

UNIVERSITE DE PARIS I - PANTHEON - SORBONNE

UFR N° 10 DE PHILOSOPHIE

*PRATIQUE ET THEORIE DE LA CREATION
DANS
LES ARTS PLASTIQUES SENEGALAIS CONTEMPORAINS*

THESE DE DOCTORAT D'ETAT

PRESENTEE PAR

ABDOU SYLLA

SOUS LA DIRECTION DE
MONSIEUR OLIVIER REVAULT D'ALLONNES, PROFESSEUR

ANNEE 1992 - 1993

DEDICACE

à

- Mes Parents,

- Mon Epouse et mes Enfants, pour les encourager à faire mieux.

REMERCIEMENTS

- Cheikh Tidiane DIEYE et Marième MBAYE,
- Diafara TOURE et Modou MBOUP,
- Aminata MBAYE et Ndèye LETTE,
- Alassane DIOP et Lamine SOW,
- Khadim MBACKE et Ndiack FALL,
- Toutes les Personnes qui ont contribué, sous des formes diverses, à la réalisation de ce travail,
- Olivier REVAULT D'ALLONNES et tous les membres du Jury de soutenance.

SOMMAIRE (1)

	PAGES
INTRODUCTION.....	5
Ière PARTIE : ARTS PLASTIQUES, ETAT ET SOCIETE	19
CHAPITRE I : ARTS PLASTIQUES ET ETAT : QUEL MECENAT AU SENEGAL ?.....	20
CHAPITRE II : DE L'ART NEGRE A L'ART (AFRICAIN) SENEGALAIS : CONTINUITE ET/OU RUPTURE ?	122
CHAPITRE III : ARTS PLASTIQUES ET SOCIETE.....	295
CHAPITRE IV : FORMATION ET PRATIQUE ARTISTIQUES...	401
IIème PARTIE : QUELLES PRATIQUE ET THEORIE DE LA CREATION ?	530
CHAPITRE V : L'ARCHITECTURE.....	531
CHAPITRE VI : LA PEINTURE.....	694
CHAPITRE VII : LA SCULPTURE	807
CHAPITRE VIII : LA DIFFUSION ET LA PROMOTION DES ARTS PLASTIQUES.....	882
CONCLUSION :	983
BIBLIOGRAPHIE :	994

¹Les détails du sommaire de chaque chapitre se trouvent au début du chapitre.

INTRODUCTION

Le Sénégal est un pays dans lequel l'islamisation, intervenue très tôt, aurait fortement contribué à la régression, voire à la disparition des arts plastiques, peinture et sculpture principalement. L'islamisation est-elle la seule véritable cause de cette régression ? Existait-il réellement des arts plastiques sénégalais anté-islamiques ? Les hypothèses sont nombreuses et ne sont pas toujours concordantes.

La réalité, que découvre les ethnologues occidentaux à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, c'est qu'en dehors de l'artisanat utilitaire des *Lawbé/maabo* (sculpteurs de bois), les populations sénégalaises, fortement islamisées et majoritaires dans le pays, n'ont pas pratiqué les arts plastiques, dont des survivances matérielles ne subsistent ni chez les *Tukulër*, ni chez les *Wolof*, encore moins chez les *Mandeng* et les *Soninke*.

C'est seulement à la fin du XIX^e siècle, par l'importation de *suweer* et de chromolithographies en provenance du Maghreb principalement, que la première forme d'expression plastique apparaît dans quelques villes sénégalaises : la peinture sur verre ; les premiers peintres sénégalais connus, imitateurs des œuvres du Maghreb, autodidactes et artisans, ont vécu et pratiqué au début du XX^e siècle. Ce genre artistique s'est maintenu tout seul et même s'est développé entre 1920 et 1950, malgré la censure coloniale et l'iconoclastie religieuse.

Les arts plastiques modernes n'apparaissent et ne sont pratiqués qu'au début de l'indépendance du pays, en partie grâce à la volonté et à la perspicacité d'un homme politique et homme de culture à la fois, qui s'est révélé de surcroît un véritable mécène et qui, deux décennies durant, conçoit, initie, impulse, oriente et contrôle la politique et l'action culturelles de l'Etat. Il institue un véritable mécénat d'Etat, qui prend en charge l'ensemble des aspects de la promotion des arts plastiques.

Examiner les conditions et contexte d'avènement des arts plastiques modernes au Sénégal à partir de 1960 et étudier les différents aspects et phases du processus de leur implantation et de leur développement, constituent la première préoccupation du premier chapitre de la première partie de cette étude ; par la même voie, un bilan de la politique culturelle de l'Etat en ce domaine a été esquissé ; il est alors apparu qu'à un moment où l'Etat national était le seul capable de s'investir dans ce domaine, il avait fallu toute la détermination et l'opiniâtreté d'un homme pour imposer et promouvoir de telles visions et conceptions, aux antipodes des croyances et pratiques des populations. Sous l'impulsion et la direction de Léopold Sédar Senghor, l'Etat sénégalais est parvenu en effet à des

réalisations remarquables dans le domaine des arts plastiques modernes : conception et promulgation de textes réglementaires, création d'institutions d'administration, de structures de recherche et d'action culturelle, d'écoles de formation artistique et d'industries culturelles, dotation de toutes ces structures de moyens financiers, etc. ; le spectre des réalisations est vaste et apparaît, pour un petit pays en développement et en une période si courte, comme une performance.

Mais, trois décennies après avoir été initiée, une telle politique culturelle semble s'essouffler, non par manque de détermination et de conviction du successeur de Senghor, mais principalement, semble-t-il, par la grave crise économique qui sévit depuis le début des années 80 et les difficultés de trésorerie qui lui sont consécutives. Cependant, malgré ses méfaits (disparition de structures, fonctionnement cahotique des institutions survivantes, déflation de personnels, etc.), cette crise se révèle de nos jours salutaire, d'abord par la prise de conscience, au niveau collectif, des limites de l'Etat, ensuite par l'émergence d'initiatives nouvelles, individuelles et collectives, privées ou corporatistes, et qui se révèlent comme de véritables alternatives.

L'approche qui analyse d'abord les conditions et contexte d'avènement des arts plastiques modernes au Sénégal était susceptible d'éclairer le glissement de la tradition à la modernité, de l'art nègre traditionnel à l'art sénégalais contemporain. Le second chapitre examine donc cette évolution et les rapports entre ces deux formes d'art, et de manière plus précise, la question de "l'art nègre" au Sénégal. Cependant, dans la société sénégalaise actuelle, la dialectique de la continuité et de la rupture est telle que différents paramètres relevant de la tradition et de la modernité sont en jeu et en interaction permanente, au point qu'il serait néfaste de ne pas percevoir et de négliger les emprunts réciproques.

La société sénégalaise est en effet une société en transition, dont la modernité ne peut encore être pensée valablement sans prise en compte de cette situation de transition, qui fait que la tradition, héritée des ancêtres et dont des éléments nombreux et déterminants sont toujours dynamiques, coexiste avec la modernité, tout en se fécondant mutuellement.

Les arts plastiques constituent un champ dans lequel s'exerce cette dialectique tradition/modernité et qui illustre cette situation de transition. Dans cette dialectique, la tradition a perdu sa pureté originelle, en raison de la longue histoire d'échanges et d'emprunts culturels entre la société sénégalaise et les civilisations étrangères, occidentale et islamique en particulier, au travers desquels se réalisent appropriation et incorporati^o

des apports culturels extérieurs, par la sénégalisation de la modernité, ou alors la modernité, de type occidental, est modifiée afin d'être incorporée à la sénégalité. La peinture sur verre et la peinture moderne sont deux domaines des arts plastiques dans lesquels s'opère cette dialectique.

D'abord activité traditionnelle non structurée, par le mode de formation des peintres sur verre, autodidactes ou formés sur le tas, par le caractère rudimentaire des techniques et des matériaux utilisés, par la nature de la clientèle constituée du petit peuple des villes, la peinture sur verre se modernise en intégrant des outils et des matériaux nouveaux, en recourant à des circuits modernes de diffusion et de commercialisation, en intéressant et en étant de plus en plus pratiquée par de jeunes artistes formés dans les écoles des Beaux-Arts et en conquérant de nouvelles clientèles, nationale et internationale.

La peinture moderne, avec chevalets, pinceaux, toiles, couleurs, etc., introduite avec les écoles des Beaux-Arts, est désormais pratiquée par des artistes autodidactes, encore nombreux dans la population des plasticiens sénégalais. La collaboration entre ces catégories d'artistes traditionnels et modernes dans les structures socio-professionnelles notamment et leur évolution dans les mêmes milieux, le recours aux mêmes moyens dans la pratique, etc., accroissent les difficultés de les distinguer et de dissocier tradition et modernité. Les changements qui se produisent dans la société n'empêchent pas la continuité ; ainsi, à côté de l'Art moderne officiel qui se développe prodigieusement, subsistent toujours un Art traditionnel et un Art non-officiel.

Le second chapitre est prolongé tout naturellement par l'étude des conditions actuelles de la pratique artistique, en d'autres termes des rapports entre les arts plastiques contemporains et la société sénégalaise contemporaine, dans ses dimensions économique et culturelle, politique et religieuse, etc.

A ce niveau, la crise économique qui sévit dans le pays depuis bientôt deux décennies et qui est en voie de transformer la société sénégalaise, détermine de manière significative les arts plastiques sénégalais, en amont comme en aval de la pratique artistique, puisque, pour l'essentiel, les outils et les matériaux, d'architecture et de peinture, en particulier, sont importés ; les œuvres d'art moderne, à la différence des objets de l'art ancien, sont commercialisées dans des circuits nouveaux ; il n'est pas exclu que ce soit la crise économique et ses effets qui aient provoqué, chez les artistes modernes, autant de dynamisme, d'innovations et de solutions alternatives, qui étaient d'abord des solutions de survie.

Mais les changements que provoque la crise au sein de la société sont profonds et ne manquent pas de se refléter jusque dans le contenu même des arts ; les indicateurs de cette crise sont variés : difficultés et faillites d'entreprises, chômage et licenciements, privatisation des sociétés et entreprises d'Etat et restructuration de l'Etat lui-même, contraint de procéder à la déflation de ses personnels, malaise paysan et exode des populations rurales, multiplication des bidonvilles périphériques et développement des activités informelles (commerce, artisanat, recyclage et récupération, etc.), qui tendent partout à supplanter le secteur moderne des industries, des banques, du commerce, etc. ; dans une telle situation, la misère et la mendicité gagnent de larges couches des populations urbaines.

Mais les effets de la crise ne concernent pas seulement les activités productives et leurs structures de gestion ; ils s'étendent pratiquement à tous les domaines de la vie nationale, car la crise économique s'est prolongée en crise politique et sociale complexe.

Cependant, la complexité et la gravité de la crise sénégalaise sont telles que les remèdes conçus et appliqués comme solutions thérapeutiques vigoureuses se révèlent, dans la pratique, comme causes d'aggravation de la crise, à telle enseigne qu'entre 1979 et 1992, la succession des plans et des programmes, des nouvelles politiques et des nouvelles mesures s'accompagnent de nouvelles crises et de nouvelles violences.

Ainsi, au plan politique, le plan de redressement économique et financier (1979) est suivi de la succession politique de Senghor par Abdou Diouf (1980), comme solution de survie du régime politique et d'introduction de nouvelles initiatives et mesures de déblocage ; mais celles-ci sont telles que les mécontentements et les frustrations conduisent à des élections agitées (1983) et à une recomposition politique (multipartisme intégral), peu favorables au nouveau plan d'ajustement structurel (1984) et aux nouvelles politiques agricole (1984) et industrielle (1985). Cependant, la dynamique de la réforme économique ne semblait pas pouvoir être freinée par les résistances politiques, d'autant que, question de survie, cette réforme impliquait des partenaires extérieurs (Banque Mondiale et Fonds Monétaire international en particulier). L'exacerbation des difficultés et des conflits ne suffit pourtant pas à empêcher la conception et l'application d'un nouveau programme d'ajustement à moyen et long termes (1985-1992) ; les élections qui suivent (1988) seront encore plus violentes que les précédentes et entraînent l'arrestation des principaux chefs de partis de l'opposition, la fermeture des écoles et de l'université du pays et l'aggravation de la tension politique et sociale. Les événements sénégalomaauritanéens de 1989 qui surviennent, avec massacres de populations de part et d'autre du fleuve Sénégal, sont alors présentés comme exutoire aux angoisses, aux frustrations et

aux mécontentements contenus des populations. Cette situation politique nationale explosive, exacerbée par la surenchère d'une vingtaine de partis opposés au parti au pouvoir, était grosse de tous les périls, qu'il fallait absolument conjurer. Le gouvernement de majorité présidentielle élargie, formé en avril 1991 avec la participation de deux partis de l'opposition, parvient à baisser la tension sociale et à faire régner une paix relative pendant plus d'un an (octobre 1992).

Pendant cette période, en même temps que le multipartisme, le pluralisme syndical, tirant avantage de cette situation de tension et de chômage, de licenciements et de compressions des personnels, de privatisation et de libéralisation, élevait la surenchère revendicative, par des grèves et des manifestations diverses.

Au plan social, le chômage et la déflation provoquent des pénuries et accentuent ou favorisent la délinquance et l'insécurité, qui, paradoxalement, génèrent un domaine d'activités jusque-là inconnues : en quelques années, des dizaines de sociétés et d'entreprises de gardiennage sont créées.

Si le pays n'a pas basculé, pendant cette longue période d'incertitudes et de périls, dans l'anarchie, la violence et le sang, il le doit, en grande partie, à la forte influence des familles religieuses (Islam et Christianisme), dont les interventions et l'implication, discrètes parfois, dans les enjeux et les conflits politiques, ont parfois empêché des explosions et des affrontements.

Le système éducatif du pays a, dans sa globalité, particulièrement pâti de cette crise et de ses effets, par le fait des grèves qui l'ont souvent paralysé, et donc par son fonctionnement cahotique pendant toutes ces années ; par les pénuries et les restrictions diverses, par les réductions de ses effectifs et par ses résultats ; les écoles de formation artistique n'ont pas été épargnées ; et même, très souvent, perçues comme moins prioritaires, elles ont été ciblées en priorité par les coupes sombres et les mesures drastiques.

Bien entendu, pendant cette période de crise, de pénuries, voire de manque, les artistes plasticiens sénégalais ont eu toutes les peines du monde à s'équiper et à s'approvisionner, et donc à pratiquer ; et même s'ils parvenaient à produire sans trop de difficultés, commercialiser et vivre de leurs œuvres ne seraient pas aisés, car partout et surtout dans les pays sous développés, dans lesquels les pouvoirs d'achat des populations sont toujours faibles, les œuvres d'art et les nourritures spirituelles viennent après le pain quotidien et les urgences vitales. Mais, les crises, les pénuries et les

nécessités ont ceci de positif qu'elles provoquent des sursauts, fouettent les imaginations et obligent à inventer des solutions de sur ~~vie~~ ; elles s'accompagnent souvent ou sont suivies d'effervescence et de créativité ; la vitalité et le dynamisme de beaucoup d'artistes sénégalais ne sont pas totalement étrangers à cette nouvelle situation.

Outre les difficultés économiques auxquelles les artistes sont confrontés, le contexte social de la pratique artistique et les conditions de vie conduisent à s'interroger sur la situation et le statut de l'artiste plasticien sénégalais ; cette investigation est d'autant plus nécessaire qu'il n'existe pas, au niveau du pays, de fichier national des artistes, ni de carte professionnelle d'identification ; et d'autre part, à côté des artistes formés dans les Beaux-Arts, subsistent des artistes/artisans traditionnels et des artistes autodidactes. Comment distinguer les uns et les autres ? Qui est artiste et qui ne l'est pas aujourd'hui au Sénégal ?

Si, à une époque (1960-1975), il était aisé de s'autoproclamer artiste, avec le temps, la formation et le professionnalisme accru, il devient désormais moins difficile d'identifier les vrais artistes, mais plus difficile de tromper l'opinion la moins informée. La question du statut de l'artiste plasticien sénégalais moderne, esquissée dans le chapitre 3, par l'étude des conditions de son avènement, n'est achevée que dans le quatrième chapitre, qui répertorie les caractères distinctifs. Parmi ceux-ci, ont été relevés et étudiés : la formation artistique, la pratique effective et les expositions ; et secondairement, la participation à des concours et des manifestations artistiques (biennales, salons, festivals, etc.), pouvant être attestée par des catalogues, des anthologies et autres ouvrages d'art, etc.

Le répertoire des artistes plasticiens sénégalais établi sur la base des critères essentiels ci-dessus, fournit alors des informations fort utiles sur cette population, et relatives aux répartitions ethniques, sexuelles, religieuses, professionnelles, à l'âge, aux lieux de naissance et de résidence, à la spécialité, etc. Ainsi 61 % des artistes sénégalais vivent à Dakar, 93 % sont des hommes, 93 % sont musulmans, 55 % sont *Wolof*. Ce répertoire fait également apparaître que beaucoup d'artistes plasticiens sénégalais modernes sont issus des castes *ñeeño*, c'est-à-dire des anciennes castes d'artisans : la tradition reste toujours coercitive et déterminatrice.

Le répertoire a également révélé que la formation artistique, quoique critère fondamental, n'était cependant pas suffisant, car dans la population des artistes, il est apparu que beaucoup d'artistes autodidactes sont entreprenants, d'autres pratiquent leur métier de manière continue depuis plusieurs décennies, alors que certains ont conquis une

notoriété nationale et même internationale ; il en existe d'autres qui ne pratiquent que de manière épisodique ; la pratique artistique est donc un critère tout aussi essentiel.

Or, cette notion est un élément central de cette étude : quelles pratique et théorie de la création artistique dans les arts plastiques sénégalais contemporains ?

La pratique artistique est alors étudiée sous différents aspects : conditions, contexte et moyens. D'une manière générale, ces différents aspects sont également analysés, à l'échelle du pays, dans les chapitres 2 et 3 précédents ; dans ce quatrième chapitre-ci, ces mêmes aspects sont examinés au niveau des quartiers, des familles, des structures restreintes, etc. Car, c'est l'étude de la pratique artistique, dans ses aspects les plus variés, qui permet de mieux comprendre et expliquer la création artistique.

Dans la société sénégalaise contemporaine, la formation artistique, aussi solide soit-elle, ne suffit pas à faire un artiste et à le conduire à pratiquer son métier ; il doit en outre en disposer les moyens et être dans les conditions propices de pratique ; ce qui n'est pas donné à tous les artistes ; car, selon le type de formation (autodidacte ou Beaux-Arts) ou le statut (indépendant ou fonctionnaire ou enseignant), selon l'origine sociale ou la fortune, etc., les possibilités et chances d'exercice du métier varient ; les particularités individuelles des conditions et moyens de vie et de travail sont très diverses, même si les conditions sociales générales sont communes.

Ainsi, la vie sociale sénégalaise est organisée, malgré la modernité, sur la base des groupes : structures sociales traditionnelles (classes d'âge, familles, castes, confréries et leurs démembrements, regroupements de quartiers, etc.) et structures socio-professionnelles modernes (associations et clubs, amicales de promotion et syndicats, etc.). Dans sa vie sociale personnelle, chaque individu passe d'un groupe à un autre ; les groupes d'appartenance de chaque individu sont ainsi nombreux et chacun d'eux comporte une vie propre, des règles et des exigences ; l'appartenance à un groupe crée des obligations et des droits. Ces groupes et structures présentent sans doute divers avantages pour les individus et les artistes plasticiens, puisqu'ils sécurisent, structurent et encadrent les personnalités individuelles, procurent une vie affective et une vie de relations sociales riches et variées, une solidarité et une entraide permanentes, etc. ; mais ils peuvent aussi constituer des entraves au travail créateur, par les diverses contraintes qu'ils imposent.

L'artiste plasticien est lui également soumis aux mêmes contraintes, aux mêmes pesanteurs et charges sociales et familiales ; souvent, s'il est célibataire, il doit continuer à

vivre dans la grande maison familiale, dans laquelle la polygamie fait coexister plusieurs personnes qui partagent presque tout ; les exigences et les immixtions parentales dans la vie personnelle doivent être tolérées toute la vie durant ; les obligations de partage, bien qu'expressions des solidarités familiales, ethniques, religieuses, etc., et donc bénéfiques, à divers titres, précarisent pourtant les conditions matérielles de vie et de pratique, en effritant notablement et régulièrement les revenus personnels et les pouvoirs d'achat ; s'il est marié, il doit accepter la cohabitation dans des maisons, appartements, locaux, etc., peu spacieux pour la population résidente. Rares sont les artistes plasticiens propriétaires de leur logement ; les plus nombreux vivent dans une pièce servant en même temps d'atelier de travail.

La question de l'atelier, examinée à la lumière de divers témoignages d'artistes et des conditions sociales de vie, dans lesquelles les relations sociales sont très denses, apparaît de nos jours cruciale. Aussi, les artistes en ont-ils fait une revendication prioritaire, prise en charge par leurs organisations socio-professionnelles ; et le combat mené, depuis plusieurs années, autour de cette revendication, est en phase d'aboutir, car déjà, plusieurs locaux ont été mis à leur disposition par l'Etat.

L'atelier est tout à la fois, une condition et un moyen de la pratique ; après l'avoir acquis, il faut l'équiper pour pouvoir travailler. L'équipement et l'approvisionnement sont tout aussi problématiques et difficiles que les conditions et moyens précédents : les outils et les matériels d'équipement, les matières d'œuvre et les divers matériaux sont généralement importés ; leur commerce n'est pas généralisé ; des ruptures de stocks, des pratiques peu licites, des marchandises aux qualités douteuses, etc., sont choses courantes dans ce commerce. Parfois, les moyens financiers d'acquisition de tel ou tel outil ou matériel, font défaut. Dans ces conditions et avec des moyens souvent dérisoires, les modes d'équipement et d'approvisionnement ne peuvent être que variés, chacun "se débrouillant" comme il peut ; ainsi, les équipements des artistes sénégalais sont rarement complets ; ils sont acquis petit à petit, au fur^{et à} mesure des moyens, des besoins et des opportunités ; les approvisionnements sont généralement faits de manière ponctuelle : une rupture, une opportunité, des rentrées financières inespérées, etc.

Ces conditions sont telles et le commerce des matériaux et matériels d'art si peu organisé que si, pendant longtemps, les matériaux et supports importés dominaient, en architecture et en peinture notamment, depuis quelques années, des innovations sont entreprises sur les matériaux comme sur les supports, et des techniques nouvelles, non occidentales, comme des techniques mixtes, sont expérimentées comme solutions alternatives aux importations, à la cherté et à la dépendance. Ces innovations et

expérimentations participent au renouvellement des arts plastiques sénégalais contemporains. C'est ce que révèle l'analyse, dans ce quatrième chapitre, des matériaux, des supports et des techniques utilisés par les artistes plasticiens sénégalais au cours de la période 1974-1992, par le dépouillement des catalogues d'expositions, qui ont impliqué 400 d'entre eux.

Ces quatre premiers chapitres constituent la première partie dont le thème général : *Arts plastiques, Etat et Société*, est analysé à partir de l'histoire des arts plastiques sénégalais contemporains, de leur implantation par l'Etat, des principes et textes réglementaires qui fondent la politique culturelle et artistique du pays ; politique qui organise et inspire les structures d'administration, de recherche et de formation ; des moyens, des effectifs et des personnels des écoles de formation, des mutations que connaissent celles-ci dans un contexte social global dans lequel la tradition coexiste avec la modernité, de telle manière que les survivances positives du passé (système des castes et structures traditionnelles, artisanat et artisans, croyances religieuses, etc.) sont récupérées et modernisées. Ainsi, l'étude du rôle de l'Etat et des rapports des arts plastiques et de la société sénégalaise permettent de dégager les conditions et le contexte, les moyens et les difficultés, les échecs et les succès de l'implantation des arts, de la formation et de la pratique artistiques dans le pays.

Comment créent les artistes plasticiens sénégalais contemporains ? Comment pratiquent-ils leur art ? Dans quels conditions et contexte ? Avec quels moyens, financiers, matériels, techniques ? Où et comment se procurent-ils ces moyens ? Comment s'équipent-ils et s'approvisionnent-ils ? Dans quelles structures pratiquent-ils ? Quels sont leurs partenaires ? etc. Telles sont les questions centrales de cette étude, dont la problématique est ainsi essentiellement centrée sur la pratique et la théorie de la création artistique, de manière que l'analyse de la pratique artistique permette d'expliquer avec cohérence la création artistique.

La première partie examine ces diverses questions mais au niveau de la société globale. La seconde partie étudie prioritairement les mêmes questions, mais à travers des exemples particuliers d'artistes (architectes, peintres et sculpteurs). Dans cette seconde partie, les expériences concrètes d'individualités artistiques font apparaître des différences notables, malgré la communauté des conditions globales et du contexte collectif. Ces différences sont décelables dans les cursus individuels et les cheminements professionnels, dans les techniques et les méthodes mises en œuvre, dans les moyens matériels utilisés, mais plus essentiellement dans les visions et les conceptions, les idées et les idéologies qui inspirent la pratique. A ce niveau en effet, il est apparu chez tous les

artistes étudiés que si la pratique a parfois été empirique en début de carrière, elle a ensuite prodigieusement évolué et s'est perfectionnée au cours de l'expérience professionnelle, en s'accompagnant d'une maîtrise progressive des techniques ; la pratique a été au fur et à mesure théorisée et a été orientée dans des directions déterminées, avec assignation de finalités précises. Il s'est révélé en effet que chacun des artistes assignait une vocation précise à son art, sans doute parce que la situation de sous-développement du pays n'autorisait pas une pratique aveugle et routinière du métier ; alors que certains se perçoivent comme pionniers, investis de missions.

