin d'assurer une participation équilibrée entre pays francophones et anglophones – volonté que l'on retrouve dans le format bilingue français-anglais des publications officielles du festival. Senghor étaya cette décision au moyen d'arguments historiques et esthétiques, multipliant les déclarations lyriques sur le Nigeria, qu'il considérait, ainsi que nous l'avons dit, comme la « Grèce de l'Afrique ». L'hôtel de ville de Dakar fut d'ailleurs mis à la disposition de ce pays pour qu'il y installe une exposition destinée à promouvoir sa création artistique et culturelle¹⁹ – de piètre qualité, selon plusieurs observateurs. En contrepartie de ces honneurs, le Nigeria s'engagea à organiser la prochaine édition du festival, ce qu'il fit en 1977.

Les démarches entreprises par Mveng furent complétées par une mission de Jean Gabus au Cameroun et au Dahomey, du 21 mars au 11 avril 1964 (Gabus 1964). Le regard de Gabus est différent. Plus soucieux de muséographie que de diplomatie, il envisageait de donner un jour original à l'exposition et de présenter des œuvres jusqu'alors inédites, provenant par exemple des chefferies du Cameroun. Il obtint du sultan Bamum de Foumban le prêt d'œuvres issues de son trésor. Le projet muséographique de Gabus se dessine dans son rapport de mission : l'exposition du Musée dynamique doit s'attacher à la valeur esthétique des œuvres, et également informer le visiteur sur leur contexte de création et d'utilisation. Une telle exposition en Afrique doit permettre aux Africains de même qu'au public international d'appréhender la culture noire dans ses expressions diverses, passées et actuelles : il faut « faire connaître des œuvres africaines

• • •

19. Le contenu de cette exposition est exposé dans *Nigeria Today* 1966.

Fig. 6 République du Sénégal, 1968. Université de Dakar. Bibliothèque centrale. © Archives La Documentation française. Photo Coopération/Père J. Gabin.

prélevées directement dans le patrimoine traditionnel, restées dans leur fonction » (*ibid.*). Pour Gabus, cette exposition devait aussi être un levier permettant de faire progresser la question politique de la protection du patrimoine artistique africain. Dans la seconde partie de son voyage, il visita ainsi l'ancien palais du sultan Njoya au Cameroun, ainsi que le palais royal d'Abomey au Bénin, et livra à l'Unesco ses recommandations concernant leur restauration. En janvier 1965, il se rendit aux États-Unis, afin de sélectionner les œuvres issues de collections privées et publiques (Gabus 1965). Il y rencontra de nombreux conservateurs et collectionneurs, ainsi que le comité d'organisation américain du festival, chargé, comme dans chaque pays participant, des frais d'assurance, de l'emballage et du transport des œuvres sélectionnées pour l'exposition.

Négociations difficiles sur la question des restitutions

Malgré cette unanime et exceptionnelle bonne volonté des institutions participantes, certaines tensions apparurent entre anciens colons et colonisés sur la question de la propriété des œuvres. Les premières revendications concernant la restitution des œuvres africaines spoliées par les anciennes puissances colo-

niales avaient été formulées au cours des années 1960. Malgré la mise en place progressive d'un arsenal législatif, au Nigeria par exemple, la fuite des œuvres en Europe et aux États-Unis avait toujours cours, et ce phénomène n'a pas cessé jusqu'à aujourd'hui. Ce fut l'un des enjeux soulevés par le festival. Si l'objectif était de célébrer la renaissance culturelle africaine et la réappropriation par le peuple de sa culture, le sens de cette réappropriation variait selon les dirigeants africains. Les œuvres spoliées, si elles appartenaient pour Senghor à la « civilisation de l'universel », devaient au contraire, pour d'autres dirigeants, revenir à leur pays d'origine. Le comité du festival dut faire face d'un côté à la menace de possibles réclamations de la part de pays africains, de l'autre aux craintes exprimées par les prêteurs. Senghor insista sur les mesures de surveillance dont bénéficieraient les œuvres au Musée dynamique et s'engagea personnellement afin de dissiper la méfiance des uns et les résistances des autres :

Revendications : certains pays ou certaines personnes susceptibles de consentir des prêts ont objecté le risque de tentatives de revendications par certains pays africains, concernant les objets qui seront exposés à Dakar. Le Président de la République du Sénégal a donné à diverses reprises l'assurance formelle que de telles tentatives ne seraient pas tolérées²⁰.