Dans la nombreuse population des plasticiens sénégalais, le choix fait sur les artistes étudiés n'a donc pas été fortuit ; parmi les raisons, la disponibilité de chacun n'a pas été la moindre ; l'intérêt et l'originalité de la démarche, la créativité et l'esprit d'innovation, la détermination et les résultats atteints, etc., ont été d'autres critères tout aussi déterminants les uns que les autres. Cependant les choix n'ont pas été aisés ; car ils ont nécessité de longues recherches, de nombreux contacts et entretiens, visites et déplacements, des renoncements et des déceptions, etc.

Au point de vue méthodologique en effet, une des premières questions qui surgit est celle du choix ; et dans ce cadre-ci, de l'artiste ou des artistes à étudier.

Or, quand après plusieurs années de recherches, de collaboration avec les écoles des Beaux-Arts, de fréquentation des enseignants en art et des artistes et d'entretiens, il a fallu se rendre à l'évidence qu'il y avait peu ou pas d'études et de recherches sur les arts plastiques sénégalais contemporains, la première urgence qui s'imposait était celle du choix des artistes dont il fallait étudier la pratique artistique, étant entendu qu'au-delà des considérations générales sur cette pratique dans le pays, les recherches devaient être centrées sur des expériences artistiques concrètes. Ainsi, au cours de la première phase, les recherches se sont données pour objet le choix des artistes ; cette phase a été longue, car en l'absence de documents et d'études ponctuelles disponibles, il fallait privilégier les contacts directs et les entretiens, qui soulèvent la question, au niveau des interlocuteurs, de leur opportunité et de leur intérêt, de la disponibilité de l'artiste, etc. ; ainsi, après le choix d'un artiste, bien connu, et plusieurs entretiens avec lui, il a fallu abandonner les recherches, parce que, sans doute lassé, importuné ou ne disposant plus de temps, l'artiste suggérait d'attendre qu'il rédige lui-même et publie ses mémoires. Des renoncements ont été nécessaires et des pertes de temps inéluctables ; donc des recommencements.

Après cette première phase, la seconde a consisté en séries de recherches de contenu de connaissances, au cours de laquelle il faut connaître l'artiste (biographie, formation), le début de la pratique artistique et de la carrière, l'équipement et la pratique sous ses différents aspects, etc.

Quand, malgré les difficultés, les choix étaient faits, l'absence de recherches et d'études, de publications et de documents sur les arts plastiques sénégalais contemporains, et parfois le manque de dossiers de presse, obligeaient à recourir et à privilégier les enquêtes directes, et lorsque celles-ci étaient impossibles, à utiliser les méthodes indirectes.

Différentes méthodes ont ainsi été combinées dans les investigations :

a - les *entretiens directs* avec les artistes, en leurs ateliers et/ou domiciles, de durée variable (30', 1 h ou 2 h), enregistrés sur cassettes ou avec prise directe de notes ; avec le même artiste, plusieurs entretiens sont souvent nécessaires ; ainsi, de 1983 à 1993, 70 cassettes ont été enregistrées pendant les entretiens avec les artistes étudiés, soit en moyenne 7 cassettes et 7 entretiens par artiste ; parmi ces cassettes, 30 ont une durée de 60 minutes chacune et 40 de 90 minutes ; soit au total 90 heures d'entretiens et 9 heures par artiste ; d'autres entretiens directs ont également été effectués avec d'autres artistes, des mécènes et des promoteurs ; lorsque les entretiens ont été enregistrés, ils doivent être ensuite transcrits et traduits (dans les cas où les entretiens ont été réalisés en langues nationales), avant de pouvoir être exploités. Pour éviter les pertes de temps et les déplacements inutiles, ces entretiens doivent être programmés, c'est-à-dire convenus à l'avance d'accord parties .

b - les *enquêtes indirectes* par questionnaires, lorsque les entretiens sont impossibles ou lorsqu'il s'agit d'une question ponctuelle ou d'un aspect déterminé ; cette méthode n'a été utilisée que quelques rares fois, en 1986/1987, en 1990 et en 1992, pour les raisons suivantes : à chaque fois, près de 70% des questionnaires placés n'ont pas été récupérés ou rendus ; certains, comme quelques architectes, ont carrément refusé de répondre en le notifiant par correspondance. La recherche semble encore mal perçue dans la société sénégalaise et beaucoup d'interlocuteurs refusent de lui consacrer le temps et l'intérêt requis.

c - les *entretiens informels*, lors de rencontres ponctuelles, de visites, d'expositions, etc. ; il s'agit donc d'entretiens fortuits (non programmés), mais qui fournissent souvent des informations fort utiles. Or parmi les artistes choisis, certains

sont devenus familiers, d'autres des amis et avec eux, beaucoup d'échanges ont lieu, des visites et des fréquentations dans les familles respectives sont devenues habituelles ; de nombreux entretiens informels, impossibles à comptabiliser, ont été effectués avec eux ;

d - les *visites des ateliers et des expositions* sont parfois très instructives, car outre ce qu'elles permettent de découvrir de visu, elles sont souvent l'occasion de conversations à bâtons rompus ; dans un pays où la palabre n'a pas disparu, de telles visites sont bien des sources fécondes d'informations ; les expositions sont aujourd'hui au Sénégal des lieux et des occasions de rencontre des artistes, comme si, se donnant rendez-vous là, ils voulaient s'épauler mutuellement ; de plus en plus, ces expositions donnent lieu à des manifestations d'animation (conférences, tables-rondes, projections cinématographiques, etc.) ; à ces différents titres, la fréquentation des ateliers des artistes et des expositions se révèle tout aussi fructueuse et riche en informations que les enquêtes ponctuelles. En outre, pendant ces visites comme pendant les séances d'entretiens directs, il est possible d'observer l'artiste à l'œuvre et d'expérimenter sa pratique artistique ; plusieurs entretiens se sont justement déroulés pendant que les artistes travaillaient.

e - *L'exploitation des dossiers de presse* des artistes, des articles, des catalogues et des plaquettes d'exposition, etc., et des *Press Book* des architectes, qui contiennent généralement les informations les plus utiles sur ceux-ci ; ces dossiers, catalogues, plaquettes et *Press Book* constituent, à notre connaissance, les seuls documents imprimés disponibles au Sénégal sur les arts plastiques et les artistes sénégalais. C'est donc que la recherche documentaire n'a été utilisée que très peu, dans le cadre notamment des deux premiers chapitres ;

f - les *visites guidées des cabinets d'architectes et des chantiers* : les premières sont indispensables pour comprendre l'organisation et le fonctionnement des ateliers et cabinets d'architecture ; les secondes, à effectuer à différents moments, sont nécessaires pour appréhender concrètement les missions de l'architecture et la nature des projets architecturaux, dans leur phase exécutoire en particulier ; ces visites sont souvent l'occasion d'entretiens avec des collaborateurs des architectes ; ainsi, plusieurs entretiens ont pu être obtenus auprès de Pierre Pachy, directeur du cabinet Goudiaby et chargé de la surveillance des travaux ; Mbaye Sougou, architecte en second du même cabinet et Antoine Feireira, cheville ouvrière de l'administration et de la gestion financière du cabinet Goudiaby ;

g - les *visites des constructions* présentées dans le dossier iconographique, exception faite de celles qui ont été édifiées à l'étranger (Guinée, Togo, Mali, Burkina-

Faso, Congo, Mauritanie, Zaïre, etc.), ont nécessité plusieurs voyages dans les différentes villes du pays (Louga, Tivaoune, Thiès, Mbaye-Mbaye, Mbao, Ziguinchor, etc.) et plusieurs déplacements à Dakar ; très riches en informations, ces visites d'observation, permettent d'ajuster et de préciser celles disponibles auparavant.

Dans le dépouillement et l'analyse des informations recueillies, les méthodes statistiques ont été utilisées aussi souvent que possible, dans un souci d'objectivité, dans un domaine peu quantifiable ; ainsi, outre les données statistiques, les variables et les tableaux relatifs à l'économie et à la démographie dans le chapitre 3, les effectifs scolaires, le répertoire, les techniques, les matériaux et les couleurs, etc., dans le chapitre 4, ont fait l'objet d'interprétations mathématiques, à l'aide de tableaux, de graphiques, etc. ; la quantification des informations et l'analyse des données du répertoire des artistes sénégalais se révèlent ainsi plus fécondes que toutes les hypothèses et les ratiocinations, et fournissent des informations précieuses à la place des conjectures.

Cette méthodologie procède et reflète des options précises, formées très tôt :

- bâtir cette étude essentiellement sur la base de recherches de terrain, en privilégiant la méthode des enquêtes ; et donc, rompre, en partie, avec un certain académisme ; ce qui, bien entendu, comportait des risques réels, dont nous étions conscient, notamment en raison des difficultés mentionnées précédemment ;

- mettre l'accent sur la pratique concrète, l'expérience des artistes, en allant vers eux, en les visitant en leurs domiciles et ateliers, en s'entretenant avec eux, en étudiant leurs conditions matérielles et sociales de vie et de travail, leurs moyens et handicaps, etc.

Certes, de telles options découlaient en partie de l'inexistence ou de la rareté des travaux scientifiques sur les arts sénégalais contemporains ; mais plus essentiellement, elles étaient commandées par la nature même du sujet : au delà des travaux scientifiques et des analyses, la meilleure manière de comprendre la création artistique est d'observer l'artiste à l'œuvre, de le fréquenter dans son milieu de vie et de travail, de le voir aux prises avec les difficultés matérielles, techniques, sociales, etc. ; en somme d'observer l'artiste vivre et travailler.

Cette approche et cette méthodologie présentent un avantage : elles fournissent des informations abondantes, mais qui, par le fait de l'abondance, ne peuvent pas toujours être organisées en des synthèses cohérentes et satisfaisantes ; de telles synthèses sont d'autre part rendues difficiles parce que les arts sénégalais contemporains, vieux seulement de trois décennies, sont en voie d'élaboration et d'affirmation ; aussi, les synthèses ne peuvent encore être que partielles.

Cependant, l'étude ne pouvait être réduite en monographies différentes et incomparables; même en ce cas, ce qui a été privilégié dans chaque artiste étudié, c'est sa pratique et sa création artistiques ; les monographies n'ont pas été exhaustives ; au-delà d'elles, les genres artistiques ont été présentés et à l'intérieur de chacun d'eux, les personnalités artistiques, les tendances, les évolutions, les difficultés, etc.

En même temps que les monographies des individualités artistiques et de leurs expériences plastiques, l'étude prétend être un panorama des arts plastiques sénégalais contemporains, qui recense les aspects les plus saillants, les difficultés majeures, les tendances évolutives prochaines, etc., sans perdre de vue la question centrale de la création artistique : une contribution à l'esthétique des arts africains et sénégalais, à élaborer !

PREMIERE PARTIE

ARTS PLASTIQUES, ETAT ET SOCIETE

PREMIER CHAPITRE

ARTS PLASTIQUES ET ETAT : QUEL MECENAT AU SENEGAL ?

SOMMAIRE

I - PRIORITE A L'ECONOMIE.....	23
II - LEOPOLD SEDAR SENGHOR.....	28
2 - 1 - LE POETE-PRESIDENT-HUMANISTE.....	29
2 - 2 - LA NEGRITUDE, HUMANISME DU XXe SIECLE.....	36
2 - 3 - LA FRANCOPHONIE.....	47
III- LA POLITIQUE CULTURELLE.....	53
3 - 1 LES STRUCTURES ADMINISTRATIVES.....	54
3 - 1 - 1 - LE MINISTERE DE LA CULTURE	54
3 - 1 - 2 - LE SERVICE DES INSPECTIONS	55
3 - 1 - 3 - LES DIRECTIONS	56
3 - 1 - 5 - LE BUREAU SENEGALAIS DU DROIT D'AUTEUR.....	58
3 - 2 - LES STRUCTURES DE RECHERCHE.....	59
3 - 2 - 1 - LE SERVICE DES ARCHIVES CULTURELLES ...	59
3 - 2 - 2 - LE CENTRE D'ETUDES DES CIVILISATIONS....	60
3 - 3 - LES INSTITUTIONS D'ACTION CULTURELLE	61
3 - 3 - 1 - LES MUSEES ET LES GALERIES	61
3 - 3 - 2 - LE COMMISSARIAT AUX EXPOSITIONS D'ART A L'ETRANGER.....	68
3 - 3 - 3 - LE THEATRE NATIONAL DANIEL SORANO	68
3 - 3 - 4 - LES CENTRES CULTURELS REGIONAUX	70
3 - 3 - 5 - LES MANUFACTURES SENEGALAISES DES ARTS DECORATIFS	71
3 - 3 - 6 - LE FONDS D'AIDE AUX ARTISTES ET AU DEVELOPPEMENT DE LA CULTURE.....	73
3 - 3 - 7 - LE PATRIMOINE PRIVE ARTISTIQUE DE L'ETAT	76
3 - 3 - 8 - LA LOI DU 1%.....	78
3 - 3 - 9 - LA FONDATION LEOPOLD SEDAR SENGHOR ..	80
3 - 3 - 10 - LA CITE DES ARTISTES PLASTICIENS DE COLOBANE.....	84
3 - 4 - LES ECOLES DE FORMATION ARTISTIQUE.....	85
3 - 4 - 1 - LE CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE	88
3 - 4 - 2 - L'ECOLE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME	90
3 - 4 - 3 - L'ECOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS.....	91
3 - 4 - 4 - L'ECOLE NORMALE SUPERIEURE D'EDUCATION ARTISTIQUE.....	94
3 - 5 - LES MANIFESTATIONS CULTURELLES	97
3 - 5 - 1 - LE FESTIVAL MONDIAL DES ARTS NEGRES (1966).....	98
3 - 5 - 2 : LES EXPOSITIONS D'ART MODERNE	103
3 - 5 - 3 - LES SEMAINES CULTURELLES REGIONALES .	109
3 - 5 - 4 - LES GRANDS PRIX DU PRESIDENT DE LA REPUBLIQUE	110

Au moment où il créait les premières écoles des arts dans le pays, Léopold Sédar Senghor faisait mettre en place parallèlement des institutions de gestion, de recherche et d'action culturelle, dans un souci de cohérence et d'efficacité de sa politique culturelle et artistique, dont les fondements s'enracinent dans la *Négritude*, présentée comme "idéologie nationale et démocratique" et dont les deux axes fondamentaux sont *l'enracinement* et *l'ouverture*.

En même temps que les textes réglementaires régissant l'organisation et le fonctionnement de ces structures et écoles de formation, Senghor veillait à les doter des moyens financiers, matériels et humains indispensables à leur développement.

Deux décennies durant, la cohérence, la pertinence et l'efficacité de cette politique culturelle et artistique se traduisent par l'émergence et l'affirmation de *l'Ecole de Dakar*, l'apparition d'une population de jeunes plasticiens sénégalais, l'organisation de la première exposition itinérante d'art sénégalais contemporain à l'étranger (1974), qui sillonne le monde, tandis qu'au niveau national, les expositions individuelles et collectives se succèdent.

Ce mécénat d'Etat, qui n'allait pourtant pas de soi, vu les nombreuses critiques qu'il a suscitées, a permis au pays de disposer d'infrastructures artistiques et culturelles et de faire advenir de nouveaux arts, les arts plastiques modernes, inaugurant ainsi une nouvelle tradition plastique, qui ne s'est pas imposée aisément, en raison notamment des croyances religieuses et des habitudes des populations.

Deux décennies après avoir été initié, donc au moment même de l'abandon du pouvoir politique par Senghor, ce mécénat connaît des difficultés, dues non à la remise en cause, par le successeur de Senghor, de la politique culturelle en vigueur jusque-là, mais à la crise économique grave qui intervient dès 1979, et à la faveur de laquelle des réorientations et de nouvelles priorités sont définies.

Cette crise entraîne, entre autres effets positifs, l'émergence, dans le domaine des arts plastiques, de nouvelles initiatives, individuelles et collectives, privées et corporatistes, qui se présentent comme alternatives au mécénat d'Etat ; parallèlement, les artistes plasticiens eux-mêmes manifestent un nouveau dynamisme, deviennent plus entreprenants et initient de nouveaux projets.

La perception des limites de l'Etat est en voie de conduire vers une plus grande autonomie des artistes sénégalais et vers plus d'initiatives audacieuses.

I - PRIORITE A L'ECONOMIE

La question des rapports de l'Art et de l'Etat est importante dans notre société en développement et au regard du rôle de l'Etat dans la promotion des arts sénégalais contemporains et aux conditions de la pratique artistique et de la commercialisation de l'art.

L'Etat intervenait en effet, et intervient encore, trois décennies après l'indépendance, en amont comme en aval dans le domaine et dans la pratique de l'art. Car en effet, le pays étant sous-développé et le pouvoir d'achat des populations faible, il n'existe pas réellement de marché national de l'art et l'Etat est contraint de se faire à la fois mécène et promoteur de l'art (1).

Car notre histoire récente révèle qu'au moment de l'indépendance en 1960, l'art plastique n'existait pas, l'Etat national lui-même devait être créé et devait prendre en charge tous les domaines d'activités -y compris celui de l'art-, afin d'impulser le développement économique et social du pays.

Pendant au moins deux décennies, de 1960 à 1980, l'Etat national a en effet fait figure d'Etat-Providence (2), puisqu'en 1960, les bases, les conditions et les moyens d'un développement économique et social endogène du pays n'étaient pas jetés : une économie de marché extravertie, substituée à une économie de subsistance dans laquelle prévalaient les relations personnelles (troc), devait satisfaire les besoins des marchés européens ; les cadres nationaux (ingénieurs, dirigeants d'entreprises, techniciens, administrateurs, etc.) n'étaient pas formés ; l'épargne nationale et le capital intérieur susceptibles d'être investis dans l'économie n'existaient pas ; l'industrie était naissante et embryonnaire, mais également extravertie ; l'agriculture, non encore mécanisée, était spécialisée dans les cultures de rente (monoculture de l'arachide), avec des moyens de production traditionnels et archaïques (houës, *hileer*, *kajando*, *daba*, etc.) ; etc.

Ainsi, à l'aube de l'indépendance, tout était à créer et à organiser : l'Etat lui-même et la Nation, l'économie et la société, l'éducation et la culture, etc. ; mais avec des moyens dérisoires et dans des conditions difficiles. Cette situation difficile du Sénégal, et plus généralement de l'Afrique, procède de la manière dont les colonies d'Afrique avaient

1-Ce n'est pas hasard si dans son *Anthologie de la peinture et de la sculpture du Sénégal*, Alioune Badiane examine en premier, dans son chapitre 1, le mécénat d'Etat.

2 Sur le rôle de l'Etat pendant cette période, voir *Projet de Plan d'Orientation pour le développement économique et social 1989-1995 (VIIIe Plan)*, Dakar, Ministère du Plan et de la Coopération, octobre 1989, p. 18-28.

été organisées et orientées dans la période antérieure. Jean Dresch donne une idée de cette organisation et de cette orientation dans un article paru une décennie avant les indépendances africaines (1) :

“Le plus simple et le plus sûr est de commercialiser les produits naturels ou, par des moyens qui furent jadis pour le moins autoritaires et qui le sont souvent encore, de persuader les Africains de planter cotonniers, arachides, caféiers et cacaoyers. L’Européen se contente de drainer les produits, de les rassembler puis de les transporter à la côte et en France. En échange, et dans la mesure où la traite a laissé de l’argent dans le pays, l’Européen introduit et distribue dans la brousse les objets fabriqués auxquels l’Africain s’habitue si vite -cotonnades, quincaillerie, allumettes, cigarettes, savons, parfums, alcools, bicyclettes, ...-. Cette double série d’opérations commerciales suppose l’installation de comptoirs, de factoreries, escales où l’on vend de tout et où l’on achète les produits du pays. Les maisons de commerce sont de puissantes sociétés dont on retrouve partout en brousse les initiales : CFAO, SCOA, Peyrissac, Maurel et Prom, filiales du trust Unilever, NOSOCO, la Compagnie du Niger français, la Compagnie française de la Côte d’Ivoire, la Société commerciale du Kouilou Niari (SCKN) ou la SEDEC de l’Afrique équatoriale, ... C’est une économie paresseuse et destructrice. Non seulement le pays n’est pas rationnellement mis en valeur, les richesses naturelles ne sont pas prospectées, encore moins transformées industriellement, non seulement, par conséquent, le pays reste un pays économiquement dépendant, mais encore ses richesses connues sont dilapidées, les sols ruinés, les forêts détruites, les populations décimées ou tout au moins détribalisées par les transports de main-d’œuvre. Le pays est vidé de sa substance car les bénéfices ne sont guère réinvestis sur place, les populations restent misérables car les salaires ou les prix versés aux producteurs sont toujours aussi réduits que possible. Et l’Etat est pauvre comme les administrés. Quand il a payé les fonctionnaires, il ne reste presque plus rien dans les caisses, et c’est pourtant à lui qu’incombe le soin d’équiper le pays, de construire routes, chemins de fer, ports, écoles, stations de recherche, hôpitaux, dispensaires, ... Les sociétés privées souscrivent des contrats bénéficiaires pour construire les voies ferrées, mais l’Etat exploitant règle les déficits. Les charges sociales ne sont pas immédiatement rentables. Si l’Etat est ainsi incapable de promouvoir la mise en valeur du pays, il est contraint de mettre ses administrés au service des sociétés privées. Il fait pression sur l’Africain afin qu’il étende ses plantations ; il a été longtemps recruteur de main-d’œuvre au bénéfice des sociétés privées. Il se faisait ainsi le complice des pires abus” (souligné par nous).

Les tâches du nouvel Etat national étaient ainsi titanesques :

- il devait lui-même se consolider en se reconvertissant dans ses fonctions et ses objectifs ou en s’assignant de nouvelles missions ; mais, ne disposant pas de cadres nationaux formés et compétents, il était contraint de recourir aux anciens cadres de l’administration coloniale, qui devenaient ainsi des conseillers et des assistants techniques auprès des cabinets ministériels, donc situés aux centres des décisions politiques et économiques ; cette restructuration de l’Etat devait également lui permettre de créer les conditions et les institutions de prise en charge du développement national ;

- il devait créer la Nation et l’unité nationale là où il n’existait que des ethnies, voire des tribus, des régions hétérogènes et des frontières artificielles, et dont la communauté et l’identité des intérêts n’étaient pas évidentes ;

- il devait constituer une armée nationale afin de préserver et de garantir l’intégrité du territoire, la sécurité nationale et l’intangibilité des frontières héritées de la colonisation ;

¹ DRESCH, Jean.- “Le colonialisme économique en Afrique”, *Le Musée vivant* (Revue de l’APAM, Paris, 1948, n° spécial 36-37, 12e année).

- il devait organiser l'économie nationale, impulser, dynamiser et diversifier l'industrialisation et l'agriculture ; et en l'absence d'une bourgeoisie nationale et de capital privé national, il devenait le principal investisseur, et donc à la fois Etat-entrepreneur et Etat-employeur ;

- il devait former les cadres qui lui manquaient, éduquer la jeunesse et améliorer sa scolarisation, lutter contre l'analphabétisme des adultes, dont le taux, à l'époque, dépassait 70 % de la population du pays ;

- il devait organiser la vie sociale, politique et religieuse, de manière à préserver la cohésion, la paix et la sécurité nationales indispensables au développement ; il se déclarait laïc, limitait ou interdisait les partis politiques (cf. période du parti unique, du parti-Etat ou de l'Etat-Nation, etc.), déterminait les conditions de participation et de vote et organisait les élections ; etc.

Ainsi, dans le domaine rural, entre 1960 et 1975, l'Etat reste maître d'œuvre dans la conception et l'exécution de toutes les opérations de développement rural (production, distribution et commercialisation) et dans cette perspective, il crée des sociétés d'encadrement du monde rural, réorganise l'administration territoriale et locale (loi sur le domaine national de 1964, réforme de l'Administration territoriale de 1972), fixe les prix aux producteurs, confie le monopole de commercialisation des produits agricoles à un office national ; ce qui conduit à la régression, puis à la disparition de l'économie de traite dominée par les libano-syriens ; puis il crée une structure bancaire chargée du financement du développement rural. Les initiatives et les réalisations les plus significatives sont les suivantes :

. entre 1960 et 1964, sont créés : les *coopératives* au niveau local et communautaire, et le *service national de la coopération* chargé de l'encadrement des paysans ; les *centres d'expansion rurale* (CER) regroupant tous les agents techniques de développement au niveau de l'arrondissement (agents d'agriculture et d'élevage, infirmiers et enseignants, etc.), sont chargés de l'exécution et de la coordination des opérations de développement à ce niveau des arrondissements ; les *centres régionaux d'assistance au développement* (CRAD), au niveau des régions, s'occupent de l'équipement des producteurs ; ces CRAD sont intégrés en 1964 au service de la coopération puis à l'Office national de commercialisation et d'assistance au développement (ONCAD) en 1971.

. le monopole de l'achat et de la commercialisation des produits agricoles est confié à l'office de commercialisation agricole (OCA) qui devient en 1967 OCAS, puis ONCAD.

. le financement des opérations de développement du monde rural est assuré par la banque sénégalaise de développement (BSD) qui deviendra banque nationale de développement du Sénégal (BNDS).