Il fallut également user de diplomatie pour apaiser les rivalités entre certains conservateurs impliqués dans le projet. Kenneth Murray, directeur des Antiquités du Nigeria, refusa d'abord de prêter des œuvres du patrimoine nigérian pour l'exposition « Art nègre » au Grand Palais, programmée immédiatement après celle de Dakar, au motif que les Européens avaient toujours rechigné à faire preuve de générosité lors des expositions organisées en Afrique. C'est devant l'insistance d'André Malraux et la force de conviction de Georges-Henri Rivière, qui fit valoir les efforts consentis par l'Icom (Conseil international des musées) pour la sauvegarde du patrimoine africain, que Murray accepta finalement de prêter les œuvres.

Enfin, Pierre Meauzé et William Fagg, conservateur au British Museum, s'affrontèrent à propos du prêt d'œuvres du Nigeria sélectionnées par Meauzé pour le festival et présentées d'abord dans une exposition en Angleterre. William Fagg essaya de « doubler » la France en retenant les œuvres à Londres, ce qui risquait d'amputer le projet dakarois. Pierre Meauzé écrivit alors à Georges-Henri Rivière pour souligner la nécessité de « descendre dans l'arène et de prendre le "Bull" par les cornes²¹ ». Il préconisa l'intervention du ministre français des Affaires culturelles, André Malraux, pour appuyer sa requête. Malgré ces incidents, l'exposition de Dakar se déroula finalement comme prévu.

Le dispositif d'exposition

Quels choix muséographiques et thématiques les commissaires ont-ils adoptés d'après les recommandations émises principalement par Jean Gabus ? Qu'ont-ils choisi de privilégier, d'une présentation esthétique ou ethnographique des œuvres – les deux schémas d'exposition des arts extra-européens qui s'opposent depuis la fin du XIX^e siècle et les premières présentations d'œuvres africaines dans les musées d'ethnographie et d'histoire naturelle ? Le Festival mondial des arts nègres entendait montrer au monde la civilisation « nègre » dans toute sa splendeur et sa richesse. La volonté affichée était claire : il s'agissait de présenter

• • •
20. Voir Premier Festival mondial des arts nègres, Dakar, du 1^{er} au 24 avril 1966. Exposition d'art traditionnel « Art nègre : sources, évolution, expansion », fascicule du dossier technique du festival, archive du fonds du musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, versé au service des archives et de la documentation des collections du musée du quai Branly.

21. Lettre de Pierre Meauzé à Georges-Henri Rivière, datée du 4 décembre 1964, archives personnelles de Pierre Meauzé, fonds du musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, versé au service des archives et de la documentation des collections du musée du quai Branly.

au public local et international une exposition d'art, réalisée par des Africains associés à des Européens et plaçant la qualité formelle des œuvres au premier plan. La participation africaine était essentielle. En effet, « pour la première fois, une grande exposition d'art nègre traditionnel [allait] présenter cet art, VU DE L'INTÉRIEUR, par les Africains eux-mêmes » (Fesman [exposition] 1966).

Six principes présidaient à l'exposition, au sein desquels primaient l'art et la prise en compte des publics africain et européen :

- 1) L'exposition aura à Dakar et à Paris la même composition. [...] 2) L'exposition sera monumentale, elle ne sera pas géante. Hypothèse de travail : huit cents objets. 3) Elle n'est pas d'ethnologie. Son plan ne reflétera pas, fondamentalement, les structures de cette discipline. [...] 4) Elle n'est pas didactique. L'appareil d'interprétation sera réduit à un petit nombre de documents clés, exposés en place discrète. La photographie jouera son rôle d'explication et d'animation : très limité au travers d'un critère très exigeant de valeur artistique des clichés. Le témoin majeur restera l'objet, dont la signification sera dégagée par le choix et le groupement. 5) L'exposition est d'Art. Le choix de chaque objet devra s'opérer selon ce critère majeur. L'exposition ne retiendra que de beaux objets. 6) L'exposition est d'Art africain. Présentée à Dakar, elle doit aider le visiteur africain à penser un art qu'il agit et qu'il vit. Présentée à Paris, elle a mission de révéler au visiteur occidental l'essence de l'Art africain. À Dakar comme à Paris, son rôle est de mettre en lumière la participation de l'Art africain à l'Art universel. Autant d'idées qui ne laisseront pas de réagir sur le plan de l'exposition (*ibid.*).

Les photos prises lors de l'exposition au Musée dynamique confirment ces orientations. La présentation de l'ensemble est aérée, les œuvres présentées dans des vitrines sans fond, sur socle pour les plus grandes ou accrochées en petit nombre aux cimaises blanches (les masques). Seules des cartes sur le côté des vitrines signalent l'origine géographique des pièces, cartes reprises en grand format au fond de la salle. Les murs sont ornés de reproductions photographiques en très grand format de certains détails des œuvres, notamment les visages, dont la finesse et la beauté plastique sont ainsi accentuées. On avait eu recours aux procédés de l'image et du son pour accompagner les œuvres : photographies, mais aussi évocations audiovisuelles et musique. Des spots, accrochés sur des rails au plafond, baignaient l'exposition dans un éclairage qui jouait de l'ombre et de la lumière. L'ampleur de la scénographie était mise en valeur par le lieu lui-même, une vaste salle au plafond haut rythmée par une certaine orthogonalité, les horizontales des vitrines de taille égale, disposées à intervalles réguliers, et de la mezzanine, contrastant avec les verticales des photographies et des cimaises.

Si la circulation des visiteurs était laissée libre, l'exposition suivait un plan en cinq parties, précédées d'une introduction qui entendait, « dans un style de présentation dramatisée », montrer quelques objets choisis pour leur exceptionnelle qualité formelle afin de témoigner « du caractère fondamental de l'art nègre » (*ibid.*). Ces objets, au nombre d'une trentaine, illustraient la variété des styles et des matériaux africains : peignes en ivoire ivoiriens, pendentifs akan en or, « bronzes » du Bénin, objets en bois et terre cuite.

Chacune des cinq parties correspondait à différentes manifestations du festival et illustrait les grandes lignes du colloque, dans un souci de cohérence intellectuelle qui sous-tendait le festival dans son entier. Elles étaient par ailleurs illustrées de quelques textes de Césaire et Senghor, sur le caractère universel de l'art et de la civilisation.

Fig. 7 *La Tragédie du roi Christophe*, pièce d'Aimé Césaire, mise en scène par Jean-Marie Serreau au théâtre de l'Odéon en 1965 ; jouée par la Compagnie du Toucan qui rassemble des acteurs sénégalais, antillais et Haïtiens. Elle fut également jouée au Premier Festival mondial des arts nègres à Dakar en 1966
© Studio Lipnitzki / Roger-Viollet.

Dans sa première partie, consacrée à la « dimension historique », l'exposition cherchait à témoigner de l'ancienneté de la civilisation noire, présentant les arts anciens du Nigeria, du Tchad et de l'Éthiopie et faisant référence aux peintures rupestres du Tassili et du Zimbabwe. Enfin, l'art était aussi présenté comme une histoire écrite, à la faveur d'une évocation des reliefs des palais d'Abomey, des plaques en bronze du Bénin et de la galerie royale des Kuba. La seconde partie, traitant de la « dimension géographique », était la plus vaste, car elle entendait montrer la variété artistique africaine à travers des œuvres issues de tout le continent, et sa diffusion dans le monde, notamment aux Amériques. Le « message de l'art africain » et sa signification étaient au cœur de la troisième partie. La transformation du monde passe par l'artiste, évoqué à travers quelques œuvres, et surtout à travers l'exposition d'artisanat vivant du village de Soubédioune. La religion et la mort étaient illustrées par diverses pièces ayant une fonction liturgique ou funéraire ; les maternités témoignaient du triomphe de la vie contenue dans l'art. Cette vie rejaillissait dans la quatrième partie, « Les aspects de la vie », dont les objets représentaient les différentes facettes : vie liturgique (reconstitution d'autels *vodun*), vie politique et militaire (panneaux du Bénin et d'Abomey), vie économique (poids akan, panneaux représentant les marchés africains), et loisirs (scènes de danse...).