. l'encadrement technique et la vulgarisation agricole sont réalisés par les organismes suivants :

- la CFDT (1964) pour la culture du coton ;
- la SATEC (1964) puis la SODEVA (1968) pour la production arachidière ;
- la SAED (1965) s'occupe de la riziculture irriguée dans le delta du fleuve Sénégal ;
- la SDRS, société de développement du riz au Sénégal ;
- la SODAICA prend en charge la culture du riz, de l'arachide et du maïs en Casamance ;
- la SERAS (1962) est chargée de la production et de l'exploitation des ressources animales du Sénégal ;
- la CPSP (1973) veille à la péréquation et à la stabilisation des prix ;
- la SONACOS (1974) contrôle et commercialise la filière arachidière ;
- la SOMIVAC remplace la SODAICA ;
- la SODAGRI (1974) est chargée de la mise en valeur du bassin de l'Anambé dans le département de Vélingara en Casamance ;
- la SODEFITEX (1974) remplace la CFDT dans le Sénégal oriental pour la culture du coton ;
- la SODESP s'occupe de l'élevage dans la zone sylvopastorale ;
- la STN (1971) est chargée de la colonisation des terres neuves puis des NIAYES ;
- BUD-Sénégal (1972) est chargée du développement de la culture maraîchère dans les NIAYES à des fins d'exportation.

. en même temps, un programme d'aménagements hydroagricoles est mis en place, notamment dans la vallée du fleuve Sénégal et en Casamance.

. dans le domaine industriel, les unités les plus significatives du tissu industriel ainsi que les domaines industriels et la zone franche industrielle de Dakar sont mis en place entre 1960 et 1975 et complètent les unités qui existaient déjà :

- la SAR (1963) s'occupe du raffinage du pétrole ;
- Berliet-Sénégal (1963) monte les camions dont le pays a besoin ;
- la SISCOMA (1964) fabrique et fournit au monde paysan le matériel agricole dont il a besoin ;

- l'ITA (1963) effectue des recherches sur les productions agricoles ;
- la SENAC-ETERNIT produit les tôles et fibrociments dont le secteur du bâtiment a besoin ;
- la SOTIBA-SIMPAFRIC (1968) et la STS prennent en charge la filière textile ;
- la SSEPC et la SIES (1968) fournissent au monde rural les engrais et les produits phytosanitaires ;
- la SOCAS (1969) produit le concentré de tomate ;
- ELMAF (1967) fabrique les emballages métalliques ;
- la SPAC (1968) et AFRIC-AZOTE valorisent les produits de la mer en congelant et en conditionnant les crevettes et en produisant de la farine de poisson ;
- la SATEC produit des batteries pour automobiles ;
- la NEMAS et la SOSEG réalisent des articles ménagers en émail ;
- la SAF et la NSOA se spécialisent dans la savonnerie ;
- la SONEPI (1969) impulse les études et la promotion industrielles ;
- les ICS s'insèrent dans la filière des engrais et des produits chimiques ;
- la SEIB s'ajoute aux huileries déjà existantes ;
- la Nouvelle cimenterie de Rufisque se modernise et s'étend ;
- Dakar-Marine se spécialise dans la réparation navale ;
- la SOTEXKA renforce les industries de la filière textile ;
- la SONACOS intègre progressivement l'ensemble des huileries du pays ;
- la CSS exploite la filière sucrière ;
- la Zone franche industrielle de Dakar (ZFI) abrite plusieurs unités industrielles ;
- la SIPOA (1972) ravitaille la sous-région Ouest-africaine en produits pharmaceutiques ;
- la SIPS (1973) approvisionne le pays en papeterie ;
- ISLIMA (1974) confectionne du linge de maison ;
- les industries laitières (SIPL, SENLAIT, etc.) sont installées ;
- MIFERSON est chargée des études, de la prospection et de l'exploitation des mines de fer du Sénégal Oriental ;
- la SMS (1975) se voit confier l'exploitation des mines d'or de Sabodala dans le Sénégal Oriental ;
- la CTS (1982) exploite les tourbes dans la région de Dakar ;
- la Société des phosphates de Matam est également créée ;
- les domaines industriels de Thiès, Ziguinchor, Dakar, Kaolack et Saint-Louis sont implantés.

Globalement, dans le monde rural comme dans le développement industriel, "l'Etat a beaucoup voulu, beaucoup cru, et beaucoup investi" ; dans le monde rural, l'Etat met en place un nombre important d'organismes d'encadrement et d'aide et son action est caractérisée par la cohérence, la multiplicité et la diversité des interventions sans qu'aucune fonction technique et économique ne soit oubliée ; dans le domaine industriel, l'Etat a investi, directement ou indirectement, dans de nombreux projets, promulgué des codes des investissements accordant divers avantages et exonérations, et protégé les industries locales par des mesures tarifaires et quantitatives.

Dans le domaine spécifique de la culture, il n'existait pas, au début de l'indépendance, d'institutions culturelles de formation ; les jeunes sénégalais dont la vocation et la créativité artistiques se manifestaient étaient envoyés en métropole : Papa Ibra Tall, Iba Ndiaye, etc.

Il n'existait pas non plus d'institutions culturelles de production de spectacles (théâtres, salles de concerts, galeries, etc.). Il n'existait qu'un seul musée ethnographique, créé dans le cadre de l'AOF et des activités scientifiques de l'IFAN ⁽¹⁾, mais qui, en réalité, était initialement un lieu de conservation des produits des fouilles et des collectes effectuées par les chercheurs français de l'Institut (pour la plupart des ethnologues) à l'occasion de leurs missions de recherche qui les conduisaient dans les anciens territoires coloniaux de l'AOF. Il existait, au plus, des salles de cinéma.

II - LEOPOLD SEDAR SENGHOR

Si, malgré cette situation défavorable au départ et malgré la priorité conférée au début de l'indépendance à l'économie, le Sénégal est de nos jours réputé être un pays et une terre de culture, il le doit en grande partie à un homme : Léopold Sédar Senghor.

Celui-ci a certes connu de fortes résistances politiques pendant ses longues années d'exercice du pouvoir politique (1960-1980) ⁽²⁾ mais, malgré la diversité de leurs

¹Institut français d'Afrique noire, devenu, au moment de l'indépendance en 1960, Institut fondamental d'Afrique noire, puis, en 1986, institut fondamental d'Afrique noire-Cheikh-Anta DIOP, du nom de son parrain, décédé cette année-là.

²Résistances et oppositions seraient, selon ses détracteurs, à l'origine de sa démission, en catastrophe pour certains, et une fuite pour d'autres. Dans tous les cas, cette démission est intervenue dans un contexte et des conditions de crise économique et sociale, de tension politique extrême (application d'un plan d'urgence de redressement économique et financier dès 1979, début de l'intervention de la Banque Mondiale et du Fonds monétaire international dans l'économie nationale, conduisant à l'élaboration et à l'application, par son successeur, de nouvelles politiques agricole (NPA, 1984), industrielle (NPI, 1985) et d'un plan d'ajustement structurel (PAS, 1988). L'année 1980 a été particulièrement agitée (grève des enseignants, compressions des personnels, licenciements, faillites et fermetures d'entreprises et de sociétés, etc.). Nous avons rendu compte de cette crise politique et sociale dans "Luttes enseignantes et crise sociale

sensibilités, de leurs options idéologiques et de leurs appartenances politiques, tous les Sénégalais sont désormais unanimes à reconnaître que Senghor a fait du Sénégal la "Grèce de l'Afrique".

Car en effet, tout ce qui existe sur le territoire national, au plan de la culture et des arts modernes, une décennie après sa renonciation volontaire et son abandon du pouvoir, est soit prolongement ou approfondissement, soit exploitation de ce qu'il a initié, créé ou encouragé.

La marque culturelle profonde, multiforme et durable que Léopold Sédar Senghor a imprimée au Sénégal procède d'abord de sa personnalité et de ses conceptions (1).

2 - 1 - LE POETE-PRESIDENT-HUMANISTE

Premier agrégé (1935) africain et sénégalais de grammaire, à une époque où peu d'Africains accédaient à l'enseignement supérieur -il n'existait pas encore d'université dans les colonies françaises d'Afrique-, Léopold Sédar Senghor s'est fait connaître d'abord en tant qu'homme de culture entre les deux guerres mondiales, c'est-à-dire en tant que poète et militant de la cause des peuples noirs et de leurs civilisations ; puis en tant qu'homme politique et homme d'Etat, dont l'humanisme inspirera toute son action politique à la tête de l'Etat sénégalais. (2).

Né en 1906 à Joal (sur la petite côte, à une centaine de kilomètres de Dakar), il est d'abord confié à son oncle maternel qui vit à Djilor, jusqu'en 1913, puis au Père Dubois, qui dirige la mission catholique de Joal. En 1914, il fréquente, en tant qu'interne, le collège de la mission catholique de Ngazobil, tenue par les Pères du Saint-Esprit. Il en sort en 1923 pour entrer comme séminariste au collège Libermann de Dakar, dirigé par les Pères du Saint-Esprit. En 1926, il sort de ce séminaire (3) et fréquente le cours laïc

au Sénégal", *Politique africaine*, II (8), Paris, Karthala, 1982 et dans notre ouvrage : *L'Ecole Future, Pour Qui ?*, ENDA, Dakar, 1987.

¹ Aussi, bien qu'il soit connu même au niveau international, il nous a paru nécessaire de consacrer quelques paragraphes à l'homme et à ses conceptions, avant d'examiner son action culturelle à la tête de l'Etat sénégalais.

² Dans le petit ouvrage qu'elle a consacré à ses poèmes, de la collection *Les Classiques africains* (n° 862), Lilyan Kesteloot écrit : "Il n'est pas d'homme politique qui ait autant insisté sur ce thème (culture), au point d'en faire la finalité explicite de toute son action : "Car le but du développement, c'est la culture", l'a-t-il assez répété !" (p. 21).

³ Sans doute parce qu'il n'était pas destiné à la prêtrise.

d'enseignement secondaire de Dakar où il obtient en 1928 son baccalauréat de philosophie (2^e partie).

Grâce à une demi-bourse accordée par le Gouvernement général de l'AOF, il arrive à Paris en octobre 1928, est orienté au lycée Louis-le-Grand où il a pour condisciples et amis Georges Pompidou et Pham Duy Kiem.

En 1930, Aimé Césaire arrive en France et rencontre peu de temps après Senghor.

En 1931, il obtient sa licence ès lettres, s'inscrit en lettres classiques à la Sorbonne et collabore avec la *Revue du Monde noir* dont le premier numéro paraît en novembre.

En 1932, il prépare un mémoire de DES sur "l'Exotisme dans l'œuvre de Baudelaire" et retourne au Sénégal pour la première fois à l'occasion des grandes vacances.

Naturalisé français en 1933, il est admissible à l'agrégation de grammaire en juillet et est élu président de l'association des étudiants Ouest-africains.

Le 11 mai 1934, son tuteur et ami, Blaise Diagne, député du Sénégal, meurt et il signe, avec d'autres intellectuels sénégalais de Paris, une lettre demandant à Lamine Guèye d'être candidat à la députation. Il commence à suivre, la même année, les cours de linguistique négro-africaine de Lilius Homburger à l'Ecole des Hautes Etudes et ceux de Paul Rivet, de Marcel Mauss et de Marcel Cohen à l'Institut d'Ethnologie de Paris.

En 1935, paraît *L'Etudiant noir*, dans lequel il publie un article intitulé "L'Humanisme et nous, René Maran". Libéré de son service militaire en octobre et agrégé de grammaire, il est nommé professeur de sixième au lycée Descartes de Tours. Dans cette ville, il se consacre, à partir de 1936, à l'action syndicale et dispense des cours de français aux ouvriers. A la suite de l'invasion de l'Ethiopie par les troupes de Mussolini, il écrit "A l'appel de la race de Saba".

Le 10 septembre 1937, il prononce à la chambre de commerce de Dakar, pour l'association Foyer France-Sénégal, une conférence sur "le problème culturel en AOF" et y expose déjà quelques-unes des idées qui constitueront sa négritude militante : préserver, défendre et enseigner les valeurs de culture des peuples noirs ⁽¹⁾ ; mais également, l'idée

¹ Le texte de la conférence a été publié dans *Liberté 1. Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964, 445 pages.

que lui reprocheront souvent les jeunes intellectuels africains des débuts des indépendances de nos pays (1), de l'infériorité des Noirs, lorsqu'il écrit :

“...Croyez-vous que nous puissions jamais battre les Européens dans la mathématique, les hommes singuliers exceptés, qui confirmeraient que nous ne sommes pas une race abstraite ? ...”
(2)

Au cours de la même année, du 26 au 28 septembre, il participe au Congrès international de l'évolution culturelle des peuples coloniaux et y présente une communication sur la “Résistance de la bourgeoisie sénégalaise à l'école rurale populaire”. Les axes principaux de son combat culturel se précisent.

En 1938 et 1939, nommé professeur au lycée Marcelin-Berthelot à Saint-Maur-des-Fossés, près de Paris, Senghor poursuit son combat militant en publiant divers articles dans des revues et des ouvrages collectifs et écrit des poèmes. Les années 30 (1930-1939) sont considérées comme la décennie de la négritude militante des jeunes étudiants et des intellectuels africains et antillais (Senghor, Aimé Césaire, Léon Gontran-Damas, Alioune Diop, Jacques Rabemananjara, etc.) de Paris.

Mobilisé en septembre 1939, il est réformé peu après pour cause de maladie des yeux et continue d'écrire des poèmes (“Que m'accompagnement koras et balafons”).

Mais rappelé sous les drapeaux au début de 1940, il est fait prisonnier, à la Charité-sur-Loire, le 20 juin de la même année et interné successivement dans plusieurs camps militaires, avant d'être réformé par les autorités allemandes puis démobilisé par les autorités françaises en 1942.

En avril de la même année, il est nommé à nouveau professeur au lycée Marcelin-Berthelot, fait la connaissance de Tristan Tzara et de Pablo Picasso et fréquente le cercle d'Alioune Diop.

En juillet 1943, il publie des articles et des poèmes dans *L'Étudiant de la France d'Outremer* qui venait d'être créé, et les “Classes nominales en wolof” dans le tome XIII du Journal de la Société des Africanistes.

¹Dont Stanislas ADOTEVI, Marcien TOWA, Wolé SOYINKA, etc. ; voir bibliographie.

² *Op. cit.*, p. 12.

En 1944, il est chargé de la chaire d'études négro-africaines à l'Ecole nationale de la France d'Outre-Mer, qui formait les administrateurs (commandants de cercle) des colonies françaises d'Afrique.

En 1945, il fait paraître aux Editions du Seuil, *Chants d'ombre*. Il obtient une bourse de six mois du CNRS afin d'étudier la poésie orale *sereer* et *wolof*, dont il veut faire le sujet de sa thèse complémentaire de doctorat d'Etat et se rend au Sénégal. Mais sa carrière politique, qui interrompra sa carrière académique (1), commence en cette année 1945, d'abord par sa nomination, par le général de Gaulle, comme membre de la commission chargée d'étudier la représentation des colonies à la future Assemblée constituante et par son élection, le 5 novembre 1945, comme député socialiste du Sénégal à l'Assemblée constituante, en même temps que Lamine Guèye.

En 1946, il est réélu député, avec Lamine Guèye, à la seconde Assemblée constituante et fait de nouveau partie des mêmes commissions. En septembre, il se marie avec Ginette Eboué (2), fille du gouverneur guyanais de l'Afrique équatoriale française, Félix Eboué. Avec la fin de la seconde guerre mondiale et les bouleversements politiques qui l'accompagnent, tant en France et dans les colonies que dans le reste du monde, les activités et l'engagement politiques de Senghor s'intensifient et l'occupent désormais plus souvent.

Du 4 au 10 avril 1947, il participe au Congrès panafricain réuni à Londres à l'initiative de Kwamé Nkrumah et y préside une séance. Il rédige le chapitre sur l'Afrique de l'ouvrage *Les Beaux Ecris de l'Union française* et publie "L'Article conjonctif en wolof" dans le tome XVII du *Journal de la société des Africanistes*. La même année, la revue *Présence africaine* est créée par le cercle d'Alioune Diop.

En 1948, son second recueil de poèmes : *Hosties noires*, paraît aux Editions du Seuil, tandis que son *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, avec une préface de Jean-Paul Sartre, "Orphée noir", est publiée par les Presses universitaires de France (PUF) (3). Au plan politique, il participe à la rencontre de Puteaux, qui décide de créer le Congrès des peuples contre l'impérialisme, se sépare de la SFIO de Lamine Guèye et crée le Bloc démocratique sénégalais (BDS).

En 1949, il est élu au Conseil de l'Europe et fait paraître, chez P. Seghers, *Chants pour Naëtt*.

¹Cependant, le combat culturel se poursuivra pendant longtemps encore.

²Il aura deux enfants avec celle-ci : Francis-Arphang, né en 1947 et Guy-Waly, né en 1948.

³Cette Anthologie est considérée comme le manifeste poétique de la négritude de Senghor.

Le 17 juin 1951, avec Abbas Guèye, il est réélu député du Sénégal et son adversaire, Lamine Guèye, perd son siège. Ce succès sera confirmé l'année suivante par la large victoire du BDS à l'Assemblée territoriale du Sénégal.

Le 12 février 1953, il participe au Congrès de Bobo-Dioulasso où il propose une doctrine au groupe des députés indépendants d'Outre-Mer ; et en collaboration avec Abdoulaye Sadj, il publie chez Edicef, *La Belle Histoire de Leuk-le-lièvre*.

En 1955, il est nommé secrétaire d'Etat à la Présidence du Conseil, dans le cabinet d'Edgar Faure et le restera jusqu'au 3 janvier 1956.

En 1956, il est réélu député du Sénégal et fait fusionner son parti, le BDS, avec l'Union démocratique sénégalaise (UDS) pour former le Bloc populaire sénégalais (BPS), qui inscrit sa lutte politique dans la perspective de la conquête de l'autonomie interne ; la même année, il est élu maire de Thiès. Les Editions du Seuil publient *Ethiopiennes*, nouveau recueil de poèmes. Il participe, à la Sorbonne, au Premier Congrès des écrivains et artistes noirs et y présente une communication : "L'esprit de la Civilisation ou les lois de la culture négro-africaine" (1).

Il crée en 1957, à Dakar, une formation politique interafricaine : la Convention africaine; puis du 22 au 24 février, il participe au congrès constitutif du Bloc populaire sénégalais. Il épouse Colette Hubert après son divorce d'avec Ginette Eboué.

En mars 1958, le BPS devient Union progressiste sénégalaise (UPS) et Senghor se rapproche du Mouvement socialiste africain de Lamine Guèye. Le 28 septembre est organisé, à travers toutes les colonies françaises de l'Afrique de l'Ouest, le référendum proposé par le Général de Gaulle, sur le choix entre l'indépendance et la fédération avec la France ; l'UPS fait voter oui pour la fédération. Naissance de son fils Philippe-Maguilen.

Au début de 1959, les délégués du Sénégal, du Soudan, de la Haute-Volta et du Dahomey décident de créer la Fédération du Mali, mais, quelques mois seulement après (avril), le Dahomey et la Haute-Volta se retirent de la Fédération. Senghor est alors élu président de l'Assemblée législative de la Fédération du Mali, tandis que Modibo Keita était élu Président, Chef de l'Etat du Mali ; l'UPS et le Rassemblement démocratique

¹Cette communication a été publiée par la revue *Présence africaine*, dont le n° spécial 8, 9, 10, paru en 1956, est entièrement consacré aux travaux de ce congrès.

africain (RDA) du Soudan fusionnent pour constituer le Parti de la Fédération africaine (PFA). Et en tant que secrétaire général du PFA, il présente *Nation et voie africaine du socialisme* (Liberté II), publié par Seuil.

Il participe, en cette même année, du 26 mars au 1er avril, au Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs à Rome.

Le 4 avril 1960, la Fédération du Mali accède à l'indépendance mais, le 22 août, cette Fédération éclate et le Sénégal proclame son indépendance ; Senghor en est élu Président de la République, le 5 septembre.

En 1961, les Editions du Seuil publient un nouveau recueil de poèmes de Senghor, *Nocturnes*.

Le 17 décembre 1962, la tentative de coup d'Etat du Président du Conseil, Mamadou Dia, échoue ; il est jugé et condamné.

En mai 1963, Senghor participe à la première conférence des Chefs d'Etat de l'Afrique indépendante, qui crée à Addis-Abèba (Ethiopie), l'Organisation de l'Unité africaine (OUA). Le Sénégal se réconcilie avec le Mali.

Parution en 1964 au Seuil de *Liberté I*.

Du 30 mars au 24 avril 1966, Senghor organise à Dakar le Festival mondial des arts nègres. A la conférence de Tananarive (Madagascar), les Chefs d'Etats acceptent le projet de création d'une communauté francophone, dénommée Organisation de la Communauté africaine et malgache (OCAM).

Le 25 février 1968, Senghor est réélu Président de la République ; il le sera à nouveau en 1973 et 1978.

En 1973, il fait paraître au Seuil *Lettres d'hivernage*, illustrées par Chagall ; et en 1974, les mêmes éditions publient *Poèmes*, rassemblant *Chants d'Ombre*, *Hosties noires*, *Ethiopiennes*, *Nocturnes* et *Lettres d'hivernage*.

En 1977, *Liberté III* paraît au Seuil, puis, en 1979, *Elégies majeures* chez le même éditeur ; en décembre, Senghor reçoit à Dakar le Prix international du livre.

En 1980, il fait publier par Stock son autobiographie, *La Poésie de l'action* et le 31 décembre, il démissionne de la Présidence de la République et se fait remplacer par son Premier ministre, Abdou Diouf.

En 1981, il est élu Président de l'Interafricaine socialiste et son fils, Philippe-Maguilen, meurt au cours d'un accident au volant de sa voiture.

En 1982, il écrit *Elégie pour Philippe-Maguilen* et en 1983, il est élu à l'Académie française.

En 1984, Seuil publie *Liberté IV* et une nouvelle édition des *Poèmes*, augmentée des *Elégies majeures*.

Le 4 novembre 1990, il inaugure à Alexandrie (Egypte), en présence des présidents François Mitterrand (France), Mobutu Sessesseko (Zaïre), Hosni Moubarak (Egypte) et Abdou Diouf (Sénégal), l'Université de la francophonie qui porte son nom.

Cinq grandes périodes apparaissent ainsi dans la vie de Senghor :

- de 1906 à 1930 : l'enfance dans les villages du Sine (région historique du centre-ouest du Sénégal) est suivie des années d'études au cours desquelles, renonçant au sacerdoce, Senghor est impliqué dans les luttes des étudiants et intellectuels noirs de Paris ;

- de 1930 à 1945 : les activités littéraires et le combat de la Négritude sont dominants ; Senghor est un intellectuel africain, préoccupé par la situation des peuples dominés et scandalisé par les abus du colonialisme ;

- de 1945 à 1960 : les activités politiques dominent ; en tant que représentant élu du peuple sénégalais (député), Senghor participe au combat concret pour l'émancipation des peuples colonisés, ceux d'Afrique en particulier, combat aboutissant aux indépendances africaines de 1960 ;

- de 1960 à 1980 : la Négritude politique triomphe ; Senghor applique concrètement dans les domaines politique, économique et culturel, ses idées et théories, vulgarise en même temps sa pensée, fait des conférences, organise des expositions et des colloques et assiste à l'étranger à celles dans lesquelles il est convié ;

- depuis 1981 : après la retraite politique, ses activités sont essentiellement littéraires et scientifiques, au sein de l'Académie française, dans des colloques et des conférences, au sein de la Fondation qu'il a créée à Dakar et qui porte son nom.

2 - 2 - LA NEGRITUDE, HUMANISME DU XX^e SIECLE

Il se dégage de cette brève biographie, deux voies, deux itinéraires : deux combats ; l'un culturel et l'autre politique, concomitants, se servant mutuellement l'un l'autre.

Les formes et moyens du combat culturel sont les études et les recherches, les conférences et les articles publiés dans des revues, des journaux et des recueils, mais également les poèmes. La finalité de ce combat culturel, c'est la défense et l'illustration de la culture et des civilisations des peuples noirs. Ce combat et cette idéologie ont été appelés *Négritude* (militante), celle des années 30, et dont le manifeste poétique a été l'*Anthologie* que Senghor a publiée en 1948. Mais le mot *Négritude* a été inventé par Aimé Césaire (1).

Pendant ces années 30, la *Négritude* présente deux aspects chez Senghor :

- elle est d'abord "l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la vie, les institutions et les œuvres des Noirs" (2). Et donc, en tant qu'elle est vécue, la Négritude coïncide avec la personnalité collective négro-africaine ;

- mais, à travers et par son œuvre poétique et littéraire, philosophique et scientifique, Senghor présente la Négritude comme étant plus essentiellement un combat : "recouvrement et affirmation, défense et illustration de la personnalité collective des peuples noirs" (3).

Ces deux aspects ne sont pas en réalité exclusifs, contraires ; le second est un mode de vivre et d'incarner le premier ; le mode de vivre de tout nègre authentique ; le combat

¹ Senghor reconnaît dans *Liberté I* (page 8) que "c'est Césaire qui a inventé le mot dans les années 1932-1934". Chez Césaire, outre les poèmes, les textes de référence sont *Cahier d'un retour au pays natal* et *Discours sur le colonialisme*.

² Senghor, Léopold S.- *Liberté I*, op. cit., p. 9.