Enfin, la dernière partie de l'exposition, intitulée « Dialogue avec le monde », mettait en avant un aspect plus complexe et plus problématique de l'art africain en présentant des pièces témoignant d'échanges avec d'autres continents : des objets malgaches (au carrefour des cultures d'Asie du Sud-Est) ou des objets métis afro-portugais (crucifix en laiton d'Angola, siège de chef d'Angola copié sur un modèle européen, trompe en ivoire finement sculptée). Significativement, c'est aussi dans cette section qu'étaient présentées une trentaine d'antiquités égyptiennes, provenant principalement du Caire (musée des Antiquités égyptiennes et musée des Pyramides), plutôt que dans la partie consacrée aux antiquités africaines. Les commissaires égyptiens qui s'étaient chargés de la sélection avaient exclu les pièces de l'Égypte pharaonique, rejetant ainsi les théories africanisant toute la civilisation égyptienne, au profit d'objets souvent ordinaires provenant de Nubie, la région la plus méridionale, considérée comme plus africaine. Une place était également réservée à la réception de l'art nègre dans l'art occidental contemporain par la mise en regard d'œuvres africaines exposées aux côtés de quelques œuvres d'artistes de l'école de Paris (Léger, Picasso, Atlan, Zadkine, Modigliani), notoirement inspirés par ces formes.

Enfin, la mise en place d'un dispositif éditorial ambitieux complétait la préparation de l'événement. De nombreuses publications présentant les différentes manifestations du festival furent éditées, souvent en français et en anglais, au premier rang desquelles figure le catalogue de l'exposition. L'exposition tenait lieu de ressource iconographique, et le catalogue était conçu comme un livre d'art. Il reproduit, après les textes introductifs de Léopold Sédar Senghor, Engelbert Mveng et Georges-Henri Rivière, l'ensemble des notices des œuvres présentées dans l'exposition, selon la scénographie et le découpage de celle-ci, et s'enrichit de reproductions noir et blanc. Textes et notices sont écrits par Jacqueline Delange.

Un fascicule spécialement consacré à l'organisation de l'exposition, réalisé par le commissariat mixte, nous renseigne sur le parti pris et la scénographie des deux versions de l'exposition, à Dakar d'abord puis à Paris, conçues comme identiques, ainsi que sur les conditions pratiques de mise en place et de sécurité²².

● ● ●
22. Premier Festival mondial des arts nègres, fascicule de l'exposition d'art traditionnel « Art Nègre : sources, évolution, expansion », Comité pour l'organisation du festival, archive du fonds du Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, versé au service des archives et de la documentation des collections du musée du quai Branly.

Épilogue : dynamiques, déclin et relances

À l'heure du bilan, les organisateurs font leurs comptes. Environ 20 000 visiteurs se sont rendus aux spectacles et aux expositions. Le bilan financier indique un déficit important de 158 millions de francs CFA (soit 500 000 USD courants), qui s'explique par des recettes très inférieures aux prévisions. Lors de la conférence de presse de clôture, le commissaire du festival, Souleymane Sidibé, déclara : « Il n'y a pas de déficit en matière culturelle. Les résultats de ce premier festival ont plus de valeur que tous les milliards du monde » (Fesman [livre d'or] 1966 : 153).

L'héritage le plus durable du festival et de son exposition phare reste le bâtiment construit pour l'accueillir, le Musée dynamique. La décision de le bâtir était intervenue très tôt dans l'organisation du festival, quand les experts en muséographie avaient constaté que les installations disponibles à Dakar (musée de l'Ifan, hôtel de ville) présentaient des garanties de sécurité et des qualités insuffisantes²³.

Après deux ans seulement de travaux, le musée fut inauguré le 31 mars 1966, en même temps que le vernissage de l'exposition « Art nègre ». Le nouveau lieu, conçu par les architectes français et italien Chesneau et Verola, reflète le dialogue des civilisations et des époques cher à Senghor. Ce bâtiment à péristyle s'inspire de l'esthétique architecturale propre à la Grèce classique, mais c'est par son nom – le « Musée dynamique » – qu'il incarne la modernité muséale africaine : tournant le dos à la contemplation passive d'objets du passé telle qu'on la pratique dans les musées d'ethnographie européens, il s'agit de faire des œuvres exposées les témoins dynamiques des civilisations africaines afin de les interpréter dans le cadre culturel et social du nouvel État.