³ Senghor, Léopold S.-, *Ibidem.*, page 7. La motivation profonde de ce combat culturel chez SENGHOR procède de sa conviction, qu'il expose dans sa communication : "L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine", présentée lors du Premier Congrès des écrivains et artistes noirs de Paris en 1956 (cf. *Présence africaine*, n° spécial 8, 9, 10, Paris 1956, pages 51-65) :

"L'expérience l'a prouvé, la libération culturelle est la condition sine qua non de la libération politique. Si l'Amérique blanche fait droit aux revendications des Nègres, c'est parce que les écrivains et artistes ont restitué à la race sa dignité dans son vrai visage ; si l'Europe commence à compter avec l'Afrique, c'est parce que sa sculpture, sa musique, sa danse, sa littérature et sa philosophie traditionnelles s'imposent, désormais, au monde étonné. C'est dire que si les écrivains et artistes nègres d'aujourd'hui veulent parachever l'œuvre dans l'esprit de Bandoeng, ils doivent se mettre à l'école de l'Afrique noire. Gide le notait déjà, au début du siècle, le moyen le plus efficace d'être goûté et entendu de l'Etranger est encore, pour un écrivain, ou un artiste, de nourrir son œuvre des sucres du terroir" (souligné par nous, p. 51-52).

La situation coloniale, faite de misères, de souffrances, de brimades, de travaux forcés, d'aliénation et d'exploitation des peuples colonisés, que certains de ces jeunes militants de la Négritude avaient connue en Afrique ou en Amérique, ainsi que le racisme qu'ils découvraient en Europe-même au moment où la civilisation occidentale, comme modèle et comme absolu, était ébranlée, rendaient impérieux l'objectif de libération politique des peuples colonisés, condition de leur émancipation économique et de leur développement.

de la Négritude, défense et illustration des valeurs de civilisation du monde noir, interpelle et doit mobiliser tous les noirs, quels qu'ils soient et où qu'ils soient.

Cependant, ce n'était ni à Paris, ni dans les cercles littéraires et politiques (associations, syndicats, partis, etc.) qu'ils fréquentaient que les jeunes étudiants et intellectuels africains et antillais pouvaient vivre, incarner et manifester authentiquement les valeurs culturelles de leurs peuples. Du reste, trop jeunes et arrachés très tôt à leurs terroirs, ils ne connaissaient que confusément et imparfaitement les sociétés et les valeurs traditionnelles des peuples noirs. Toutes ces raisons expliquent que la *Négritude* est d'abord apparue et est connue comme *mouvement littéraire de revendication*, "recouvrement et affirmation, défense et illustration", s'inscrivant dans la même mouvance que les mouvements littéraires, artistiques ou philosophiques en honneur à l'époque en Occident (expressionnisme et surréalisme, cubisme et existentialisme, etc.) ; d'où leurs affinités profondes (1). En tant que telle, la *Négritude* a surtout été un mouvement de contestation, de remise en cause, de subversion de l'ordre colonial, politique, économique et culturel ; cet ordre colonial qui dominait entre les deux grandes guerres mondiales correspond au triomphe de l'impérialisme occidental et à sa domination sur le monde, à l'achèvement de la pacification des territoires colonisés d'Afrique, d'Amérique et d'Asie, qui a permis leur exploitation économique, la domination politique des peuples colonisés et leur aliénation culturelle (2).

Ces exigences de libération politique et culturelle étaient proclamées et les revendications de dignité, de liberté, etc., étaient affirmées, là-bas en Europe, par ces jeunes militants, aux noms et pour les peuples noirs, privés de moyens d'expression et dont ils se sentaient responsables :

¹Ces convergences sont imputables, ou tout au moins favorisées par le contexte culturel de l'époque : préparée, dès la fin du 19^e siècle (Paul Cézanne, Paul Gauguin), par la subversion des principes et règles de l'art classique gréco-latin, la révolution cubiste s'était accomplie et avait produit des œuvres majeures, et sa rencontre avec l'art nègre s'était opérée ; celle-ci aura, à travers toute l'Europe occidentale, des effets multiples et variables (enthousiasme et engouement pour les arts d'Afrique dont les objets sont recherchés, exposés, vendus, etc. ; des expositions sont organisées, aux Musées des Arts décoratifs en 1923, Théâtre Pigalle en 1930, Trocadéro, chez Carré et Ratton, à l'exposition coloniale de 1931, etc.) ; les tirailleurs sénégalais avaient fait la guerre 1914-1918 ; la musique nègre (Josephine Baker), la danse nègre et le sport nègre avaient fait leur apparition ; la recherche ethnologique (missions de recherches envoyées dans les colonies entre 1920 et 1950) avait emboîté le pas, etc. Sur ce contexte culturel, voir Jean Laude.- *La Peinture française (1095-1914) et l'art nègre*, Paris, Klincksieck, 1968 ; et Lilyan Kesteloot.- *Négritude et situation coloniale*, Paris, Silex Editions, 1988.

²Sur cette question, des rapports entre la Négritude et la situation coloniale, largement traitée et débattue, d'abord par les ténors-mêmes de la *Négritude*, puis par les jeunes intellectuels et chercheurs africains au début des indépendances, nous renvoyons aux travaux des deux Congrès des écrivains et artistes noirs, qui ont été publiés par *Présence africaine* et aux travaux de Mme Lilyan Kesteloot.- *Les Ecrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie Solvay, 1963 et *Négritude et Situation coloniale*, Paris, Silex Editions, 1988, 93 pages ;

“Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n’ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s’affaissent au cachot du désespoir ...”

Aimé Césaire (1) •

Cette *Négritude* a été tout à la fois littérature de contestation, donc littérature engagée, révolution culturelle, revendication de dignité, premier symptôme de la décolonisation, mais aussi critique de la civilisation occidentale en même temps qu’exaltation et revalorisation des cultures noires. D’où le refus de l’assimilation, mais également du faux dilemme entre la tradition africaine et la modernité occidentale :

“... on nous somme : “choisissez... choisissez entre la fidélité et l’arriération ou le progrès et la rupture”.

“Quelle est notre réponse ?

“Notre réponse est que les choses ne sont pas si simples et qu’il n’y a pas d’alternative. Que la vie, (je dis la vie et non la pensée abstraite), ne connaît pas, n’accepte pas cette alternative. Ou plutôt que cette alternative, si elle se pose, c’est la vie qui se charge de la transcender” (2).

Et elle ne sera, chez Césaire, que cela, c’est-à-dire mouvement littéraire, tandis que chez Senghor, elle évoluera, d’abord dès la fin de la deuxième guerre mondiale, à partir de laquelle elle prendra une forme politique, au sens où le combat politique que mène Senghor, visant l’émancipation des peuples colonisés et l’autonomie interne des territoires sous domination coloniale, se met au service du combat culturel, en ce sens que Senghor utilise, se sert de la politique pour réaliser ses idéaux de la *Négritude*. Mais l’émancipation politique véritable ne se réalisera que lorsque la désaliénation culturelle des peuples colonisés sera devenue effective (cf. la citation précédente de Senghor).

Ce second combat, politique, de Senghor, comporte deux phases essentielles, dont la première (1945-1960) a consisté dans la conquête de l’indépendance politique, non seulement du Sénégal, mais également de l’ensemble des pays colonisés d’Afrique, d’Amérique et d’Asie ; et dont la seconde phase (1960-1980) peut être considérée comme celle de l’application effective du mot d’ordre des années 30 : “défense et illustration” concrètes de la *Négritude*, en l’assumant, en la vivant, et, l’ayant vécue, en approfondissant son sens et en la développant toujours davantage. C’est cette *Négritude* politique qui devient, à partir de 1960, idéologie politique d’un parti, celui de Senghor, l’Union progressiste sénégalaise (UPS) et d’un Etat, dont elle est le fondement et dont elle inspire l’action du Gouvernement dans les domaines politique, économique et culturel.

¹Cahier d’un retour au pays natal, Paris, Présence africaine, 1983, 93 pages, page 22.

²Césaire, Aimé.- “Culture et Colonisation”, *Présence africaine*, n° spécial 8, 9, et 10, Paris, 1956, p. 203.

Cette évolution de la pensée de Senghor et cette réorientation de la *Négritude* ne sont pas fortuites, car, outre les nombreuses critiques des jeunes intellectuels africains au cours des années 60 et relatives aux prétentions senghoriennes de transmuier une *Négritude-littérature-engagée* en *Négritude-idéologie-politique*, les réserves de son vieux compagnon, inventeur du concept, Aimé Césaire, quant à cette seconde dimension de la *Négritude*, conduiront Senghor à approfondir sa pensée, pendant une décennie, afin d'affirmer, de délimiter les contours et d'imposer cette nouvelle version de la *Négritude-idéologie-politique* (1).

Entre 1960 et 1980, divers essais, conférences et communications, etc., aident à asseoir cette idéologie politique et qui, rassemblés, vont constituer *Liberté II, Nation et Voie africaine du Socialisme* :

¹Parmi les jeunes intellectuels africains des années 60 à s'opposer à la *Négritude*, l'écrivain nigérian et prix Nobel de Littérature en 1988, Wolé Soyinka, sera le premier à affirmer que le tigre ne crie pas sa tigritude. Beaucoup de ces jeunes considéraient en effet la *Négritude* comme un mouvement littéraire, né à une époque historique précise, exigence en même temps que réponse à une situation politique, économique, culturelle et sociale déterminée ; et donc, condamnée, par l'histoire, à disparaître ; contribution majeure des écrivains et artistes noirs dans l'entreprise de décolonisation et de libération des peuples noirs, la *Négritude* appartiendrait désormais au passé politique et culturel de l'Afrique. La *Négritude* senghorienne a en outre été vivement contestée par ces intellectuels en raison de certaines vues sur l'homme noir qu'elle contenait, en particulier lorsque Senghor fait du nègre un être dont la nature est immuable, faite d'affectivité et d'émotivité, de sensibilité et de sensualité, de rythme et de danse : ("L'émotion est nègre, comme la raison hellène", *Liberté I*, page 24). Quant à Césaire, ses réserves et ses distances par rapport aux idées de Senghor apparaissent déjà dès sa communication, citée précédemment, au 1er Congrès des écrivains et artistes noirs de Paris ; les deux hommes s'opposent en effet fortement sur la question des apports de la colonisation, française en particulier, aux peuples colonisés et donc sur celle des rapports entre les cultures indigènes africaines et française. Car, tandis que chez Senghor, la critique de la civilisation occidentale et de l'œuvre de colonisation s'accompagne, dans l'œuvre littéraire déjà dès la période 1930-1945, de la magnificence de l'œuvre de civilisation réalisée par le colonialisme français, Césaire, lui, dénonce, dès 1956, l'illusion

"dans laquelle tombent beaucoup d'Européens (et Senghor avec eux) qui s'imaginent assister dans les pays de colonisation française ou anglaise par exemple à la naissance de civilisation anglo ou franco-africaine ou anglo ou franco-asiatique. Pour le croire, on s'appuie sur l'idée que toute civilisation vit d'emprunts. Et on en infère que la colonisation mettant en contact deux civilisations différentes, la civilisation indigène empruntera des éléments culturels à la civilisation du colonisateur, et qu'il résultera de ce mariage une civilisation nouvelle, une civilisation métisse. L'erreur d'une telle théorie est qu'elle repose sur l'illusion que la colonisation est un contact de civilisations comme un autre et que tous les emprunts se valent".

Or, en vérité,

"Lorsqu'une société emprunte, elle s'empare, elle agit, elle ne subit pas" (p. 200) ;

le cas de la colonisation est tout différent : il n'y a pas d'emprunt mais d'imposition. Et

"dans tout pays colonisé, nous constatons que la synthèse harmonieuse que constituait la culture indigène a été dissoute et que s'y est substitué un pêle-mêle de traits culturels d'origine différente se chevauchant sans s'harmoniser. Ce n'est pas forcément la barbarie par manque de culture. C'est la barbarie par l'anarchie culturelle" (p. 201).

Car, ...

"partout où la colonisation fait irruption, la culture indigène commence à s'étioler. Et parmi ses ruines, prend naissance non pas une culture, mais une sorte de sous-culture, une sous-culture qui, d'être condamnée à rester marginale par rapport à la culture européenne, et d'être le lot d'un petit groupe d'hommes, "l'élite", placés dans les conditions artificielles et privés du contact vivifiant des masses et de la culture populaire, n'a aucune chance de s'épanouir en culture véritable" (p. 203).

C'est pourquoi, Césaire ne croit pas, comme Senghor, à l'avènement d'une civilisation universelle ou d'une civilisation de l'universel, synthèse des apports féconds de civilisations de la planète et dans laquelle Senghor voit les apports de la *Négritude* sous les formes de l'émotion, de la sensibilité, de la danse et du rythme mais aussi des arts plastiques.

- 1960 : “La voie africaine du socialisme” (texte de conférence prononcée au premier séminaire des jeunes du Parti de la Fédération africaine, PFA, 16-19 mai 1960) ;
- 1962 : “Théorie et Pratique du socialisme sénégalais” (texte de conférence au séminaire des cadres politiques de l’UPS, en 1962) ;
- 1969 : “De la Négritude. Marxisme et Humanisme” (discours prononcé à l’Université Lovanium du Congo-Kinshasa (devenu Zaïre), le 17 janvier 1969) ;
- 1976 : “Pour une relecture africaine de Marx et d’Engels” (texte de deux conférences prononcées à Brazzaville au Congo en 1974 et au colloque sur le libéralisme et les voies africaines vers le socialisme à Tunis en 1975) ;
- 1976 : “Pour une société sénégalaise socialiste et démocratique” (rapport de politique générale au congrès de l’Union progressiste sénégalaise, UPS, au cours duquel ce parti a été transformé en parti socialiste, 27-29 décembre 1976) ;
- 1977 : “Socialisme et liberté” (communication au colloque de Trèves, 4 mai 1977).

L’analyse de ces différents textes laisse apparaître que Senghor fait de la *Négritude-idéologie-politique, l’idéologie-nationale-démocratique et socialiste* de l’UPS, puis du PS, informant et ordonnant toutes les actions et toutes les politiques de l’Etat en matière de développement politique, économique, culturel et social.

Car, dans sa démarche idéologique et dans l’entreprise d’édification de la Nation sénégalaise, Senghor a ambitionné de concevoir et de présenter au peuple sénégalais, un

“programme dessinant un *modèle sénégalais de développement* qui soit, en même temps, *socialiste et démocratique*” (*Pour une société sénégalaise socialiste et démocratique*, p. 8).

Ce modèle doit d’abord être *national*, parce que pensé par et pour nous Sénégalais ; et cette nécessité de penser par nous-mêmes et pour nous, a été affirmée et répétée, pendant plus d’une décennie par Senghor, à une époque (1960-1970) où les idéologies et les théories étrangères étaient importées telles quelles en Afrique ⁽¹⁾ ; d’où son exhortation à procéder à une “relecture africaine de Marx et d’Engels” (1976).

La relecture senghorienne de Marx et d’Engels aboutit à l’élaboration de ce socialisme démocratique. Mais le *socialisme*, chez Senghor, est moins une doctrine qu’une *méthode d’action*, dont le but est de développer l’homme dans tous les domaines,

¹Sur cette nécessité comme sur les idéologies étrangères importées, cf. son étude : *Pour une Relecture africaine de Marx et d’Engels*, Dakar, NEA, 1976 ; mais aussi Louis-Vincent Thomas :

- *Les Idéologies négro-africaines d’aujourd’hui*, Dakar, Université, 1965,

- *Le Socialisme de SENGHOR et l’âme africaine*, Dakar, Afrique-Document, n° 75, 1964 ;
et Yves Benot. - *Idéologies des Indépendances africaines*, Paris, F. Maspéro, 1975.

en se fondant sur la *rationalité scientifique* et donc sur *l'efficacité*, et sur la *justice sociale*, qui se fonderait elle-même sur la *solidarité humaine*. Pratiquement, le socialisme signifie d'abord *recherche scientifique*, mais également utilisation des *découvertes scientifiques et techniques* les plus modernes afin d'accroître la production des biens matériels et spirituels et de les répartir de la manière la plus équitable, donc de pratiquer la justice sociale, selon la formule : "à chacun selon ses besoins".

Au niveau de l'Etat et de la Nation, ce socialisme se réalise, comme le préconisait déjà Marx, dans le cadre d'un *Plan de développement économique et social*, consistant à organiser consciemment toutes les énergies biologiques, matérielles et spirituelles des producteurs, après avoir déterminé, en les chiffrant, pour une période donnée, des objectifs précis de développement et les moyens propres à les atteindre. Ce Plan est conduit par la rationalité scientifique mais animé par l'humanisme négro-africain.

Le caractère *démocratique* du modèle se traduit par le pluralisme des partis et des syndicats, pluralisme inscrit dans la Constitution sénégalaise, mais également par l'affirmation et la garantie, dans cette même Constitution, des droits fondamentaux et des libertés de l'homme et du citoyen (liberté d'opinion et de croyance, liberté d'expression et liberté de la presse, liberté d'entreprise et liberté d'association, etc.).

Senghor reconnaît, dans *Le Socialisme africain et la voie sénégalaise* (p. 42), avoir emprunté trois idées à Marx et Engels, se rapportant à l'homme, à la planification et à la justice sociale, c'est-à-dire à l'humanisme, à la méthode et à la solidarité.

Ainsi donc, si les objectifs de l'idéologie politique de Senghor sont identiques à ceux du socialisme de Marx (fin de l'aliénation de l'homme, justice sociale) et si, en outre, Senghor emprunte à Marx la méthode (dialectique et rationalité, planification), il n'en réuse pas moins certaines idées essentielles du socialisme scientifique, comme la primauté de la matière, la négation de Dieu et l'athéisme, etc.

Une des faiblesses du marxisme, affirme-t-il, est d'avoir mis un accent de plus en plus fort sur le matérialisme et le déterminisme, la praxis et les moyens, au détriment de la dialectique et de l'éthique, de l'homme et de sa liberté, aboutissant ainsi à une métaphysique terriblement inhumaine : une métaphysique athée, dans laquelle l'esprit est sacrifié à la matière, la liberté au déterminé, l'homme aux choses. Or,

"les réalités ouest-africaines, ce sont des pays, certes, anciennement féodaux, mais traditionnellement sans classes ni salariat ; ce sont des pays communautaires, où le groupe prime l'individu ; ce sont surtout des pays religieux, désintéressés, où l'argent n'est pas Roi. Comme quoi, le matérialisme dialectique, s'il peut aider à l'analyse de nos sociétés, ne peut les faire comprendre dans leur intégralité" (*La Voie africaine du Socialisme*, 1960, p. 15).

Si donc Senghor ne s'accorde pas avec le marxisme pour nier l'existence de Dieu, professer l'athéisme et proclamer l'avènement de l'Homme, c'est d'abord parce qu'il est toujours demeuré chrétien, mais également parce qu'il considère que le Nègro-africain est traditionnellement et culturellement un homme religieux ; en outre, il reconnaît que les membres de son parti sont à 98 % des croyants, c'est-à-dire des musulmans, des chrétiens et des animistes.

Bien qu'il ne nie pas l'existence, dans tous les temps et dans tous les pays, de groupes socio-professionnels dont les intérêts peuvent être divergents, Senghor ne retient cependant pas la théorie des classes et de lutte des classes développée par Marx ; car en Afrique noire précoloniale, il n'existait ni classes ni salariat, encore moins de lutte des classes ; la colonisation et l'économie de traite, au lieu de créer des classes antagonistes, ont en réalité prolétarisé tous les groupes socio-professionnels, en sorte que la nation sénégalaise, comme toutes celles qui étaient dominées par le colonialisme, est une nation prolétaire ; au lieu donc de lutte des classes à l'intérieur d'une nation, il s'agit désormais, en ce XX^e siècle, de lutte entre nations prolétaires dominées et nations développées dominantes. En conséquence, la notion d'aliénation, telle qu'elle a été analysée par Marx, aliénation d'un homme sur un autre, du bourgeois sur le prolétaire, d'une classe sur une autre, ne peut s'appliquer aux Nègres et à l'Afrique ; car en Afrique, il s'agit d'une domination d'un pays sur un autre et ici, à la domination (aliénation) économique s'ajoute, en la fondant, une domination politique et culturelle, colorée de racisme. D'où le combat africain sera tout à la fois désaliénation politique, désaliénation économique, désaliénation sociale, dont le préalable est la désaliénation culturelle. C'est pourquoi, la culture ne peut être ni un appendice de la politique ou de l'économie, ni même un simple moyen, mais le préalable et la fin de toute politique et de toute économie.

Senghor rejette également la conception marxiste de l'Etat, qui en fait un pouvoir politique, instrument de domination d'une classe, la Bourgeoisie, sur une autre, le Prolétariat, Etat devant disparaître une fois qu'il aura rempli sa mission dans le communisme (dépérissement).

Pour Senghor en effet, les fonctions du nouvel Etat indépendant sont tout autres :

- construire une nation, en tant que "commune volonté de vie commune" de tous ses citoyens ;
- consolider l'indépendance politique par une indépendance économique et culturelle ;
- sortir le Sénégal de sa situation de nation prolétaire, en organisant, en convergence et harmonie, les activités des différents groupes socio-professionnels, dans

une société démocratique, où la mobilité serait assurée d'un groupe à l'autre, empêchant ainsi la formation de classes antagonistes.

Enfin, Senghor ne retient pas la notion de propriété privée telle qu'elle a été conçue par Marx, en tant que propriété des moyens (forces et instruments) de production et des produits du travail. Sous la domination coloniale, il n'existait pas au Sénégal de bourgeoisie nationale, possédant un capital privé, des entreprises et des usines. Dès lors, l'ambition de Senghor est de faire en sorte que les moyens de production et les produits du travail aillent à ceux qui travaillent. Or, au moment de l'accession du pays à l'indépendance en 1960, il existait, selon Senghor, deux types de propriété : la propriété rurale et la propriété urbaine.

Les solutions socialistes à ces deux types de propriété ont consisté :

- d'une part, concernant la propriété rurale de la terre, à la transférer à la Nation, pour en faire une propriété de la Nation, et non des individus ; ainsi, conformément à l'ancien droit négro-africain, qui ne reconnaissait pas de droit de propriété sur la terre, mais seulement un droit d'usage, Senghor a fait adopter une loi sur le domaine national en 1964 (loi n° 64-46 du 17 juin 1964) qui restitue 95 % des terres du pays à la Nation, et ces terres ont été, dès publication de cette loi, mises à la disposition des usagers et gérées, depuis juillet 1973, par les communautés rurales et les conseils ruraux, démocratiquement élus, à la base, par les citoyens ;

- d'autre part, concernant la propriété urbaine, Senghor a entrepris, entre 1960 et 1975, un vaste programme de nationalisation (et non collectivisation) et de sénégalisation. Considérant en effet que le rôle de l'Etat est d'assurer par les services publics, la satisfaction de certains besoins collectifs, comme l'énergie, l'eau, le transport, la santé, le logement et les loisirs, il nationalise certaines entreprises et services privés en transférant à la communauté nationale la propriété des biens et des moyens de ces entreprises et services (SENELEC, SONEES, SOTRAC, SNCFS, SICAP, OIILM, etc.) (1).

Dans le domaine du développement rural, où la loi sur le domaine national et la loi portant réforme de l'administration territoriale et locale (loi n° 72-02 du 1er février 1972), restituent le pouvoir à la base, c'est-à-dire aux populations locales, afin qu'elles gèrent elles-mêmes leurs affaires communes (nouvelle politique de déconcentration et de décentralisation), il crée des sociétés et des structures nationales d'encadrement des

¹ SENELEC = Société nationale d'électricité ;
 SONEES = Société nationale d'exploitation des eaux du Sénégal ;
 SOTRAC = Société de transport du Cap-Vert ;
 SNCFS = Société nationale des Chemins de fer du Sénégal ;
 SICAP = Société Immobilière du Cap-Vert ;
 OIILM = Office des Habitations à Loyer Modéré.

paysans (coopération, centres d'expansion rurale), de vulgarisation, de production, de commercialisation et de financement : SODEVA, SAED, SODAGRI, SOMIVAC, SODEFITEX, STN, BUD-Sénégal, ONCAD, BNDS, etc. (1) ; des aménagements hydroagricoles sont mis en place.

Dans le développement industriel, des sociétés et entreprises sont créées, des domaines industriels sont implantés dans toutes les capitales régionales et une zone franche industrielle est installée à Dakar ; dans le même temps, l'Etat crée une économie mixte, dans laquelle il associe les capitaux étrangers et sénégalais. Dans toutes ces entreprises et sociétés, dont le nombre atteignait 150 au moment de son départ, l'Etat a entrepris très tôt et a poursuivi résolument une politique de sénégalisation des personnels (jusqu'à 85 %, dès 1970).

Jamais, semble-t-il, un Chef d'Etat africain, n'a veillé et n'a réussi autant que Senghor, à rendre conformes et cohérentes sa pensée et son action politiques, dans les divers domaines de la vie nationale (2).

*

* *

Ainsi, dans la construction nationale, il s'agit d'édifier un socialisme démocratique qui permette de réaliser la justice sociale et la solidarité. Ce socialisme démocratique emprunte donc au socialisme scientifique de Marx et Engels, tout en intégrant les valeurs traditionnelles de l'humanisme négro-africain. Comme quoi, la Négritude de Senghor n'a jamais été un racisme à rebours, fermeture à soi et rejet de l'autre. Très tôt, dès les années 1930, Senghor n'a cessé de magnifier les apports de la colonisation à l'Afrique, aussi bien dans ses poèmes que dans ses essais philosophiques et politiques. C'est pourquoi, sa Négritude est véritablement, à la fois *enracinement* dans les valeurs de civilisation négro-africaine et *ouverture* (il a d'abord utilisé le terme de *déracinement*) aux autres civilisations ; cette Négritude, *humanisme* du XX^e siècle, sera un *panhumanisme*, c'est-à-dire un humanisme qui embrasse tous les hommes sur le double plan de leurs apports et de leur compréhension. Cette Négritude-humanisme se fonde sur la conviction senghorienne que toute véritable culture est à la fois enracinement et déracinement :

"Enracinement au plus profond de la terre natale : dans son héritage spirituel. Mais déracinement : ouverture à la pluie et au soleil, aux apports féconds des civilisations étrangères. Dans la difficile construction de l'Afrique du XX^e siècle, nous avons besoin du meilleur de l'esprit

¹Cf. Plus haut : priorité à l'économie.