Subventionnée par l'Unesco, la construction du musée fut supervisée par Jean Gabus. Il présente toutes les caractéristiques modernes : l'espace d'exposition est constitué de deux grandes salles qui permettent un aménagement modulable au gré des expositions. Située au rez-de-chaussée, la première salle, d'environ 850 m², accueille les expositions temporaires, dans une configuration facile à renouveler grâce à des panneaux verticaux et à trente vitrines. Une mezzanine ajoute un espace supplémentaire de 490 m², destiné à accueillir la collection permanente du Musée dynamique. La conception intérieure propose des volumes amples et lumineux qui donnent la primauté à l'esthétique des objets exposés et accentuent leur monumentalité. Conçu comme un véritable centre polyvalent, le musée abrite aussi un service d'archives, une bibliothèque, un auditorium et un service de documentation. En outre, ce musée était initialement conçu comme la première étape de la réalisation d'un projet de plus vaste envergure, une Cité des arts occupant toute la péninsule de Soubédioune, où d'autres espaces de production artistique devaient être construits après le festival (résidences d'artistes, auditorium, centre chorégraphique). Mais le déficit budgétaire important laissé par le festival empêcha la réalisation de ce projet, qui est resté à l'état de plans. Non sans ironie, c'est aujourd'hui un parc d'attractions qui occupe cet emplacement.

Jusqu'à sa première fermeture en 1977²⁴, le Musée dynamique a accueilli de grandes expositions internationales, dont les conditions de réalisation seraient aujourd'hui inimaginables en Afrique²⁵. Le musée a également accueilli le Salon des artistes sénégalais, une pièce maîtresse dans la politique de promotion d'un art officiel sénégalais connu sous l'appellation d'« école de Dakar » et répondant, non sans indiscipline, à la doctrine esthétique prônée par Senghor. Ces créateurs, surtout des peintres, étaient considérés comme les ambassadeurs artistiques du Sénégal et eurent l'honneur d'une exposition d'une ampleur exceptionnelle

• • •

23. D'après Ousmane Sow Huchard (entretien du 24 septembre 2008), qui a été conservateur de ce musée, ces constatations auraient été faites par une délégation égyptienne.

24. Pour y installer la compagnie de danse Mudra-Afrique dirigée par Maurice Béjart et Germaine Acogny.

25. La liste est impressionnante : dessins de Léonard de Vinci (1970), « Kandinsky et Miró – La peinture de 1900 à 1925 » (1970) ; gravures de Chagall (1971) ; Picasso (1972) ; Art plastique allemand (1972) ; Manessier (1976) ; Hundertwasser (1976). La dernière grande exposition du musée fut consacrée, en 1977, au peintre sénégalais Iba Ndiaye (Sow Huchard 1989 : 55).

organisée en 1974 par le musée : « Art contemporain du Sénégal », qui circula dans le monde entier, d'abord au Grand Palais, à Paris, avant de parcourir l'Europe, l'Amérique et l'Asie pendant dix ans. Les acquisitions d'œuvres d'artistes sénégalais effectuées par le musée constituent aujourd'hui le « patrimoine privé artistique de l'État » et servent de réserve pour les ambassades et institutions publiques sénégalaises. Senghor exerça un contrôle direct sur toutes les activités du musée, inaugurant chaque exposition, préfaçant chaque catalogue, se prononçant sur les acquisitions, agissant comme le critique d'art et commissaire artistique qu'il aurait rêvé d'être.

Dans les années 1980, de faillite financière généralisée en ajustements structurels, les expressions d'un enthousiasme artistique panafricain se raréfièrent jusqu'à disparaître. C'est dans ce contexte que le successeur de Senghor, Abdou Diouf, se trouva contraint de réduire les subventions en faveur des arts et de fermer à nouveau le Musée dynamique en 1990 – après l'avoir rouvert en 1982 – pour y installer la Cour de cassation. Cependant, ce gouvernement porta le projet d'une réédition du festival mythique de 1966 sous le nom de Festival panafricain d'art et de culture. L'organisation en fut confiée à l'universitaire Pathé Diagne, ancien détracteur de Senghor. Prévu pour 1986, le projet fut abandonné en 1989, en raison d'erreurs de gestion et de frictions idéologiques.