²Il n'est pas possible, dans le cadre de ce travail, de faire le bilan, car il ne s'agit pas de procès du Senghorisme, de l'action de Senghor, mais de montrer la cohérence de la démarche théorique et pratique, dans les divers domaines où elle s'est exercée.

l'image analogique et le parallélisme asymétrique. Voilà ce que nous apportons au "Rendez-vous du donner et du recevoir", en ce siècle de la civilisation de l'Universel" (*De la Négritude*, p. 17).

Comme exemples de ces apports, de ces emprunts réciproques et de ces échanges, Senghor cite Henri Bergson qui déjà, en 1889, dans son *Essai sur les Données immédiates de la Conscience*, privilégiait l'intuition au détriment de la raison discursive (ou raison-œil du Blanc, opposée à la raison-étroite ou intuition du Nègre), mais aussi Arthur Rimbaud, qui se réclamait de la *Négritude*, en proclamant, dans *Une Saison en Enfer*, "Je suis nègre", l'Expressionnisme et le cubisme, Picasso et Braque qui avaient, dès le début du siècle, intégré le style de l'art nègre dans leurs œuvres. Grâce à sa théorie du parallélisme asymétrique, Senghor a inspiré une architecture sénégalaise moderne, dont le style, proche de celui de l'architecture traditionnelle soudano-sahélienne (mosquées et édifices de Djenné, Gao, Tombouctou, etc.), renvoie à l'architecture pharaonique égyptienne (pyramides).

Afin de matérialiser et d'incarner l'enracinement et l'ouverture dans les faits et dans la culture nationale sénégalaise du XX^e siècle, Senghor recourt d'abord au système moderne d'éducation du pays, qu'il réforme par la Loi d'Orientation n° 71-036 du 03 juin 1971 (1), qui fait de cet enracinement et de cette ouverture les deux axes qui fondent toute notre éducation.

Ainsi, les contenus des enseignements (titre 2, article 6 de cette Loi) porteront d'abord et en priorité sur le milieu naturel et social, c'est-à-dire sur l'environnement immédiat. Dans cette perspective, les contenus de certaines disciplines sont africanisés et sénégalisés : histoire et géographie, sciences naturelles et français.

Concernant l'enseignement du français à l'Ecole, le Ministre de l'Education nationale écrivait (2) :

"Toute réforme de l'enseignement du français découle d'un choix initial fait par les autorités sénégalaises : enracinement de l'élève et ouverture sur d'autres civilisations et cultures, au premier rang desquelles la civilisation française".

¹Cette Loi a été le premier texte, depuis l'indépendance en 1960, promulgué par l'Etat sénégalais, en vue de réorganiser fondamentalement l'Ecole sénégalaise, en en définissant les finalités et les objectifs, les programmes et les structures, les horaires et les méthodes, la formation pédagogique des maîtres et les recyclages. Nous lui avons consacré des chapitres entiers dans nos travaux sur l'Ecole sénégalaise : *l'Ecole future, Pour qui ? Crise scolaire et Réforme au Sénégal* (Dakar, ENDA, Etudes et Recherches n° 108, mai 1987) et *l'Ecole sénégalaise en Gestation. De la Crise à la Réforme* (Dakar, sous presses aux Nouvelles Editions africaines, 491 pages). Cette Loi demeure toujours en vigueur en 1990 ; il est cependant question de la remplacer par une nouvelle Loi d'Orientation, qui a été promulguée en février 1991 (Loi n° 91-22 du 16 février 1991).

²In *Le soleil*, n° 2248 du lundi 17 octobre 1977.

Cet enseignement réalisera l'enracinement grâce à un manuel de littérature négro-africaine d'expression française, conçu à cet effet, tandis que l'ouverture se fera par un manuel de littérature française, également conçu à cet effet. Ces deux littératures seront dispensées à parité d'heures, soit deux heures par semaine pour chacune dans les classes de seconde et de première. Les thèmes de ces littératures sont :

- pour la littérature française : bourgeois et prolétaires, la guerre, la réalité mise en question, révolte et engagement, images mythiques ;
- pour la littérature négro-africaine : le réveil et l'affirmation de l'identité culturelle, procès du colonialisme et révolte, au-delà de la révolte et engagement ; ces thèmes sont étudiés à l'aide des textes de la *Négritude* qui exaltent les valeurs négro-africaines, si chères à Senghor (émotivité et sensibilité, rythme et danse, participation et intuition, etc.) ; ainsi, le thème de l'engagement est expliqué à l'aide de 107 textes dont 25 de Léopold Sédar Senghor, les 82 autres textes étant répartis entre 41 auteurs.

Il s'agit, affirme le Ministre de l'Education nationale dans le texte cité précédemment, de donner à l'élève sénégalais,

“quittant l'enseignement secondaire, une image générale convenable des grandes préoccupations littéraires, du 17^e siècle à nos jours en France, des années 30 à nos jours en Afrique”.

Les différentes disciplines enseignées doivent accorder une place de choix à l'étude de notre passé et de notre milieu mais aussi et surtout de la littérature africaine, et plus spécialement de la littérature sénégalaise. Car il s'agit en priorité d'aider le jeune Sénégalais à retrouver et à connaître les valeurs culturelles du monde noir, son héritage culturel et spirituel.

Le second moyen par lequel se réalise l'enracinement est l'introduction de l'étude de nos langues nationales à l'Ecole ; ce qui permettra d'aboutir, à long terme, à un enseignement par nos langues nationales.

L'ouverture de l'élève (second axe de l'éducation) doit se réaliser au double niveau de la science et de la technique (occidentales) d'une part, et d'autre part des cultures non-africaines (dont la française) et des langues étrangères (anglais, espagnol, arabe, allemand, italien, russe et portugais), qui doivent toutes être enseignées.

2 - 3 - LA FRANCOPHONIE

L'insistance, dans cette dimension ouverture de la *Négritude*, sur les valeurs culturelles de la France, qu'il nomme parfois *francité*, conduira Senghor très tôt à

élaborer, en même temps que Habib Bourguiba ⁽¹⁾, ancien président de la République de Tunisie, la théorie de la *francophonie*, qui a tardé à prendre une forme institutionnelle mais qui a fini par s'imposer aux nations, mais également au plan international.

Les historiens pourraient faire remonter l'origine de la francophonie dans l'objet même du référendum de 1958, au cours duquel le Général Charles de Gaulle conviait les populations africaines sous domination coloniale française, à choisir entre l'indépendance et la coopération avec la France sous la forme de fédération ⁽²⁾. Mais plus fondamentalement, la fin de la seconde guerre mondiale a correspondu à un rééquilibrage des forces au plan mondial, à l'avènement des deux grandes puissances que sont les Etats-Unis d'Amérique et l'Union soviétique, donc au partage du monde en deux blocs et la guerre froide consécutive à ce partage. Ce nouvel ordre politique mondial voit se multiplier les blocs politico-économiques, à l'image du Commonwealth, regroupant l'Angleterre et les anciennes colonies qui composaient l'ancien empire colonial britannique, du Comécon des pays d'Europe de l'Est et de l'OTAN de l'Occident.

Ainsi, dès les premières années des indépendances africaines, Senghor et Bourguiba commencent à prêcher le regroupement des anciennes colonies françaises d'Afrique avec la France, sous forme de communauté franco-africaine, dont la première institution voit le jour en février 1961 à Montréal au Canada : l'association des universités partiellement ou entièrement de langue française (AUPELF).

Ainsi, bien que le concept de francophonie ait été créé en 1880 par le géologue français, Onésime Reclus, il a fallu attendre, selon la *Lettre de la Francophonie* (n° 9, 15 novembre 1990), les années 60 pour que naisse, à peu près simultanément, en Afrique, en France et au Québec, la conscience d'une solidarité francophone.

Cette solidarité francophone se matérialise, chez les Africains d'abord par un regroupement dans lequel le facteur linguistique joue le rôle de dénominateur commun, avec la création, en 1966, de l'Organisation commune africaine et malgache (OCAM), regroupant les anciennes colonies françaises de l'Afrique de l'Ouest et Madagascar. Lors des différentes rencontres de cette organisation, les Chefs d'Etat africains finissent par adhérer au projet de création d'une Agence de coopération culturelle et technique, proposé par Léopold Sédar Senghor et Habib Bourguiba ; et ils confient alors au Président

¹Ils sont considérés comme les pères-initiateurs de la francophonie, tandis que Hamani Diori, ancien Président de la République du Niger, s'est particulièrement distingué dans la mise en œuvre pratique du projet.

²On sait que Senghor et son parti, l'UPS, ont fait voter en faveur de la fédération avec la France. Le projet politique du Général de Gaulle visait alors, à travers ce référendum, à créer une communauté franco-africaine qui réunirait la France et ses anciennes colonies d'Afrique.

nigérien, Hamani Diori, président en exercice de l'OCAM, le soin de mener à bien le projet. Celui-ci convoque, lors d'une première conférence des pays entièrement ou partiellement de langue française, du 17 au 20 février 1969, les représentants de 34 gouvernements ; 28 représentations présentes concrétisent le projet et 21 d'entre elles signent d'emblée la convention de création de l'Agence de coopération culturelle et technique (ACCT).

Le 27 mars 1970, dans la capitale nigérienne, la Conférence des Chefs d'Etat et de gouvernement entérine officiellement la création de l'ACCT, première organisation intergouvernementale de la Francophonie. Considérée comme "l'UNESCO de la Francophonie" et dont la devise est : égalité, complémentarité et solidarité, l'ACCT a pour objectif fondamental, à travers la coopération culturelle et technique, la défense de la langue et de la culture françaises, dans tous les pays partiellement ou entièrement de langue française. Mais l'ACCT est aussi et surtout un instrument de coopération culturelle et technique entre tous les pays ayant en commun l'usage du français.

La Francophonie, dont la forme institutionnelle politique ne sera créée que plus tard, avec l'organisation en 1986, à Paris, par le Président de la République française, François Mitterrand ⁽¹⁾, du 1er sommet francophone réunissant les Chefs d'Etat et de Gouvernement des pays entièrement ou partiellement de langue française, retiendra les mêmes objectifs précédents de l'AUPELF et de l'ACCT, c'est-à-dire :

- défense de la langue et de la culture françaises, mais dans le cadre de la coopération culturelle, scientifique et technique des pays et des peuples ayant en commun l'usage de cette langue ;

- établissement, dans l'espace francophone, d'un nouvel ordre culturel fondé sur l'égalité, la complémentarité et la solidarité des différents partenaires, dans les domaines de l'éducation et de la formation, de la culture et de la communication, de l'environnement, en réalisant progressivement un marché commun de biens culturels, dans lequel leur production et leur diffusion seront développées et améliorées ; cet espace doit être en outre suffisamment original pour être capable d'intégrer des cultures et des civilisations différentes et de les conduire au dialogue, à l'enrichissement mutuel et à la coopération, par un libre recours à une langue commune, la langue française, tout en préservant leur richesse et leur diversité, tant au niveau de cet espace francophone qu'à l'échelle mondiale ;

¹Il avait, deux ans auparavant, par un décret du 12 mars 1984, créé le *Haut Conseil de la Francophonie*, dont il assume la présidence, et qui est composé de personnalités françaises et étrangères (dont Léopold Sédar Senghor, qui en est le vice-président depuis sa création). Ce Haut Conseil, dont la mission est de "préciser le rôle de la Francophonie et de la langue française dans le monde moderne", publie un rapport annuel sur *l'Etat de la Francophonie dans le Monde*.

- organisation, dans cette perspective, à tous les niveaux, des échanges d'hommes, d'idées et de connaissances, en offrant à tous l'accès à l'information scientifique et technique ;

- contribution au développement d'une conscience internationale et d'un esprit de coopération au service de la pluralité culturelle et du progrès scientifique et technique.

C'est sans doute aux structures et institutions techniques (AUPELF, ACCT, EIB, IEQ, etc.), plus pratiques et engagées dans les terrains, que la Francophonie (et en particulier la Francophonie politique) doit son dynamisme actuel, son impact et son affirmation au plan mondial. C'est sans doute pourquoi (souci d'efficacité), les structures techniques ont précédé les structures politiques, alors qu'habituellement c'est l'inverse qui apparaît normal. Dans le cas d'espèce, la Francophonie politique est venue apporter une caution politique, consolider, dynamiser et procurer des moyens substantiels à ce qui se faisait. En sorte que l'organisation actuelle de la Francophonie est telle que les structures et institutions techniques sont des agences d'exécution des politiques et programmes, des principes et orientations qui, eux, sont définis et décidés par les instances et structures politiques.

Ces instances et structures politiques sont :

- a - les sommets de la Francophonie, réunissant les Chefs d'Etat et de Gouvernement et dont le premier a été organisé à Paris, en 1986, par François Mitterrand, Président de la République française, le second s'étant tenu au Québec (Canada) en 1987 et le troisième à Dakar (Sénégal) en 1989 ; le quatrième à Paris en 1991 ; entre deux sommets, le Président en exercice de la Francophonie, Chef de l'Etat du pays hôte, assisté d'un Comité international de suivi (CIS), assure le suivi et le contrôle de l'exécution des programmes et tâches ;
- b - la conférence des ministres de l'Education nationale (CONFEMEN) ;
- c - la conférence des ministres de la Jeunesse et des Sports (CONFEJES) ;
- d - la conférence internationale des parlementaires de langue française (AIPLF) ;
- e - l'Association internationale des maires francophones (AIMF) ;
- f - le Comité international préparatoire (CIP) ;
- g - la Conférence ministérielle préparatoire (CMP) ;
- h - le Haut Conseil de la Francophonie (HCF, à la fois structure politique et technique) ;
- i - le Conseil international de la langue française (CILF) ;

- j- l'Association Francophone des directeurs d'établissements scolaires (AFIDES).

Les institutions et structures techniques ⁽¹⁾ sont :

a - l'AUPELF, créée en 1961, complétée par l'Université des Réseaux d'Expression française (UREF), créée en 1987 par le Sommet des Chefs d'Etat à Québec et chargée, en même temps que sa sœur aînée, de mettre en œuvre la coopération scientifique et technique des universités partiellement ou entièrement de langue française ; à ces deux structures sont rattachés l'institut international de droit d'expression française (IDEF) et l'Université Léopold Sédar Senghor d'Alexandrie ;

b - l'ACCT, créée en 1970, s'est dotée très tôt de deux structures techniques : l'Ecole internationale (de journalisme) de Bordeaux (EIB) et l'institut de l'énergie des pays ayant en commun l'usage du français, installé à Québec (Canada) ; l'ACCT a en outre créé, à travers plusieurs pays francophones, des centres de lecture et d'animation culturelle en milieu rural (CLAC) : 68 centres existent déjà au Bénin, au Sénégal, en Côte d'Ivoire, au Burkina-Faso et au Niger ; au cours des prochaines années, le programme de réalisation des CLAC doit couvrir les pays suivants : Rwanda et Burundi (1991), Togo, Guinée, Mauritanie et Zaïre (1992), Centrafrique, Tchad et Gabon (1993), Cameroun, Comores et Maurice (1994), Mali et Haïti (1995). Le Fonds international pour le développement des études sur les langues et les civilisations africaine (FIDELCA), créé par le sommet de Dakar de 1989 et confié à l'ACCT, est chargé d'impulser et de dynamiser les recherches dans ces domaines ; il devrait être opérationnel en 1991 ;

c - l'institut international de l'audiovisuel (INA) ;

d - la Banque internationale d'information sur les pays d'expression française (BIEF) ;

e - le Centre d'échanges multilatéraux d'actualité francophone (CEMAF), etc.

Une thèse entière et plusieurs années de recherches ne suffiraient sans doute pas à dresser un bilan quantitatif exhaustif des réalisations de la Francophonie à travers ses

¹Il n'est pas possible, ici également, de faire le bilan de la Francophonie, de ses institutions et structures techniques décentralisées, internationales ou nationales -tel n'est pas l'objet de ce travail-, mais de faire percevoir l'importance et la dimension planétaires de celle-ci, de son dynamisme et de sa contribution décisive dans l'instauration d'un nouvel ordre culturel mondial. Ainsi, le sommet de Dakar de 1989 a accueilli 41 pays, gouvernements ou communautés francophones et il n'est pas exclu que la Francophonie accueille de nouveaux pays (comme par exemple la Roumanie, selon la déclaration de son Premier Ministre, Petre Roman, en escale technique à Dakar en novembre 1990), lors de son sommet de 1991. Selon le rapport 1990 sur *l'Etat de la Francophonie dans le Monde* (du HCF), les pays faisant partie de l'espace francophone, répartis sur les 5 continents, sont au nombre de 57. Il existe, dans chacun de ces pays, une structure nationale, la Commission nationale de la Francophonie, chargée de la coordination avec les structures internationales. En France, le Ministère délégué chargé de la Francophonie a été confié, lors de sa création en 1988, à Alain Decaux, de l'Académie française.

institutions techniques et ses diverses structures décentralisées, avec les immenses moyens humains, matériels et financiers mobilisés. Aussi, est-il plus réaliste de se limiter à une appréciation qualitative qui apparaît, depuis 1986, date du premier sommet, comme relevant désormais de l'ordre des constats ; car, par la diversité des champs d'action investis, par la multiplicité des activités entreprises et des projets en cours de réalisation, comme par les diverses manifestations internationales organisées de manière quasi-permanente tout au long de ces dernières années (sommets de la francophonie ⁽¹⁾, conférences, colloques, séminaires, rencontres de spécialistes, festivals de musique, de danse et de théâtre, etc.), par les nombreux échanges d'hommes, d'idées et de connaissances, par les programmes de bourses de formation et par la coopération universitaire, scientifique et technique, etc., il ne fait plus de doute que la Francophonie contribue actuellement de manière décisive à l'avènement d'un nouvel ordre culturel mondial conforme à ses valeurs fondatrices : égalité, complémentarité et solidarité.

En mettant l'accent et en centrant toute son action, dès le départ, sur la culture, c'est-à-dire principalement sur la science et la technique, l'éducation et la formation, la communication et l'environnement, et en maintenant, au cours de son évolution, son orientation sur ces cibles, la Francophonie se révèle fidèle et promeut en même temps la pensée de Senghor qui prétend que toutes les autres formes de libération (politique, économique et sociale) sont conditionnées et rendues possibles par la libération culturelle. Car, la vocation initiale de la Francophonie, à travers ses multiples démembrements, a consisté à développer la science et la technique, la formation de l'homme et l'accroissement des savoirs et des pouvoirs, seules manières pratiques et efficaces d'assurer la domination de la nature et le développement de l'homme. A cette fin, l'expérience révèle en effet que dans sa gestation comme dans son évolution, elle a d'abord mis en place des structures techniques spécialisées, agissant concrètement à la base, ensuite les instances politiques ont emboîté le pas comme pour rendre plus cohérentes la philosophie et la politique générale qui les inspirent et les orientent, tout en leur allouant les moyens requis et en leur prescrivant des échéances. C'est tout le mérite de Senghor et de la Francophonie d'avoir compris que c'est l'action sur le terrain, à la base, qui permet la transformation radicale des réalités, gage d'efficacité et de succès.

*

* *

La Négritude de Senghor apparaît ainsi comme une idéologie complexe, en tous cas, une des idéologies élaborées au XX^e siècle les plus fécondes, à la fois littérature engagée et contestataire, idéologie politique d'un parti et d'un Gouvernement appliquée

¹Ceux-ci sont désormais, en raison de la qualité et du nombre de Chefs d'Etat présents (plus de 40) et de la mobilisation de centaines de journalistes des divers médias, des événements médiatiques mondiaux qui captivent, pendant toute leur durée, l'opinion internationale.

dans les faits pendant deux décennies, débouchant sur la Francophonie et la Civilisation de l'Universel. Toutes ces composantes sont consubstantielles au projet initial, car la Négritude de Senghor n'a pas évolué en s'adjoignant et en s'enrichissant de nouvelles idées ou de nouvelles visions ; chacune des composantes était implicite au projet et à l'œuvre. Vraie ou fausse, efficace ou stérile, elle aura profondément marqué le peuple sénégalais, au plan culturel en particulier ⁽¹⁾. C'est pourquoi, la vie culturelle du Sénégal, aux niveaux officiel et institutionnel tout au moins, est toujours imprégnée, une décennie après son retrait de la vie publique officielle, de la Négritude de Senghor : enracinement et ouverture en même temps, et dont la dialectique semble être au fond à l'œuvre dans la vie culturelle de tous les peuples du XX^e siècle (Civilisation de l'Universel en gestation, Francophonie) ; raison pour laquelle Senghor définit la Négritude comme humanisme du XX^e siècle. La consécration de cet humanisme du XX^e siècle, de la pensée et de l'œuvre de Senghor se trouve aujourd'hui dans le développement prodigieux de la Francophonie au niveau international, la multiplication de ses institutions et manifestations internationales et nationales, comme dans l'inauguration, le 04 novembre 1990, de l'Université Léopold Sédar Senghor de la Francophonie à Alexandrie, tandis qu'au niveau national, la Première Biennale des Lettres du Sénégal lui a été officiellement et publiquement dédiée, par le Président de la République du Sénégal, Abdou Diouf, son dauphin et héritier, lors de la séance inaugurale du mercredi 12 décembre 1990, à laquelle il a personnellement assisté.

III - LA POLITIQUE CULTURELLE DU SENEGAL

Inspirant et impulsant la politique culturelle du pays, Senghor a fait concevoir et adopter très tôt des textes législatifs et réglementaires devant servir de cadres et de fondements aux structures et institutions de prise en charge et de dynamisation de la vie culturelle nationale. Ainsi, le Sénégal a été un des premiers pays de l'Afrique francophone au sud du Sahara à créer un ministère des affaires culturelles dès 1966.

La politique culturelle du Sénégal se fonde bien entendu sur la *Négritude-idéologie-politique*, 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 monde.

¹Dans son discours d'inauguration de la Première Biennale des Lettres du Sénégal, (12-18 décembre 1990), le Président de la République, Abdou Diouf, affirmait d'emblée, s'adressant à Senghor : "L'histoire vous a donné raison, Monsieur le Président", pour avoir accordé la primauté à la culture et avoir considéré que celle-ci est à la base et à la fin, mais aussi tout au long du processus de développement (*Le Soleil* du jeudi 13/12/90, n° 6165, p. 7 et 8).

La seconde idée directrice de cette politique, conforme à la pensée de Senghor, est que la culture est en même temps fondement et finalité, condition et moyen du développement politique, économique et social ; il affirme, dans *La Voie africaine du socialisme* (page 6)

...“l'indépendance de l'esprit, l'indépendance culturelle, est le préalable nécessaire aux autres indépendances : politique, économique et sociale”,

et dans un autre texte, *Le Socialisme africain et la voie sénégalaise* (p. 39), Senghor répète :

“...je pensais alors -et continue de penser- que la Culture est plus importante que la Politique : elle en est la condition première et le but ultime”.

Ces convictions fortes fondent toute l'importance que Senghor et l'Etat Sénégalais confèrent à la culture dans leur politique générale de développement intégral de la Nation sénégalaise ; d'où la priorité accordée à la formation de l'homme, aux arts et aux lettres ; c'est dans cette perspective qu'il faut apprécier le développement prodigieux du système d'éducation du pays et de la scolarité au cours des deux premières décennies après l'indépendance (1).

Cultiver et enseigner la science et la technique étaient en effet les meilleurs moyens, ou tout au moins les plus efficaces, selon Senghor, d'assurer le développement de l'homme.

Sur la base de ces idées-directrices, le décret n° 76-1021 du 14 octobre 1976 portant organisation du ministère de la culture, assigne des principes et des objectifs précis à la politique culturelle du Gouvernement.

3 - 1 - LES STRUCTURES ADMINISTRATIVES

3 - 1 - 1 - Le Ministère de la Culture

Il est chargé d'appliquer la politique culturelle du Gouvernement, dont les principes et objectifs sont :

¹En 1969 déjà, au moment de l'application du 3^e Plan de développement économique et social, la part des ressources financières allouées à l'éducation, à la formation et à la culture représentait 33 % du budget national, alors que le taux de scolarisation passait de 25 % en 1960 à 35 % en 1968 (cf. nos travaux sur l'éducation au Sénégal : *l'Ecole future, Pour qui ? L'Ecole sénégalaise en Gestation. De la Crise à la Réforme, et l'Ecole* :: quelle Réforme ? in *Sénégal, Trajectoires d'un Etat*, Dakar-Paris, CODESRIA/KARTHALA, 1992, 500 pages et chapitre 3 de cette partie.

- le développement culturel comme base du développement économique et social de la Nation ;

- la nécessité de promouvoir ce développement culturel ;
- l'aide et le soutien à la création culturelle et artistique ;
- la décentralisation culturelle et l'équipement régional ;
- l'intégration de la science et de la technologie à l'héritage culturel national ;
- la coopération culturelle internationale en vue d'un dialogue fécond des civilisations ;
- la programmation, à l'intérieur comme à l'extérieur, des manifestations culturelles.

Afin de réaliser ces principes et objectifs, le ministère de la culture est structuré en services administratifs, en institutions de recherche et d'action culturelle et en écoles de formation.

Au cabinet du ministre sont rattachés divers services et directions, au niveau national, et ayant leurs démembrements aux niveaux régional et départemental (article 2 du décret précité).

3 - 1 - 2 - Le Service des inspections, rattaché au cabinet et comprenant (article 3) :

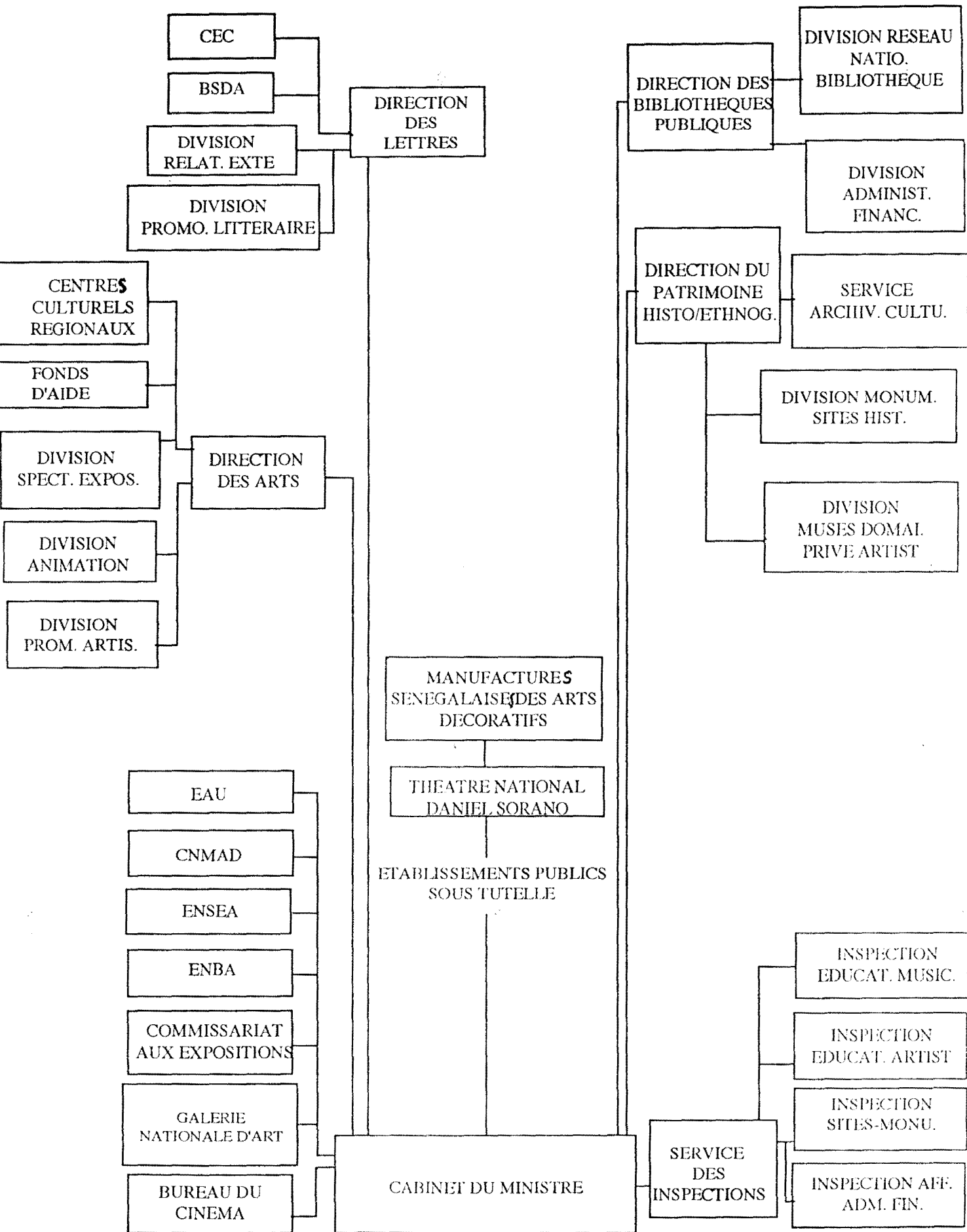
- *l'inspection des affaires administratives et financières* contrôle la gestion administrative et financière du département et des établissements sous sa tutelle, et élabore les textes législatifs et réglementaires ;

- *l'inspection des sites et mouvements historiques* et de sortie des œuvres d'art, est chargée de l'appréciation des biens culturels et de leur état de conservation, de veiller à l'application des textes réglementaires en la matière, de suivre sur le terrain la réalisation des projets de restauration et de protection et de contrôler la sortie du territoire national des objets d'art ;

- *l'inspection d'éducation artistique* assure le contrôle technique et pédagogique des enseignants dans les divers établissements de formation ;

- *l'inspection d'éducation musicale* contrôle aux plans technique et pédagogique les maîtres d'éducation musicale.

ORGANIGRAMME DU MINISTRE DE LA CULTURE



STRUCTURES RATTACHEES
DIRECTEMENT AU CABINET

3 - 1 - 3 - Les Directions

- a - *la Direction des arts* (articles 5 et 6) a pour mission de mettre en œuvre la politique culturelle dans les domaines du théâtre, de la musique et des arts plastiques et collabore à l'élaboration et à l'exécution des accords, conventions et protocoles d'échanges culturels ; elle comprend trois divisions :

. *la division de la promotion artistique* étudie, pour avis, les œuvres d'art proposées à l'achat par l'Etat ; elle encourage et assiste la création artistique par tous les moyens ; un fonds d'aide aux artistes et au développement de la culture, créé par le décret n° 78.300 du 12 avril 1978, alimenté principalement par des subventions annuelles de l'Etat, lui procure les moyens financiers ;

. *la division de l'animation et des échanges culturels* veille à l'exécution des accords culturels, établit les programmes d'échanges culturels, oriente et coordonne les activités des centres culturels régionaux et aide à la promotion et à l'animation des associations à caractère artistique ;

. *la division des spectacles et des expositions* prépare et organise les spectacles et expositions dans le cadre de manifestations culturelles nationales et internationales dans lesquelles le Sénégal est impliqué ; en outre, elle accueille et organise les spectacles et expositions réalisés au Sénégal par des Etats étrangers dans le cadre de la coopération culturelle ;

- b - *la Direction des Lettres et de la Propriété intellectuelle* (articles 7 et 8) est chargée de l'exécution de la politique culturelle du Gouvernement dans le domaine des lettres, par des actions de promotion et d'animation littéraires au plan national d'une part et d'autre part par un développement des échanges littéraires au plan international ; elle doit également concevoir et proposer tout texte législatif ou réglementaire nécessaire à la protection des intérêts matériels et moraux des créateurs d'œuvres de l'esprit ; elle est constituée de deux divisions :

. *la division de la promotion littéraire* doit procéder à l'inventaire du patrimoine littéraire dans toutes les langues, détecter et améliorer le contenu littéraire de ce patrimoine (poèmes, chants, spectacles, sites, etc.) et susciter l'élan littéraire par des réunions, des conférences, des récitals, des concours et des compétitions, etc. ;

. *la division des relations extérieures* organise la participation et la représentation du Sénégal à l'étranger dans les manifestations culturelles à caractère littéraire (colloques, conférences, biennales, symposiums, etc.) ; supervise et contrôle l'exportation et la commercialisation du patrimoine littéraire national.

- c - *la Direction du Patrimoine historique et ethnographique* (articles 9 et 10) est chargée de la protection des biens culturels aux points de vue juridique (textes et classement) et matériel (conservation et restauration) ; elle dispose, dans l'exécution de ces tâches, de deux divisions :

. *la division des musées et du domaine privé artistique de l'Etat* coordonne et contrôle toutes les activités muséographiques dans le pays, délivre les autorisations de création de musées privés, coordonne les relations entre les musées nationaux et le Conseil international des musées (ICOM) et enfin, recense, affecte et conserve les œuvres d'art constituant le domaine artistique privé de l'Etat ; en outre, afin de préserver le pluralisme culturel, cette division a la charge de créer dans chaque capitale régionale un musée qui conserverait et exposerait les biens culturels originaires de la région ; à ce jour, un seul musée régional, celui de Thiès, a pu être créé ;

. *la division des monuments et des sites historiques* recense, classe, conserve et protège les éléments matériels de la culture nationale (sites et monuments, objets culturels et lieux historiques célèbres, habitats traditionnels, etc.) ; elle contrôle les fouilles et les recherches ethnographiques effectuées sur le territoire national ; elle veille également à l'application de la réglementation en matière de décoration des établissements publics, notamment de la loi du 1 % (cf. plus loin).

- d - *la Direction des Bibliothèques publiques* (articles 12 et 13) a été effectivement créée par le décret n° 76-1021 du 14 octobre 1976 afin d'administrer le réseau national de bibliothèques publiques ; elle comporte deux divisions.

. *la division du réseau national des bibliothèques* de lecture publique urbaine et rurale contribue à l'éducation permanente des collectivités en mettant à leur disposition tous les documents nécessaires ; elle a ainsi pu créer une bibliothèque publique centrale à Dakar et des bibliothèques régionales, départementales, urbaines et rurales.

. *la division administrative et financière* est chargée de la gestion des personnels et des budgets.

3 - 1 - 4 - Le Bureau du Cinéma (article 4), créé en 1971, doit veiller à l'assainissement des conditions d'usage et de pratique de la cinématographie aux différentes phases de production, de distribution et d'exploitation, et coordonner toutes les activités cinématographiques du pays ; à ces fins, il

- prépare et contrôle la législation cinématographique ;
- favorise et encourage la création artistique ;
- promeut l'industrie cinématographique ;
- prépare les rencontres cinématographiques à l'intérieur et à l'extérieur du Sénégal ;
- assure le soutien et le contrôle général de toutes les activités cinématographiques ;
- gère et répartit les subventions que l'Etat alloue souvent à la promotion du cinéma et au soutien aux artistes. Aussi, collabore-t-il avec la société nationale de promotion cinématographique (SNPC), créée par l'Etat en 1984 grâce à une subvention, et avec la société industrielle de distribution et d'exploitation cinématographique (SIDEK), également créée par l'Etat à la suite de la nationalisation de toutes les salles de cinéma existant sur le territoire national et dont la gestion et l'exploitation lui ont été transférées.

Ces différentes structures de promotion du cinéma sénégalais ont été complétées en 1980 par la création de la cinémathèque nationale, dont l'objet est d'assurer la promotion et la diffusion de la culture cinématographique par la conservation des films produits, la création et l'animation de ciné-clubs, l'organisation de manifestations à caractère cinématographique (projections de films, semaines du cinéma, expositions, conférences, etc.). Selon le ministre de la culture et de la communication (conférence de presse du mercredi 09 janvier 1991), l'Etat aurait consacré depuis l'indépendance, 15 milliards de francs CFA au cinéma sénégalais, le plus ancien et sans doute le plus riche en Afrique, et dont le ténor, Ousmane SEMBENE, a réalisé, à lui seul, plus de dix (10) films.

3 - 1 - 5 - Le Bureau sénégalais du droit d'auteur est rattaché à la direction des lettres et de la propriété intellectuelle ; la loi n° 72-40 du 26 mai 1972 qui le crée, en fait un établissement public à caractère professionnel et lui assigne comme objectifs :

- la défense des intérêts matériels et moraux des créateurs intellectuels et la protection de leurs droits ;
- l'organisation des auteurs sénégalais en associations corporatives et le maintien de la discipline dans leur profession ;
- l'établissement et le maintien de l'harmonie et de la compréhension entre les créateurs et les promoteurs de leur production.

Ce bureau exerce ainsi le monopole de représentation des auteurs nationaux et étrangers, c'est-à-dire qu'il est seul habilité à percevoir et à répartir les droits d'auteurs fixés par la loi n° 73-52 du 04 octobre 1973.

Il est administré par un conseil d'administration dont tous les 6 membres sont des auteurs et des compositeurs et dont le président est nommé par décret du Président de la République, et par un directeur général également nommé par décret du Président de la République. Il a déjà recensé 809 auteurs et créateurs, dont 45 artistes plasticiens.

Le bureau organise chaque année, afin de stimuler la créativité, des concours littéraires, musicaux ou d'arts plastiques dotés de prix, et dispose d'un fonds social, alimenté par les redevances provenant de l'utilisation des produits culturels du domaine public et des retenues statutaires et permettant d'accorder des prêts ou aides aux auteurs ; par ailleurs, ce fonds social pourvoit en ressources financières une caisse de retraite, instituée depuis quelques années au bénéfice des auteurs âgés.

3 - 2 - LES STRUCTURES DE RECHERCHE

3 - 2 - 1 - Le Service des Archives culturelles (article 4) a été créé en 1967 par une convention entre le Gouvernement du Sénégal et l'Office de Recherches scientifiques et techniques d'Outre-Mer (ORSTOM) et doit effectuer la collecte, l'archivage et l'exploitation des différentes formes d'expression des civilisations négro-africaines en vue de conserver les éléments de leur structure originelle ; ces archives permettent ainsi la préservation et la transmission de notre patrimoine culturel ; notre civilisation traditionnelle relevant essentiellement de l'oralité, les données recueillies par ce service sont généralement sonores et visuelles (chants, poésie orale, folklore, rites, etc.) ; en outre, en raison des moyens disponibles, le champ d'investigation a été limité au territoire national.

Le fonds documentaire déjà constitué comprend 9110 clichés en noir et blanc, 1350 bandes magnétiques d'enquêtes, 6114 diapositives en couleur et 30 films de 16 mm, et couvre diverses disciplines telles la sociologie, l'ethnologie, l'histoire, la pharmacopée traditionnelle et l'ethno-musicologie.

Ne se contentant pas seulement de la conservation-étude, les archives culturelles sont passées à la conservation-communication à travers diverses activités comme :

- les visites, les expositions photographiques et les projections de films et de montages audiovisuels qui accueillent généralement des élèves, des étudiants et des visiteurs étrangers (touristes notamment) ;

- les émissions radiotélévisées et les conférences publiques ;

- la confection et la mise à la disposition du public de documents écrits : manuscrits (recueils de contes et de récits, études sur la musique traditionnelle et ses instruments, albums de photographies commentés, syllabaire de la musique sénégalaise, etc.) et publications (catalogues, ouvrages ; *Le Sénégal d'hier et ses traditions* et *Le Répertoire culturel du Sénégal*, édité en collaboration avec l'Agence de coopération culturelle et technique, et une revue : *Oralité*, dont les deux premiers numéros, consacrés respectivement aux *Soninké* et aux *Mandeng*, sont parus).

3 - 2 - 2 - Le Centre d'études des civilisations (article 4) est chargé :

- d'établir un inventaire permanent des richesses culturelles traditionnelles ;

- de collecter, préserver, étudier et diffuser les valeurs culturelles propres à la tradition négro-africaine ou partant du contenu symbolique de la tradition orale ;

- d'étudier les interférences entre les cultures ;

- d'explorer l'univers imaginaire collectif en étudiant les sources, le fonctionnement et les possibilités de réactivation.

L'instrument didactique utilisé par le centre pour réaliser les objectifs qui lui sont assignés et atteindre sa cible constituée notamment par les jeunes, est la revue *Demb Ak Tey* (Hier et Aujourd'hui) ou *Cahier du Mythe*, publication en français et en langues nationales, élaborée par les chercheurs et animateurs culturels du centre, en collaboration avec des enquêteurs extérieurs.

Le centre édite également la collection *Léeb* (conte), recueil de contes et de légendes illustrés, destinés aux enfants et issus de la tradition orale encore vivante.

Enfin, le centre dispose d'une structure spéciale d'intervention en milieu infantile, appelé "centre *Demb ak Tey*", fréquenté par des enfants âgés de 4 à 15 ans et leur proposant des activités culturelles (réactivation des contes, travaux manuels, théâtre, etc.) extraites du répertoire culturel traditionnel afin de susciter chez eux la connaissance, la pratique et le respect des valeurs traditionnelles, à l'aide d'un matériel pédagogique

adapté et susceptible de développer leur esprit créatif ¹.

3 - 3 - LES INSTITUTIONS D'ACTION CULTURELLE

Placées sous la tutelle des structures administratives, dont elles constituent des démembrements et des organes techniques d'exécution, les institutions d'action culturelle sont en outre dépendantes de celles-ci par le contrôle a posteriori qu'elles exercent sur elles.

3 - 3 - 1 - Les Musées et les Galeries

Ils sont rattachés administrativement à la division des musées et du domaine privé artistique de l'Etat de la direction du patrimoine historique et ethnographique (articles 9 et 10).

Il existe au Sénégal différentes catégories de musées (national et régional) placés sous la tutelle de ministères différents.

a - *Le Musée ethnographique* ² est un musée national, rattaché à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar et intégré à l'Institut fondamental d'Afrique noire-Cheikh Anta Diop (IFAN-Ch. A. Diop) ; héritage colonial français, ce musée a été créé en 1938, dans le cadre des activités scientifiques de recherche de l'IFAN, dont les chercheurs (principalement ethnologues) ramenaient de leurs missions à travers l'Afrique de l'Ouest des collections d'objets d'art africain achetés ou offerts ; ces collections des différentes missions de chercheurs français effectuées entre 1938 et 1970 rassemblent aujourd'hui plus de 20 000 objets d'art africain ancien, représentatifs des civilisations des peuples de la sous-région et confectionnés à l'aide de matériaux divers (bois, métaux, fibres, paille, coquilles, peaux, etc.) ; les différents types d'objet d'art africain s'y retrouvent : statues et masques, instruments de musique et outils de travail (ustensiles, outils agricoles et armes, etc.), sceptres et objets d'apparat, etc. Ce musée est le plus ancien et le plus riche des musées de la sous-région ; mais, par l'origine comme par la nature des objets qu'il recèle, ce musée est plus africain que sénégalais car seules quelques ethnies des régions

¹Le CEC, comme les Archives culturelles, a été supprimé en mars 1990 lors de la restructuration du Gouvernement et des services de l'Etat, conformément aux formules du Président de la République : "Moins d'Etat, mieux d'Etat", "Etat moderne, Etat modeste" ; mais le travail accompli par le CEC et les AC dans l'entreprise de conservation et de transmission de notre patrimoine culturel traditionnel essentiellement oral, pendant la phase cruciale de mutation de notre société (ère des indépendances : 1960-1980), a été important et bénéfique pour les générations de jeunes sénégalais.

²Michel RIENAudeau a consacré à ce musée un ouvrage : *Musée de Dakar, Témoin de l'Art nègre*, Dakar, Nouvelles Editions africaines (NEA), 144 pages, préfacé par Senghor, avec un avant-propos d'André Malraux (sans indication de l'année d'édition).

sud et sud-orientales du Sénégal (*joola, manjak, bassari*) sont représentées alors que les ethnies du Mali (*bambara* et *dogon*), de Guinée (*Koñaji, toma, peul*), de Mauritanie (*maure*), de Côte d'Ivoire (*baoule, sénoufo*), du Ghana (*ashanti*), du Cameroun (*bamoun, bamileké*), etc., sont abondamment représentées. Cependant, depuis l'indépendance du Sénégal en 1960 et la transformation du musée en musée national sénégalais, les collections anciennes sont complétées par des missions de collecte effectuées périodiquement, dans le cadre des activités scientifiques de l'IFAN-Ch. A. Diop, par le directeur-conservateur ou par des chercheurs de l'institut ; ceux-ci acquièrent, au cours de ces missions, des objets et des éléments matériels de la culture nationale fabriqués dans les villages par les artisans traditionnels (sculpteurs, forgerons, potières, etc.) ; ainsi, le musée pourra revêtir, à long terme, un caractère de plus en plus national sénégalais, tout en demeurant musée ethnographique, continuant à recevoir des objets anciens, réalisés selon et dans l'esprit de la tradition culturelle sénégalaise et africaine et reflétant les réalités et les valeurs ethnoculturelles des populations.

b - *Le Centre de Recherche et de Documentation du Sénégal* (CRDS), est installé à Saint-Louis, dans le nord-ouest du pays (à quelques 260 km de Dakar) et a été créé par la France pendant la période coloniale ; initialement conçu comme annexe de l'IFAN¹, Le CRDS, à la fois centre de recherche (accueillant des chercheurs) et de documentation (comportant une bibliothèque) et musée, devait accueillir et abriter des éléments matériels de la culture des peuples de la région, notamment le nord du Sénégal et la Mauritanie² ; c'est pourquoi les objets culturels qui s'y trouvent appartiennent essentiellement aux peuples du nord : *peuls* pasteurs (du *Jolof*) et paysans (du *Waloo*) et maures nomades du Sahara. Afin de maintenir sa vocation et de développer ses activités au moment où Saint-Louis devient la seconde ville universitaire du pays, avec l'implantation et l'ouverture, à la rentrée 1990-1991, de la seconde université du pays, le centre a été rénové et réfectionné, puis doté d'équipements modernes³. Cependant, son caractère régional reste maintenu, mais centré cette fois sur les ethnies habitant la région nord du Sénégal, la Mauritanie ayant accédé à l'indépendance.

¹Pendant la période coloniale, l'IFAN disposait de centres annexes dans toutes les capitales des anciens territoires coloniaux français d'Afrique (Guinée, Mali, Burkina-Faso, Bénin, Togo, Côte d'Ivoire, Tchad, Niger, etc.) ; ces structures, à la fois musées et centres de recherche, étaient appelés centrifans ; pour les territoires du Sénégal et de la Mauritanie, le centrifan était le CRDS.

²La colonie de la Mauritanie n'a pas été, pendant la période coloniale, distinguée du Sénégal, à partir duquel elle était administrée ; Saint-Louis a été sa capitale administrative jusqu'à son indépendance en 1960.

³Cette rénovation a été rendue possible grâce à la coopération belge (Nous avons effectué une mission de recherche dans cette région, du 15 au 30 décembre 1990, pendant la phase d'exécution des travaux de rénovation que nous avons pu observer).

c - *Le Musée régional de Thiès*¹, de création récente (1975), est destiné à accueillir dans la capitale régionale (Thiès), les objets-témoins de la culture des ethnies habitant ce terroir, dont les plus importantes sont les *wolof* et les *sereer* ; mais, en raison de l'islamisation ancienne et de l'existence de nombreux lieux saints (Tivaouane, Thiénaba, Pire) de la confrérie la plus importante du pays (le *tijanisme*), les arts plastiques étant quasi-inexistants (interdiction religieuse de figuration), ce musée contient principalement des objets de l'artisanat (statuettes *lawbé*, bijoux et objets de parure, étoffes tissées, produits de cordonnerie, etc.).

d - *Le Musée dynamique* (article 4) a été créé en 1966 par la volonté du Président Senghor pour abriter l'exposition d'art nègre organisé lors du 1er Festival mondial des arts nègres que le Sénégal et Dakar ont accueilli ; aussi, porte-t-il la marque de Senghor, qui lui a donné son nom et l'a conçu, au plan architectural, en collaboration avec les architectes français M. Chesneau et J. Verola, sous forme de temple péristyle.

Implanté sur la baie de Souboudioune, en face de l'Océan atlantique, et non loin du village artisanal de Souboudioune, centre touristique par excellence de Dakar, le Musée dynamique a été conçu pour recevoir des expositions d'art moderne. Service public d'éducation artistique et d'échanges culturels, le musée est investi d'une triple mission :

- la recherche, la collecte, l'étude, la conservation et la diffusion⁰ des éléments du patrimoine culturel et artistique africain en général, et des œuvres des artistes et artisans sénégalais en particulier ;

- l'éducation artistique du public ;

- la réalisation d'expositions à caractère culturel et scientifique, dans le cadre des accords culturels de coopération bilatérale ou multilatérale.

La fonction du Musée dynamique dépasse ainsi le cadre muséographique strict, en étant un centre de communication multiforme, qui enrichit ses visiteurs en leur communiquant, à travers des objets-témoins de civilisations diverses, des connaissances qui ne se limitent pas seulement au domaine de l'art, mais qui s'étendent à l'histoire, à l'archéologie, aux recherches scientifiques et techniques, etc. Aussi, a-t-il été, outre les expositions permanentes et temporaires d'art moderne, le lieu d'activités culturelles variées (cf. plus loin, les manifestations culturelles)² et de conservation des œuvres du

¹ Il est le premier musée d'une série de musées régionaux qui devaient être créés dans toutes les capitales régionales du pays ; mais les moyens ont fait défaut.

² Cependant, pour des raisons diverses, notamment le double-emploi qu'il faisait avec la Galerie nationale d'art, qui accueille également des expositions d'art moderne, le Musée dynamique a été supprimé en 1990, ses locaux ayant été affectés, par l'Etat, à la Cour suprême ; en sorte que le Sénégal ne dispose plus de musée national d'art moderne et les œuvres du patrimoine privé artistique de l'Etat étant transférées à la Galerie nationale où elles sont entassées pêle-mêle ; ce qui est bien dommageable pour l'Etat comme pour nos arts, car une galerie ne peut se substituer à un musée.