Au début des années 1990, on assiste en Afrique à un renouveau des scènes artistiques, portées par des acteurs plus spécialisés et tournées vers le marché international. La Biennale de Dakar est née de l'initiative de créateurs ayant le sentiment d'être abandonnés par l'État. L'effet de vogue pour ce vecteur nouveau permet d'activer des circuits de financement internationaux par lesquels l'État sénégalais trouve le moyen de se racheter une conduite culturelle. Cette biennale, dont la huitième édition a eu lieu en 2008, ne procède pas directement d'une volonté de résurrection d'un âge d'or dont le festival de 1966 aurait été l'apogée, mais représente l'expression la plus tangible – même si elle reste fragile – de l'impact durable exercé par la politique culturelle engagée par Senghor.

Mais l'intention de résurrection est redevenue la priorité. Le projet d'une troisième édition du Festival mondial des arts nègres, programmée à Dakar en décembre 2009, procède de l'ambition des autorités sénégalaises, sous la présidence d'Abdoulaye Wade, de trouver une nouvelle jeunesse dans l'orchestration d'un retour aux sources placé sous le mot d'ordre de la « Renaissance africaine ». À quelques mois de sa tenue, la programmation n'en est pas encore dévoilée, des concours étant organisés dans chaque discipline. Après plusieurs reports de date et dans l'attente que le programme se remplisse et tienne ses promesses, les organisateurs ont cherché à combler le vide de contenu par des effets de marketing et par la mobilisation à grand frais du star system international. Signe que ce festival reste un témoin de son temps.

École des Hautes Études en Sciences Sociales
Eloi.Ficquet@ehess.fr

École du Louvre-EHESS (CEAf)
lorraine.gallimardet@orange.fr

mots clés / keywords : Sénégal // *Senegal* • art traditionnel africain // *traditional African art* • Leopold Sédar Senghor // *Leopold Sédar Senghor* • Engelbert Mveng // *Engelbert Mveng* • panafricanisme // *pan-africanism* • négritude // *negritude* • muséographie // *museography*.

Bibliographie

FESMAN [colloque]

1967 *Premier Festival mondial des arts nègres. Colloque sur l'art nègre*, Rapport, t. I. Paris, Présence Africaine.

1971 *Premier Festival mondial des arts nègres. Colloque sur l'art nègre*, Rapport, t. II. Paris, Présence Africaine.

FESMAN [exposition]

1966 *Art nègre : sources, évolution, expansion*. Dakar, Musée dynamique, et Paris, Réunion des musées nationaux.

FESMAN [livre d'or]

1966 *Premier Festival mondial des arts nègres*. Dakar, Premier Festival des arts nègres, et Paris, Secrétariat d'État aux Affaires étrangères chargé de la Coopération.

FESMAN [programme]

1966 *Premier Festival mondial des arts nègres, Dakar, 1^{er}-24 avril 1966*. Dakar, Société africaine de culture, Commissariat national du festival – Commission de presse.

GABUS, Jean

1964 « Rapport de la mission Jean Gabus, 21 mars au 11 avril 1964 ». Archive provenant du fonds du Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, versé au service des archives et de la documentation des collections du musée du quai Branly.

1965 « Rapport Unesco. Mission Jean Gabus, Voyage aux USA, du 7 au 20 janvier 1965 ». Archive du fonds du Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, versé au service des archives et de la documentation des collections du musée du quai Branly.

HARNEY, Elizabeth

2004 *In Senghor's Shadow. Art, Politics and the Avant-garde in Senegal, 1960-1995*. Durham et Londres, Duke University Press.

HESSELING, Gerti

1985 *Histoire politique du Sénégal. Institutions, droit et société*. Paris, Karthala.

ICAC

1962 *Exhibitions on the Occasion of the First International Congress of African Culture. National Gallery, Salisbury, August 1 – September 30, 1962*. s. l. [Salisbury ?], n. d.

MVENG, Engelbert

1964a *L'Art d'Afrique noire. Liturgie cosmique et langage religieux*. Paris, Mame.

1964b « Structures fondamentales de l'art négro-africain », *Présence Africaine* 49 : 116-128.

1964c « L'art africain », *Présence Africaine* 52 : 104-127.

1964d « Mission d'étude dans l'Ouest africain, 17 juillet – 5 septembre 1964 ». Archives de Pierre Meauzé, provenant du fonds du Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, versé au service des archives et de la documentation des collections du musée du quai Branly.

1966 « Signification africaine de l'art », in Fesman [colloque 1967] : 7-22.

Nigeria Today

1966 *"Our Cultural Heritage, Including Our Art and Crafts. World Festival of Negro Arts, Dakar 1966"*, Special issue of *Nigeria Today* 2. Lagos, Federal Ministry of Information.

NJAMI, Simon

2006 *C'était Léopold Sédar Senghor*. Paris, Fayard.

Présence Africaine

1956 « Le 1^{er} Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs [Paris-Sorbonne – 19-22 septembre 1956] : compte-rendu complet », numéro spécial de *Présence Africaine* 8-9-10, juin-novembre.

1957 « Contributions au 1^{er} Congrès des écrivains et artistes noirs », numéro spécial de *Présence Africaine* 14-15, juin-septembre.

1959a « Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs : Rome, 26 mars-1^{er} avril 1959 »,

t. 1 : « L'unité des cultures négro-africaines », numéro spécial de *Présence Africaine* 24-25.

1959b « Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs : Rome, 26 mars-1^{er} avril 1959 », t. 2 : « Responsabilités des hommes de culture », numéro spécial de *Présence Africaine* 27-28, février-mai.

SENGHOR, Léopold Sédar

1959a « Éléments constructifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine », *Présence Africaine* : 249-279.

1962 *Pierre Teilhard de Chardin et la politique africaine*. Paris, Seuil.

1963 « Message du président Senghor au peuple sénégalais » [Texte de l'annonce radiophonique du 4 février 1963]. Archives nationales du Sénégal, dossier Fesman.

1966a « Ni opposition, ni racisme mais dialogue complémentaire », in Fesman [livre d'or] : 36-42.

1966b « [Discours de L.S. Senghor devant] La réunion du Conseil national de l'U.P.S. », *Bulletin [sénégalais] quotidien de synthèse de nouvelles* 764, n.p.

SNIPE, Tracy D.

1998 *Arts and Politics in Senegal, 1960-1996*. Trenton (NJ), Africa World Press.

SOW HUCHARD, Ousmane

1989 « Le Musée Dynamique », in Friedrich Axt et El Hadji Moussa Boubacar Sy (éd.), *Anthologie des Arts Plastiques Contemporains au Sénégal*. Francfort, Museum für Völkerkunde : 54-56.

2001 « Le 1^{er} Festival mondial des arts nègres, Dakar, 1966 », in N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin (dir.), *Anthologie de l'art africain du xx^e siècle*. Paris, Éditions Revue Noire : 220-229.

TEILHARD DE CHARDIN, Pierre

1959 *L'Avenir de l'Homme*. Paris, Seuil.

Fig. 8 Musée dynamique de Dakar, 1966. Exposition « Art nègre : sources, évolutions, expansion ». Archives du Grand Palais. Avec la permission de l'École du Louvre, tous droits réservés.

Résumé / Abstract

Éloi Ficquet et Lorraine Gallimardet, « *On ne peut nier longtemps l'art nègre* » – À Dakar, au printemps 1966, s'ouvrait le premier Festival mondial des arts nègres, organisé par l'État sénégalais dirigé par Léopold Sédar Senghor. Quelques années après l'accès à l'indépendance de la plupart des pays africains, cet événement célébrait, pour la première fois en Afrique, la créativité et la diversité des arts et des pensées du continent et de ses diasporas. Sous l'étendard à la fois esthétique et idéologique de la négritude, dont la revue *Présence Africaine* était la plate-forme, ce projet s'inscrivait dans la continuité des Congrès des écrivains et artistes noirs de Paris (1956) et de Rome (1959). La compréhension des enjeux de ce dispositif de vaste envergure peut être éclairée par l'analyse de la grande exposition d'art africain traditionnel, rassemblant des pièces venues de collections du monde entier.

Eloi Ficquet and Lorraine Gallimardet, « *One can't deny the role of Negro art for long* » – In Dakar, in the spring of 1966, the first International Festival of Negro Art opened. It was organized by the Senegalese state led by Leopold Sedar Senghor. Several years after most African countries had gained their independence, this event celebrated for the first time in Africa the creativity and diversity of the African continent's arts and thought, as well as its Diasporas. Under the esthetical and ideological flag of the negritude movement, with *Présence Africaine* as its platform, the project was the follow up of the Conference of black writers and artists in Paris (1956) and Rome (1959). We can further our understanding of the issues at stake in this vast operation through the analysis of the large exhibition of traditional African art, that brought together art works from collections from all over the world.