Institution à vocation essentiellement commerciale, elle mène parallèlement deux types d'activité :

- elle propose aux touristes et aux amateurs d'art, dans une exposition-vente permanente, divers objets (statues et objets sculptés, anciens et nouveaux, objets de parure et poteries, peintures sur verre et tableaux modernes, etc.) ; ces différents objets peuvent être renouvelés ou remplacés en fonction des nécessités de l'exposition ou de la saison ou des fantaisies du propriétaire ;

- elle accueillait jusqu'en 1976 des expositions temporaires de nos artistes à des fins commerciales ; de nos jours, selon son créateur et propriétaire ¹, Claude Everlé, elle reçoit des tableaux et des œuvres d'art moderne en dépôt-vente et qui sont mis en valeur (encadrement, accrochage) avant leur commercialisation.

Non loin de ces trois galeries, sur deux artères célèbres de la ville de Dakar (avenue Georges Pompidou et rue Mohamed V), se sont installés des antiquaires et marchands d'art, sénégalais et étrangers (africains et occidentaux), plus spécialisés dans la vente d'objets d'art africain ancien (statues et masques, objets de parure principalement), importés des pays de la sous-région (Mali, Ghana, Nigéria, Bénin, Côte d'Ivoire, Burkina-Faso, etc.) ; les impératifs mercantiles les ont incités à concevoir et à inventer des procédés spéciaux ² de patinage et de traitement des objets qu'ils importent ou achètent sur place, afin de leur donner avant de les vendre, l'aspect ancien et le noir d'ébène tant prisés par les amateurs et collectionneurs européens d'art africain traditionnel ; leurs auxiliaires ou employés sillonnent les villages africains à la recherche d'objets anciens ou inédits, ou alors, ils les envoient en Europe et en Amérique vendre leurs marchandises, propageant ainsi ce qu'il est convenu d'appeler "art d'aéroport" et que les touristes occidentaux retrouvent, dès qu'ils arrivent, partout en Afrique : dans les gares et les aéroports, dans les hôtels et les marchés ³, etc. ; car en effet, dans ces différents lieux, les marchands et antiquaires disposent d'échoppes garnies d'objets d'art divers, présentés de telle manière à donner l'illusion d'ancienneté à un non-connaisseur.

¹Il a bien accepté de nous recevoir et de nous accorder un entretien le mercredi 02 janvier 1991 ; sa galerie, d'une richesse exceptionnelle tant par le nombre des objets (plusieurs centaines) que par la diversité de leur origine et de leur nature, comporte deux grandes salles, dont l'une sert à l'exposition-vente et l'autre à la réserve : elle est surtout spécialisée dans l'art africain ancien, dont on trouve ici tous les genres.

²De tels procédés et techniques sont apparus nécessaires car de nos jours, très peu d'artistes et d'artisans africains produisent selon l'esprit de l'ancienne tradition plastique africaine ; cependant, malgré les efforts entrepris, aucun de ces marchands et antiquaires n'a accepté de nous expliquer ces procédés et techniques, se réfugiant tous derrière "le secret professionnel".

³De nos jours au Sénégal, les gares et les aéroports, les hôtels et les marchés, lieux de passage obligatoire des touristes étrangers (principaux clients de nos artistes) et de rencontre, sont des lieux privilégiés de commercialisation des œuvres d'art.

Ces antiquaires et marchands sont également aidés dans leurs besognes de faussaires par des artisans du bois, chez lesquels ils s'approvisionnent souvent, appelés au Sénégal *lawbé* ou *maabo*, et dont l'activité principale, depuis des temps immémoriaux, est la sculpture du bois. Et au Sénégal, cette célèbre caste des *Lawbé*, non contente de produire des objets utilitaires (ustensiles de cuisine : mortiers et pilons, cuillères et louches, pirogues et bancs, etc.) qui ne se vendent presque plus, supplantés par les produits de la quincaillerie moderne, se spécialise de plus en plus dans la confection de statues et de masques en bois, style ancien, en imitant les styles des arts d'Ifé et de Bénin et les modèles traditionnels ashanti, baoulé, sénoufo, dogon, etc.

Ces sculpteurs de bois et les autres catégories d'artisans (bijoutiers et tisserands, cordonniers et maroquiniers, etc.) sont installés, par les soins de l'Etat, dans les *villages d'artisanat*, implantés dans toutes les capitales régionales (10), dans lesquelles ces villages constituent de véritables pôles d'attraction touristique, étant souvent jumelés avec des hôtels et des restaurants ; dans ces villages d'artisanat, chaque artisan ou artiste, chaque guilde organisée, dispose d'un atelier et d'une salle d'exposition des œuvres réalisées.

La conception architecturale de ces villages est d'un intérêt esthétique évident, par la structuration de l'espace et par l'originalité des constructions : le village est en effet constitué de cases, au style traditionnel et reproduction des villages et de l'habitat du terroir ; ces cases sont organisées en cercle, au centre duquel une vaste cour centrale fait office de *Pénc* (lieu de palabres et d'échanges). Dans nos villes modernes aux édifices de formes carrées, rectangulaires ou cubiques, ces villages créent un contraste saisissant, qui attire autant les touristes étrangers, faisant ainsi de ces villages des lieux de rencontre et de découverte.

La conception, la création et l'organisation de ces villages ont été confiées par l'Etat à la société sénégalaise de promotion de l'artisanat (SOSEPRA), créée en 1976 et placée sous la tutelle du ministère de l'industrie et de l'artisanat. Outre l'encadrement technique et l'organisation (assistance technique dans la conception et la réalisation de projets d'installation et de montage des ateliers, organisation des artisans en corporations et en coopératives, etc.), la SOSEPRA était chargée de la recherche des financements destinés aux artisans afin de contribuer à leur équipement et à l'achat de matière d'œuvre.

Ces villages d'artisanat présentent un intérêt particulier pour le développement de nos arts, car même s'il apparaît toujours nécessaire de maintenir la distinction entre l'art et l'artisanat, l'artisanat d'art sénégalais, à travers la bijouterie (or et argent), la sculpture



- 1 Novotel
- 2 Goethe Institut
- 3 Galerie Nationale d'Art
- 4 Galerie Anténa
- 5 Centre Culturel Français
- 6 Galerie 39
- 7 Centre Culturel Italien
- 8 Centre Culturel Américain
- 9 Place Sowéto
- 10 Musée de l'IFAN
- 11 Assemblée Nationale
- 12 Théâtre Nat. D. Sorano
- 13 Echopes d'Antiquaires
- 14 Hôtel Indépendance
- 15 Hôtel Téranga
- 16 Building Administratif
- 17 Palais Présidentiel

Source: plan de Dakar au 10/000^e
A. FAYE

DAKAR: QUARTIER DU PLATEAU

sur bois (statues et masques), la cordonnerie (babouches, souliers, ceintures, sacs à main, portefeuilles, etc.), etc., produit des chefs-d'œuvre de haute facture ¹ ; et en outre, ces villages accueillent parfois, dans les salles d'exposition des ateliers des artisans comme dans des salles spécialement aménagées des hôtels et des restaurants implantés dans leur enceinte, des expositions temporaires des artistes contemporains sénégalais. L'art et l'artisanat sénégalais demeurent toujours intimement imbriqués, se développent parallèlement et s'épaulent mutuellement.

3 - 3 - 2 *Le Commissariat aux Expositions d'Art à l'étranger*, créé en 1977 et chargé d'organiser toutes les grandes expositions d'art sénégalais à l'étranger, soit sur l'initiative du Gouvernement sénégalais, soit en application d'accords internationaux, en vue de réaliser concrètement le second aspect de la dimension "ouverture" de la culture nationale sénégalaise au monde, c'est-à-dire s'ouvrir au monde et aux autres peuples, non pas seulement pour recevoir et s'appropriier des apports et des éléments culturels étrangers, mais aussi et surtout pour donner, selon la formule senghorienne "du donner et du recevoir" au "rendez-vous" universel (de l'Universel).

Après une première édition de l'exposition itinérante d'art contemporain sénégalais à l'étranger, dont la première étape a été le *Grand Palais* à Paris (26 avril-24 juin) en 1974 et qui n'est rentrée au pays qu'en 1985, après avoir été présentée dans plusieurs villes européennes, américaines et asiatiques, le commissariat a entamé une seconde édition dont le vernissage de la première étape en France a eu lieu le mardi 18 septembre 1990, dans les salles du socle de la *Grande Arche de la Fraternité* de Paris sous la présidence effective de Jacques Pelletier, Ministre français de la Coopération et du Développement et de Moustapha Kâ, Ministre sénégalais de la Culture et de la Communication ² (cf. plus loin, les manifestations culturelles).

3 - 3 - 3 - *Le Théâtre national Daniel Sorano* ⁽³⁾ a été créé et inauguré le 18 juillet 1965 par Léopold Sédar Senghor, alors Président de République ; établissement public

¹Nous avons consacré en 1988 une enquête et une étude à l'artisanat traditionnel sénégalais, dans un projet collectif initié par un éditeur du Kenya, Philippe Oberle : *Sénégal. La Nature, le Pays, les Hommes*, Colmar, Editions SAEP, 1989, 97 pages.

²Après un mois de présence à Paris, l'exposition s'est envolée pour la Belgique, dans un nouveau tour du monde ; dans ce second pays, le vernissage a eu lieu le 17 novembre 1990 au Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren, non loin de Bruxelles et l'exposition y est restée jusqu'au 27 janvier 1991, puis elle a visité les pays de l'Europe occidentale (Allemagne, Autriche, Luxembourg) avant les pays latino-et nord-américains (Argentine, Mexique, Brésil, Canada et États-Unis) et les pays asiatiques. Nous avons personnellement assisté, lors d'un séjour à Paris, au vernissage de cette exposition, qui avait accueilli un public nombreux de Français et d'Africains.

³Du nom d'un acteur de théâtre sénégalais, mort au début de l'indépendance ; ce théâtre est une des premières institutions culturelles créées par l'Etat sénégalais après l'indépendance.

sous tutelle du ministère de la culture et administré par un conseil d'administration et un directeur général, il assume trois missions essentielles :

- il effectue des recherches sur les valeurs culturelles sénégalaises, dans les domaines du théâtre, du folklore et de la musique traditionnels, et sur les techniques théâtrales ;
- il produit des spectacles et participe à la revalorisation et à la diffusion des valeurs de notre patrimoine culturel ;
- il contribue à la conservation des valeurs traditionnelles des populations sénégalaises.

A ces fins, il dispose de différents services artistiques :

- la *troupe nationale dramatique* produit exclusivement des spectacles de théâtre, grâce à 35 comédiens formés au conservatoire de musique, de danse et d'art dramatique (cf. plus loin) ;
- l'*ensemble lyrique traditionnel* est spécialisé dans le chant et la musique traditionnels de l'ensemble des ethnies du pays et dispose de 25 chanteurs et musiciens ;
- les deux corps de ballets, appelés *Linguère* et *Sira Badral*, orientent leurs recherches vers les chants et les danses accompagnant les cérémonies traditionnelles, et vers le folklore ; cependant, si la *Linguère*, avec 35 danseurs, destine ses productions à l'étranger pendant les longues tournées qu'elle y effectue, la *Sira Badral* par contre assure les représentations au sein du théâtre ou à l'intérieur du pays à l'occasion de tournées de courte durée, avec ses 33 artistes.

Pour ses prestations et spectacles, le théâtre dispose d'une magnifique salle moderne, d'une capacité de mille places.

Dans ces différentes activités de recherche, de production et de diffusion, le théâtre national Daniel Sorano veille à se conformer aux deux axes (enracinement et ouverture) qui fondent toute la politique culturelle du Sénégal, dont la cohérence se manifeste à nouveau au niveau des différentes structures chargées de la mettre en œuvre : ainsi, les agents, acteurs et comédiens de ce théâtre sont soit formés dans les écoles d'art du pays, soit recrutés directement en tant que dépositaires du patrimoine culturel de leur ethnie, reflétant ainsi la diversité ethnique du pays au sein de ce théâtre.

Enfin, outre les spectacles au sein du théâtre et à l'étranger, "Sorano", comme on l'appelle familièrement, se produit non seulement à l'intérieur du pays, mais également offre des spectacles corporatifs aux entreprises et des lectures-spectacles aux établissements scolaires, réalisant ainsi une ambition fondamentale de la politique

culturelle de Senghor, la décentralisation culturelle et artistique, impliquant toutes les populations du pays.

En vingt ans d'activités, le Théâtre national Daniel Sorano a pu monter plus de 31 pièces (œuvres) d'auteurs contemporains, nationaux et étrangers, dont notamment Abdou Anta Kâ, Maurice Sonar Senghor (son premier directeur), Shakespeare, Molière, Aimé Césaire, Wolé Soyinka, Paul Claudel, Djibril Tamsir Niane, Ousmane Sembène, Aminata Sow Fall, Cheikh Aliou Ndao, Marouba Fall, etc.

3 - 3 - 4 - Les Centres culturels régionaux, rattachés à la division de l'animation et des échanges culturels de la direction des arts (articles 5 et 6), répondent au souci de décentralisation de la politique culturelle et sont implantés dans toutes les capitales régionales dans lesquelles leur vocation est d'être des foyers polyvalents d'action culturelle. Ils offrent en effet aux jeunes et aux différents acteurs culturels les possibilités d'organiser des spectacles et des concerts, contribuant de la sorte à la promotion du théâtre et de la musique ; les projections de films dans les salles aménagées et les salles de lecture de leurs bibliothèques régulièrement fréquentées par la jeunesse scolaire et estudiantine, permettent à la fois d'animer les villes et de diffuser le cinéma, la littérature et la science ; diverses autres activités y sont pratiquées (recherches plastiques, expositions, jeux, etc.).

Le prototype de ces centres culturels régionaux est le centre pilote de Dakar (qui est le centre de la région de Dakar), appelé centre culturel Blaise Senghor ¹, qui offre à ses publics différents services :

- une *bibliothèque* riche de plusieurs milliers d'ouvrages que viennent consulter de manière assidue une importante population scolaire ² mais également des adultes des quartiers populaires avoisinants ;

- une *division des expositions* dont la mission est de recenser les artistes et artisans d'art de la région et de mettre à leur disposition les deux grandes salles d'exposition du centre ³ ;

- une *division de la programmation* qui centralise les demandes d'utilisation des locaux du centre par les usagers afin d'organiser des manifestations culturelles et de programmer celles-ci ;

¹ Du nom d'un homme de culture sénégalais, né le 30 mai 1932 et décédé le 06 octobre 1976.

² Le centre Blaise Senghor est situé dans une zone scolaire car il est entouré des lycées John F. Kennedy et Blaise Diagne et de l'École Nationale d'Administration et de Magistrature (ENAM).

³ Lors de la première édition du concours du Grand Prix du Président de la République pour les arts en 1990, les œuvres des artistes avaient été enregistrées et réceptionnées dans ces deux salles ; puis elles y furent exposées en direction du public après la proclamation des résultats du concours.

- une *division de l'animation théâtrale* recense, encadre et permet aux troupes théâtrales de la région de se produire dans le centre ; elle effectue également, en rapport avec les animateurs de ces troupes, des recherches théâtrales en vue d'adapter le théâtre sénégalais aux besoins et attentes des populations ;

- une *division cinématographique* propose et projette des films éducatifs et sociaux aux élèves et aux populations et fournit un concours gracieux de matériel de sonorisation et de films ;

- une *division de la recherche et des conférences* effectue des recherches sur l'histoire de la région de Dakar et sur la culture de l'ethnie dominante (les *lébu*), recense les écrivains et hommes de culture de la région et les invite à tenir des conférences au centre.

Une des actions culturelles les plus importantes, initiées au cours de ces dernières années par le centre Blaise Senghor, aura été *l'opération enfance-culture*, accueillant, pendant les grandes vacances scolaires, des jeunes, de toutes les catégories sociales, de 6 à 18 ans ; là, durant un mois, ces jeunes sont initiés, par des animateurs compétents (artistes, comédiens, animateurs culturels, etc.), au chant, au théâtre, à la peinture, à la photographie, etc. ; grâce à cette opération, le Sénégal a remporté en 1984 la médaille d'or du concours international de dessins d'enfants, organisé lors de la Biennale de Kanagawa (Japon) ; en raison du succès populaire que cette opération a rencontré et de l'engouement des jeunes, elle est renouvelée depuis lors chaque année.

3 - 3 - 5 - Les Manufactures sénégalaises des Arts décoratifs (MSAD) sont issues de l'ancienne Ecole des Arts du Sénégal, dont la section de "recherches plastiques nègres", créée par le peintre Papa Ibra Tall en 1964, comportait un atelier de tapisserie. Le double objectif poursuivi par les autorités en créant cet atelier était d'une part de contribuer à l'épanouissement du talent créateur des artistes sénégalais et de l'autre, leur offrir des perspectives professionnelles en les orientant vers les métiers d'art comme la tapisserie, la mosaïque, la reproduction graphique, etc.

Se développant très rapidement, cet atelier a été transformé en 1966 en manufacture nationale de tapisserie et transféré à Thiès ; en 1973, par la Loi n° 73-61 du 19 décembre 1973, celle-ci a été érigée en établissement public à caractère industriel et commercial, dénommé Manufactures sénégalaises des arts décoratifs.

Les objectifs que cette Loi assigne aux MSAD sont les suivants :

- l'expansion de l'art en général et sénégalais en particulier ;
- la promotion sociale de l'artiste en général et sénégalais en particulier ;

- la production, la diffusion et la commercialisation des objets d'art, dans la perspective de l'autofinancement de leurs activités par les ressources ainsi générées.

Les personnels qualifiés (une centaine d'agents) qu'emploient les manufactures, dont 60 techniciens (cartonniers, liciers et couturières) réalisent une production moyenne annuelle de 300 m² en œuvres dont les surfaces varient de quelques centimètres carrés à plus de 25 m².

Les maquettes tissées sont sélectionnées parmi les créations des artistes sénégalais par une commission nationale composée d'hommes de culture et de techniciens de l'art ; le nombre d'édition de chaque maquette est limité au maximum à 4 œuvres, parfois de dimensions différentes, faisant ainsi de chaque tapisserie un modèle unique ; ces productions sont ensuite commercialisées.

Les manufactures offrent également plusieurs autres services :

- aux particuliers, en confectionnant des tapisseries à édition unique selon les maquettes de leur choix ;
- aux entreprises, institutions et associations, en tissant leurs logos, leurs emblèmes ou armoiries, etc.;
- aux artistes nationaux ou étrangers en leur proposant des contrats de tissage de leurs œuvres.

Aujourd'hui, les nombreuses productions des manufactures sénégalaises sont disséminées à travers le monde : au Sénégal, dans les institutions de l'Etat (un de ses principaux clients), dans les entreprises et chez les particuliers ; à l'étranger, dans les palais des rois et de chefs d'Etat, dans les institutions privées et les organisations non gouvernementales (UNESCO, ONU, OUA, Banque Mondiale, Fonds Monétaire international, ACCT, etc.). En outre, les manufactures fournissent des œuvres à l'exposition d'art sénégalais à l'étranger.

Pour mieux se faire connaître du public et pouvoir en même temps commercialiser leurs productions, les manufactures organisent annuellement une exposition de promotion. Dans cette perspective, elles ont saisi l'opportunité de la réouverture du Musée dynamique en 1985, pour organiser un *salon de la tapisserie*, vitrine de l'expression plastique sénégalaise tissée et des produits culturels de haute facture, peu connus des populations sénégalaises¹. Inauguré par le Chef de l'Etat lui-même qui, à

¹La tapisserie n'était pas pratiquée dans nos sociétés traditionnelles dans lesquelles le tissage traditionnel des étoffes avait des buts strictement vestimentaires.

l'occasion de son allocution, a interpellé les opérateurs économiques nationaux et étrangers en vue de leur implication dans les choses de l'art, ce salon a reçu un public nombreux et varié et a été un lieu de rencontres et d'échanges multiples entre techniciens de l'art (cartonniers, liciers et artistes) et divers publics.

Des perspectives nouvelles de développement s'ouvrent aux manufactures sénégalaises avec le projet de diversification de la production, initié par les autorités de l'Etat, avec le concours d'organisations du système des Nations-Unies (PNUD, OIT, ONUDI et UNESCO). Ce projet vise deux objectifs prioritaires :

- améliorer la contribution des manufactures à la sauvegarde et à la promotion du patrimoine culturel sénégalais ;
- mettre en place de nouveaux ateliers de céramique, de sérigraphie, de lithographie, de tapis de sol, de batik, de teinturerie, etc.

Avec les nouveaux programmes de recherches et de création, d'études de nouveaux produits, d'adaptation technologique, de formation et de perfectionnement des artisans d'art et des diplômés de l'école nationale des Beaux-Arts, qu'elles comportent, ces innovations permettront la création de nombreux emplois et le développement de l'artisanat d'art.

3 - 3 - 6 - *Le Fonds d'aide aux artistes et au développement de la culture* a été créé par le décret n° 78-300 du 12 avril 1978 qui en fixe les règles d'organisation et de fonctionnement et lui assigne les objectifs suivants :

- venir en aide (sous forme de subventions) aux artistes et aux associations culturelles et apporter une contribution au développement de la culture ;
- accorder aux artistes et aux associations culturelles des bonifications d'intérêts sur les prêts bancaires ;
- contribuer à la préservation et à la revalorisation du patrimoine artistique et culturel national sous toutes ses formes ;
- faciliter la participation des artistes aux rencontres internationales et aux expositions à caractère artistique et culturel.

Un compte spécial du Trésor n° 30-17-14 (article 1 du décret précité) a été ouvert pour recevoir les ressources du fonds qui, dans le principe, proviennent des :

- recettes brutes (à hauteur de 15 %) de toutes les manifestations artistiques et culturelles organisées dans les installations appartenant à l'Etat et aux collectivités publiques ;

- recettes (10 %) des installations n'appartenant pas à l'Etat et aux collectivités publiques ;

- ressources diverses : subventions, dons, legs par des personnes physiques ou morales, des organismes philanthropiques nationaux ou étrangers, concours financiers de tous organismes publics ou privés et de l'Etat.

Cependant, jusqu'à ce jour, seules les subventions de l'Etat ont alimenté le fonds : 40 millions accordés par l'Etat au cours de l'exercice budgétaire 1978-1979, puis 35 millions en 1979-1980 ont permis à l'Etat d'acquérir 40 tableaux, 5 tapisseries et 5 sculptures ; et en 1980-1981, 22.385.000 F ont été distribués aux artistes.

TABLEAU I : Subventions de l'Etat au FAADC ¹

ANNEES	SOMMES ALLOUEES	DESTINATION
1978-1979	40.000.000F	
1979-1980	35.000.000F	Achat - 40 tableaux - 5 tapisseries - 5 sculptures
1980-1981	22 385 000 F	Aides aux artistes
1988-1989	15 000 000 F 10 000 000 F 3 400 000 F 9 000 000 F 9 500 000 F 20 500 000 F 14 800 000 F 4 999 950 F	- Artistes-Plasticiens - Musiciens - Comédiens - Ecrivains - Manifest. culturelles - Journ. et Sem. culturelles - concours littéraires et artistiques - Restauration du Patrimoine artistique et culturel
1989-1990	14 077 400 F 15 000 000 F 35 000 000 F 12 000 000 F 10 000 000 F 30 000 000 F 5 000 000 F	- Régularis. arriérés - Artistes-Plasticiens - Musiciens - Ecrivains - Troupes théâtrales - Manifest. culturelles - Restauration du Patrimoine historique

Ce tableau requiert quelques observations :

- pendant la période initiale 1978-1979/1981-1982, c'est au total 123 891 751 F que l'Etat a mis à la disposition du Fonds d'Aide ; cette somme a été intégralement utilisée ;

¹Ce tableau récapitulatif a été établi grâce aux informations contenues dans l'*Anthologie de la Peinture et de la Sculpture du Sénégal* de Alioune Badiane d'une part et d'autre part, celles fournies par le ministère de la Culture et de la Communication, qui, en réponse à une correspondance en date du 03 janvier 1991, nous a fait parvenir le 26 février 1991 une "Note sur les ressources financières allouées annuellement au Fonds d'Aide aux Artistes et au Développement de la culture au cours de la période 1980-1990".

- entre 1982-1987, le Fonds d'Aide n'a pas fonctionné, n'étant pas alimenté en ressources par l'Etat, en raison de la mise en œuvre de son plan d'assainissement budgétaire, consécutive à la crise économique et financière ;

- le vendredi 3 juin 1988, lors de l'inauguration du 3^e salon national des artistes plasticiens sénégalais, le Président de la République promettait de réalimenter et de porter la subvention annuelle du Fonds d'Aide de 10 000 000 F à 100 000 000 F ¹. Cette décision, honorée dès l'exercice budgétaire 1988-1989, a été reconduite chaque année depuis lors.

Ainsi, avec les subventions de l'Etat, qui constituent, depuis sa création, ses seules ressources, le Fonds d'Aide a réalisé concrètement deux types d'actions :

- soit il accorde des aides (gratuites) aux artistes et aux associations, aux manifestations culturelles et à la restauration du patrimoine culturel, etc. ;

- soit il procède à l'achat, pour le compte de l'Etat, d'œuvres d'art réalisées par des artistes plasticiens sénégalais.

Dans l'un et l'autre cas, les opérations sont effectuées par un comité de gestion composé des représentants de la Présidence de la République et des ministères concernés et de trois personnalités compétentes indépendantes désignées par le ministre chargé de la culture. Ainsi, chaque année, ce comité se réunit en commission d'achat d'œuvres d'art qui vont constituer le patrimoine privé artistique de l'Etat et procède à la répartition des crédits selon les chapitres couverts par le Fonds.

3 - 3 - 7 - Le Patrimoine privé artistique de l'Etat rattaché (à) et géré par la division du domaine privé artistique de l'Etat et des musées, de la direction du patrimoine historique et ethnographique (cf. supra), il est constitué d'une part par les œuvres d'art achetées par l'Etat et d'autre part par celles qui lui ont été offertes, à travers les autorités de l'Etat (Chef de l'Etat, Chef de Gouvernement, Ministres, etc.) ; des échanges ont parfois été effectués, notamment entre Senghor et André Malraux ; cependant, selon la direction du patrimoine de l'Etat ², 95 % des œuvres de ce patrimoine ont été acquises par achat.

Les achats sont effectués par :

¹ *Le Soleil*, n° 5415 des samedi 4 et dimanche 5 juin 1988, p. 1 à 3.

² Nous avons obtenu cette information ainsi que les données statistiques du dernier recensement de ce patrimoine privé de l'Etat, auprès de la direction du patrimoine, dont le directeur nous a reçu, le samedi 05 janvier 1991.

- une commission nationale annuelle (comme indiqué précédemment) avec les moyens du Fonds d'Aide, se réunit généralement pendant la durée du salon national des artistes plasticiens, désormais entré dans la tradition ;

- le Président de la République lui-même qui, lors des vernissages du salon national des artistes plasticiens, comme lors du 3^e salon en 1988, décide d'acquérir, au nom de l'Etat, l'œuvre qui l'a le plus impressionné ¹ ;

- le ministre de la culture acquiert également, à l'occasion de l'inauguration d'une exposition individuelle d'un artiste ou d'une exposition collective, une ou deux œuvres.

Un budget annuel de 35 millions de francs était habituellement consacré à ces acquisitions ; mais, en raison de la crise économique et des difficultés financières de l'Etat, ce budget a été réduit à 15 millions. Les prix d'achat d'une œuvre de peinture, de sculpture et de céramique varient entre 15 000 F et 2 500 000 F, alors que le mètre carré de tapisserie est acheté à 400 000 F.

Cette collection privée d'œuvres d'art de l'Etat est répartie en deux catégories :

- certaines œuvres sont affectées aux lieux publics, aux palais nationaux (Présidence de la République, Assemblée nationale, Cour suprême, cabinets ministériels et hauts fonctionnaires, etc.) et aux représentations diplomatiques sénégalaises à l'étranger ;

- les œuvres non affectées sont déposées dans la réserve nationale, qui a été abritée jusqu'en 1990 par le Musée Dynamique puis transférée à la direction du patrimoine historique et ethnographique.

En 1979-1980, ce patrimoine comportait 953 œuvres et en 1991 il comprend 1296 œuvres. Le tableau suivant permet de lire les détails de la nature, de l'origine et du mode d'acquisition :

¹ Ainsi, lors de ce 3^e salon, le Chef de l'Etat avait acquis une statue géante (2 m) en bois pour une valeur de 6 millions ; par cet acte, le Chef de l'Etat invitait les membres du Gouvernement et les personnalités qui l'accompagnaient, à l'imiter, contribuant ainsi à la promotion de nos arts ; l'organisation d'une édition annuelle du salon est ainsi un moyen pour les artistes sénégalais de vendre et d'écouler leurs productions.

TABLEAU II : Situation du Patrimoine privé artistique de l'Etat

Années	Quantités	Nature	Origine	Mode d'acquisition
1980	120	Tapisserie	Locale (Manufactures)	Achat
	39	Tapisserie	Etrangère	Don
	438	Peinture	Locale (artistes sénég.)	Achat
	131	Peinture	Etrangère	Don
	117	Sculpture	Locale (artistes sénég.)	Achat
	82	Sculpture	Etrangère	Don
	26	Céramique	Locale (artistes sénég.)	Achat
1991	189	Tapisserie	Locale	Achat
	39	"	Etrangère	Don
	693	Peinture	Locale	Achat
	134	"	Etrangère	Don
	121	Sculpture	Locale	Achat
	86	"	Etrangère	Don
	34	Céramique	Locale	Achat

Sources : - Alioune Badiane.- *Anthologie de la Peinture et de la Sculpture du Sénégal*
- Direction du Patrimoine historique et ethnographique.

L'état de conservation des œuvres est annuellement contrôlé de manière systématique sur le territoire national par les services de la direction du patrimoine ; puis un recensement est effectué tous les deux ans ; le dernier a été réalisé en juin 1989.

3 - 3 - 8 - La Loi du 1 %

Toujours soucieux d'impliquer l'Etat, à une époque où celui-ci était seul véritable investisseur, à la promotion des arts sénégalais, Senghor promulguait, après adoption par l'Assemblée nationale, la loi n° 68-02 du 04 janvier 1968, relative à la décoration des bâtiments publics ou recevant du public, appelée depuis lors *loi du 1 %*.

L'article premier de cette loi stipule :

"Tout projet de construction et d'équipement d'un bâtiment public, financé en totalité ou en partie par le budget de l'Etat, d'une collectivité ou d'un établissement public, ainsi que tout projet de construction et d'équipement d'un bâtiment recevant du public, tels qu'un hôtel, un grand magasin, une salle de spectacles, un complexe touristique, devront, lorsque la dépense prévisible dépassera 20 millions de francs, comporter un programme de décoration artistique".

Le deuxième article fixe le coût minimum du programme de décoration artistique à 1 % du coût total des travaux, tandis que, dans le souci de faire effectivement appliquer les dispositions de la loi, le troisième article subordonne la délivrance de l'autorisation de construire et de l'autorisation d'ouverture au public au respect des dispositions des deux premiers articles de la présente loi, dont les modalités d'application ont été fixées par le décret n° 68-07 du 09 janvier 1968.

Le premier article de ce décret précise que les travaux de décoration seront soumis au concours, de préférence aux artistes sénégalais et aux établissements artistiques nationaux (article 2). Le choix définitif est prononcé par décision conjointe des ministres chargés des arts et des lettres et du projet considéré (article 2), sur proposition du comité consultatif créé auprès du ministre chargé des arts et des lettres et assistant celui-ci (articles 4 et 5).

Malheureusement, la loi n'a pas été réellement appliquée, les causes de la non-application devant être référées à la fois au ministère de la culture et aux artistes sénégalais eux-mêmes :

- au niveau du ministère de la Culture, la défaillance doit être imputée à la division des monuments et des sites historiques de la direction du patrimoine historique et ethnographique, dont l'une des missions, définies par les articles 9 et 10 du décret n° 76-1021 du 14 octobre 1976 portant organisation du ministère de la Culture, est de veiller à l'application de la réglementation en matière de décoration des établissements publics ; les agents administratifs de cette division ont sans doute pêché par ignorance ;

- du côté des artistes, peuvent être invoqués le manque de vigilance et la non mobilisation ou l'ignorance de leurs droits ; cependant, la raison la plus certaine est la formation insuffisante, les premiers artistes sénégalais étant dans leur majorité des autodidactes et ceux qui ont fréquenté les écoles d'art de Dakar n'ayant pas été initiés dans les techniques de la mosaïque, de la marqueterie et de la décoration murale.

Toutes ces raisons font que, dans la pratique, dans les rares cas où des constructions nouvelles comportaient des programmes décoratifs, ceux-ci se réduisaient

aux statues, aux tableaux ou aux tapisseries, accrochés, étalés ou déposés dans les pièces.

Cependant, deux exceptions sont intervenues en 1986, avec l'ouverture aux artistes sénégalais de deux concours de décoration, d'une part du nouveau stade de football, "Amitié", de Dakar, en peinture, et d'autre part de la place SOWETO en sculpture.

Certains artistes sénégalais ont pourtant des idées bien précises sur cette question (cf. plus loin), qui a été remise sur le tapis, ayant été soumise, au cours d'une audience de l'association des plasticiens professionnels, au nouveau Ministre de la Culture et de la Communication ; celui-ci leur aurait suggéré de lui présenter des propositions. Il y a ainsi de fortes probabilités que la loi du 1 % trouve enfin un début d'application dans les prochaines années.

3 - 3 - 9 - La Fondation Léopold Sédar Senghor n'est pas une structure de l'Etat, mais participe activement au développement et à la promotion des arts sénégalais. Créée en octobre 1974 par la volonté de son président et parrain, Léopold Sédar Senghor, qui lui a alloué sa dotation initiale représentant son capital, la Fondation se donne pour objectifs prioritaires :

- la sauvegarde et l'enrichissement du patrimoine culturel africain ;
- la contribution au développement de l'enseignement supérieur, de la recherche et de la culture (littérature, art et sciences humaines) ;
- l'aide à la formation de professionnels de la recherche et de l'enseignement supérieur ;
- la coopération avec les institutions similaires ;
- la contribution à l'instauration d'un climat de compréhension et de coopération internationales.

La Fondation est administrée par un conseil d'administration élisant en son sein un bureau, et un directeur général exécutant les tâches de gestion courante et nommé par le Président du Conseil d'administration et de bureau.

Ses ressources sont constituées par la dotation initiale, les contributions des membres fondateurs et adhérents, les cotisations, les subventions et souscriptions, les dons et les legs et les produits de ses activités.

Ces ressources ont permis de mobiliser immédiatement d'importants moyens d'action en vue de réaliser les objectifs assignés à la Fondation. Ces moyens d'action sont (articles 25 et 26 des statuts) :

- la création d'établissements de formation et de recherche ;
- l'édition de bulletins et de publications, de mémoires et de thèses ;
- l'organisation de conférences, de colloques, de séminaires, de cours et d'expositions ;
- l'octroi de bourses, d'allocations et d'aides, de prix et de récompenses.

Ainsi, depuis sa création en 1974, la Fondation Senghor a à son actif plusieurs réalisations dont les plus significatives sont les suivantes :

- l'édition, comprenant la conception scientifique et la confection, le financement de la Revue *Ethiopiennes*, revue trimestrielle de culture négro-africaine, dont déjà plus de 30 numéros sont parus et dont les études sont soumises à un comité de lecture composé en majorité d'enseignants de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar ¹ ;

- le financement de l'édition de deux revues : la *Revue sénégalaise de Philosophie* du département de Philosophie de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Dakar ; et la *Revue Etudes Germano-sénégalaises* du département d'Allemand de la même Faculté ; chacune de ces revues semestrielles a déjà fait paraître plus d'une dizaine de numéros ;

- l'organisation de concours littéraires et artistiques dotés de prix, et dont le plus prestigieux est le *Grand Prix international de littérature* de la Fondation, d'une valeur de 1 million de francs, organisé tous les deux ans et dont la 3^e édition a été organisée en 1988 ;

- le *Petit Prix de littérature enfantine*, appelé *Prix Maguilène Senghor* et dédié à son fils mort, et le *Prix de l'Art* destiné aux artistes plasticiens sénégalais, n'ont pas encore été organisés, bien que créés ;

- la création d'une bibliothèque au siège de la Fondation et qui disposait, en 1988, de 1400 ouvrages de littérature centrés sur la Négritude et Senghor ;

- la réalisation d'une exposition permanente sur Senghor installée dans une salle de la Fondation ;

- l'octroi de bourses, d'aides, de subventions, de titres de voyages, d'indemnités de mission, etc., à des étudiants, des chercheurs et des enseignants ;

- l'octroi d'aides de financement d'édition de thèses de doctorat.

¹Citons, parmi les plus connus :

- le doyen de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, le professeur Aloyse-Raymond Ndiaye, directeur de publication de la *Revue sénégalaise de Philosophie*,
- Mme Lilyan Kesteloot, professeur au département de Lettres modernes,
- Souleymane Bachir Diagne, agrégé de philosophie, maître de conférences au département de philosophie,
- Madior Diouf, maître-assistant au département de Lettres modernes,
- Mamoussé Diagne, maître-assistant agrégé de philosophie, et nous-même.

Selon le trésorier de la Fondation ¹, celle-ci aurait consacré, à ces deux dernières catégories d'actions, 410 618 363 F entre 1979 et 1990.

Le détail du financement de l'action culturelle par la Fondation au cours de la période 1985-1990 en rapport avec le budget annuel de la Fondation, est indiqué dans le tableau suivant :

¹D'après les chiffres qu'il nous a fournis le 23 janvier 1991, sur notre demande.

TABLEAU III : Financement de l'Action culturelle

Années	Missions/ Déplacements	Bourses/ Aides	Total Dépenses Action cultur.	Budget annuel Fondation	% Dépenses act. cultu. par rap. BA
1985	12 325 950	45 157 818	57 483 768	101 706 079	57 %
1986	7 563 725	6 843 942	14 407 667	53 723 278	26 %
1987	3 679 300	43 209 794	46 889 094	95 979 760	48 %
1988	1 054 200	25 848 204	26 902 404	59 307 537	45 %
1989	1 500 000	18 000 000	19 500 000	55 704 923	35 %
1990	2 080 900	49 876 118	51 969 018	161 301 019	32 %
Tot. Gé.	28 204 075	188 935 876	217 151 951	527 722 596	40,5 %

Source : Fondation Léopold S. Senghor, rapports annuels (1986, 1988, 1989 et 1990) aux Assemblées générales et au Conseil d'Administration¹.

NB : l'enveloppe financière de chaque bourse ou aide ou subvention accordée à chaque étudiant ou chercheur varie entre 500 000 F et 2 000 000 F et le nombre de bénéficiaires s'élevait en 1988 à 179, de toutes nationalités ; la subvention d'édition de thèse varie entre 2 000 000 F et 3 000 000 F.

- la collaboration et la coopération internationale avec des institutions similaires ont été promues et développées : Fondation Senghor de Porto Alègre au Brésil, Centre culturel africain de Port-Louis à Maurice, Institut Léopold Sédar Senghor de Freetown en Sierra-Léone, Maison de la Culture africaine à Buenos Aeres en Argentine et Centre africain de Promotion culturelle d'Oslo en Suède ; la Fondation coopère également avec des institutions internationales ou nationales, des centres de recherche, d'enseignement et de documentation, comme l'UNESCO, l'ACCT, l'AUPELF, l'OUA, l'ICA², le CICIBA, le CELTO, le FESPACO, l'Institut Belge de Coopération pour l'Education et la Culture, le Centre français des Hautes Etudes sur l'Afrique et l'Asie modernes, l'Académie des Sciences d'Outre-Mer, le Centre d'Etude et de Documentation sur l'Afrique noire et Madagascar de la Documentation française, etc.

¹ C'est au titre de membre du Conseil d'Administration et de l'Assemblée générale depuis 1985 que nous devons de disposer ces documents.

² ICA : Institut Culturel Africain, organisation du système de l'OUA,
CICIBA : Centre International des Civilisations Bantoues,
CELTO : Centre d'Etude des Langues et des Traditions Orales,
FESPACO : Festival Panafricain du Cinéma Ouest-Africain de Ouagadougou.

Cependant, ce nombre élevé d'actions financées et leur mode de financement (facilité d'accès) ont entraîné des difficultés de trésorerie à partir de 1988 ; mais celles-ci semblent devoir être surmontées car, au cours de l'assemblée générale de la Fondation tenue à Dakar le samedi 15 décembre 1990, le parrain et président a annoncé l'obtention d'un nouveau financement qui ouvre de nouvelles perspectives. Aussi, des actions prioritaires ont été dégagées au cours de cette assemblée :

- priorité aux étudiants préparant leur admission à l'Université Léopold Sédar Senghor de la Francophonie à Alexandrie (Egypte) ;
- modernisation et informatisation de la gestion documentaire et comptable ;
- création d'une grande bibliothèque ;
- redynamisation de la revue *Ethiopiennes* et de celles financées par la Fondation ;
- en raison de son âge avancé (85 ans), le parrain-président a décidé de renoncer, dans les mois à venir, à sa fonction de Président du Conseil d'Administration ; mais auparavant, il aura nommé un directeur général et un trésorier.

Les réalisations de la Fondation Léopold Sédar Senghor, de 1974 à 1991, nombreuses et diversifiées, sont à la mesure des ambitions de son parrain pour le développement de la science, des arts et des lettres et pour la promotion de la recherche. Aussi, l'institution déborde-t-elle désormais le cadre privé restreint qui était le sien à l'origine pour être aujourd'hui une structure à dimension internationale au service des étudiants, des chercheurs, des enseignants, des artistes et des écrivains de l'Afrique, de la diaspora et du Tiers-Monde.

3 - 3 - 10 - La Cité des Artistes plasticiens de Colobane est issue du projet de Senghor de créer à Dakar, sur la corniche Ouest, dans les locaux d'un ancien Camp militaire, un village des arts et des civilisations négro-africains. Bien que le projet n'ait pas été réalisé et qu'il ait été abandonné, les artistes plasticiens sénégalais avaient pu obtenir du ministère de la Culture, d'intégrer les locaux et d'y aménager, en même temps que les écoles des arts, leurs appartements et ateliers ; ils y resteront jusqu'en 1983, date à laquelle, les locaux du camp militaire étaient affectés à d'autres structures ministérielles ; en même temps que les écoles des arts étaient transférées, les artistes plasticiens parvenaient à se faire accorder par l'Etat un immeuble sis dans le quartier populaire de Colobane et comportant deux étages.

Dans cet immeuble, le rez-de-chaussée comprend deux grandes salles, dont la première a été transformée en galerie d'exposition permanente, inaugurée en novembre 1990 par le Ministre de la Culture, et dont la seconde leur sert de dépôt des œuvres ; les

étages sont constitués d'appartements, à l'intérieur desquels les artistes ont aménagé leurs ateliers.

Au nombre de 13, dont 7 mariés et 6 célibataires, les artistes constituent dans cette cité une corporation fraternelle et y vivent dans un climat familial.

Par ailleurs, toujours soucieux de créer les conditions optimales de créativité et d'épanouissement des artistes sénégalais, le Chef de l'Etat promettait, lors de son allocution de vernissage de 4^e salon national des artistes plasticiens le 11 décembre 1989, de faire mettre à leur disposition les locaux libérés par la mission chinoise qui avait été chargée de la construction du complexe sportif "Stade de l'Amitié", afin de leur servir d'ateliers et de salles d'exposition.

3 - 4 - LES ECOLES DE FORMATION ARTISTIQUE

Les écoles modernes de formation artistique du Sénégal, les seules de la sous-région ¹, ont une histoire commune, qui plonge ses racines dans le passé colonial ; car en effet, il existait au Sénégal, dès 1948, un *Conservatoire de Dakar*, créé par l'avocat français Paul Richez, qui formait dans la musique et le théâtre, et d'où sortiront les premiers comédiens et musiciens africains (Daniel Sorano, Doua Seck, Maurice Sonar Senghor et Fodéba Keita, etc.).

Au moment de l'indépendance du Mali, fédération regroupant le Sénégal et l'ancien Soudan français, le Conservatoire de Dakar est transformé en 1958-1959 en *Maison des Arts du Mali* et installé au *Théâtre du Palais*. C'est dans cette maison que les structures de formation en arts plastiques commencent à être mises en place, notamment grâce au retour au pays, en 1959, du peintre Iba Ndiaye, qui y crée une section "arts plastiques", devant dispenser un enseignement de la peinture. Celui-ci sera enrichi quelques années plus tard par le peintre Papa Ibra Tall, revenu également de France en 1960, et qui crée une nouvelle section, "recherches plastiques nègres", qui abrite, à partir de 1964, l'atelier de tapisserie, ancêtre des manufactures sénégalaises des arts décoratifs. Papa Ibra Tall ambitionnait de se référer et de renouveler la tradition plastique nègre.

Mais compte tenu de la formation reçue, l'enseignement dispensé par ces peintres était globalement, malgré leurs innovations, une transposition du système français d'enseignement des arts plastiques, qui ne satisfaisait pas entièrement Léopold Senghor. Aussi, apprenant l'expérimentation d'une formule pédagogique initiée, depuis 1950 au

¹Les pays voisins y envoient toujours leurs étudiants.

Congo-Brazzaville, dans le centre de formation en arts plastiques de Poto-Poto ¹, Senghor invite en 1960 son fondateur et animateur, Pierre Lods ² à venir contribuer à la mise en place d'une pédagogie artistique sénégalaise originale. La pédagogie de Lods, qui se fondait sur la croyance en la spontanéité créatrice du noir, rencontrait les vues de Senghor (émotivité, sensibilité, instincts, etc., du noir africain), qui envisageait, également dans ce domaine de la formation artistique, de faire de la Négritude le fondement des arts plastiques sénégalais modernes.

Après ce bref séjour à Dakar, Pierre Lods est définitivement affecté, au titre de la coopération française et sur intervention de Senghor, au Sénégal en mai 1961 et devait assister Papa Ibra Tall, alors responsable de la section "recherches plastiques nègres".

La Fédération du Mali ayant disparu en novembre 1960, la Maison des Arts du Mali devient la même année *Ecole des Arts du Sénégal* et transférée sur la corniche Ouest, dans le site qui devait abriter le musée des civilisations négro-africaines, projet cher à Senghor.

Dans cette *Ecole des Arts du Sénégal*, l'institutionnalisation de la formation en arts plastiques s'accroît, par la mutation de la section "arts plastiques" en "Division Beaux-Arts", recrutant d'abord les candidats plasticiens avec le niveau du certificat d'études primaires élémentaires ; puis la division est dotée d'une section de formation de maîtres de dessin, recrutés avec le niveau du brevet d'études du premier cycle (BEPC, niveau 3^e). L'École comporte toujours les divisions formant les musiciens, les comédiens et les danseurs.

Les succès obtenus lors du premier Festival mondial des arts nègres en 1966 par les jeunes artistes sénégalais de cette Ecole (peintres surtout : Iba Ndiaye, Papa Ibra Tall, Ibou Diouf, Alpha Walid Diallo, etc.), conduiront les autorités du pays à entreprendre une réorganisation de l'établissement, de manière à relever le niveau des enseignements, à assurer la collégialité du recrutement des élèves, à sanctionner les études par des diplômes reconnus par l'Etat, etc.

¹ Un des principes pédagogiques appliqués par Pierre Lods à plusieurs promotions d'artistes plasticiens formés dans les écoles sénégalaises, et qu'il appliquait à Poto-Poto, est que l'Africain est un être naturellement doué pour les arts ; il n'est pas nécessaire de l'enfermer dans des cadres stricts, des règles et des techniques contraignantes ; la meilleure pédagogie en matière d'art est de l'encadrer et de lui créer les conditions optimales de création ; le noir est spontanément créateur. C'est pourquoi, pendant toutes les années passées au Sénégal, Pierre Lods a été constamment entouré de jeunes artistes qu'il aidait matériellement et qu'il encadrait, partageant bien souvent son logement (entièrement transformé en ateliers) avec eux (cf. chapitre 3 de cette partie).

² Il est mort en 1988 en France, au cours d'un séjour qu'il y effectuait ; il aura ainsi vécu près de 30 ans au Sénégal.

Par le décret 72-957 du 27 juillet 1972, l'*Institut national des Arts* est créé en remplacement de l'*Ecole des Arts du Sénégal* ; véritable complexe de formation artistique, l'Institut comprend plusieurs écoles :

a - l'*Ecole d'architecture* comportant deux divisions, dont l'une forme des commis d'architecte, tandis que l'autre forme des architectes ;

b - le *Conservatoire* comportant trois divisions (musique, art dramatique et danse) ;

c - l'*Ecole des Beaux-Arts* comportant deux divisions (art plastique et éducation artistique) qui mettent toutes les deux l'accent dans la formation artistique dispensée, sur l'enrichissement des contenus des enseignements et sur le relèvement du niveau des études.

Dans cette dernière école, les changements intervenus portent tant sur le niveau et le mode de recrutement, sur la durée des études et leurs contenus, que sur les examens. Les recrutements sont en effet effectués, par des jurys désignés et composés des enseignants de l'école, à deux niveaux : celui du BEPC et celui du baccalauréat.

Les candidats recrutés avec le diplôme du BEPC sont formés, pendant trois (3) ans, dans deux filières, les conduisant d'une part vers les fonctions de maîtres d'éducation artistique des écoles primaires élémentaires (ils sont donc recrutés directement après leurs études par l'Etat pour servir dans les établissements d'enseignement public) et d'autre part vers les fonctions libérales d'artistes plasticiens indépendants. Par contre, les candidats recrutés avec le diplôme du baccalauréat reçoivent, pendant quatre (4) ans, une formation de professeurs d'éducation artistique et bénéficient pendant toute la durée de leur formation d'une bourse de l'enseignement supérieur ; ils sont ensuite nommés professeurs d'éducation artistique dans les lycées et collèges de l'enseignement moyen et secondaire.

Dans toutes ces filières, les études sont sanctionnées par des examens organisés par des jurys, dont les membres étaient en majorité des assistants techniques français. De même, les directeurs de cette Ecole des Beaux-Arts ont été pendant longtemps, jusqu'en 1981, des assistants techniques français, qui se sont succédés dans l'ordre suivant : Hermann, Pacaud, Poulain et Chaigneau ; ce dernier a été remplacé par le peintre sénégalais Alioune Badiane.

Le développement concomitant de ces différentes structures, notamment au plan des effectifs qui s'accroissaient rapidement et la nécessité de libérer les locaux qu'elles occupaient et qui avaient été attribués à d'autres structures ministérielles, entraîneront l'éclatement en 1979 de l'*Institut national des arts* en établissements autonomes tant au

plan administratif qu'au plan pédagogique. Chacun des établissements sera transféré dans des locaux distincts, régi par des textes de lois propres et doté par l'Etat d'un budget annuel de fonctionnement et de rémunération de ses personnels.

3 - 4 - 1 - Le Conservatoire de Musique, de danse et d'art dramatique

Le conservatoire est la doyenne des institutions sénégalaises de formation artistique, puisque sous sa forme initiale, *Conservatoire de Dakar* de musique et d'art dramatique, il a été créé en 1948 par Paul Richez. Au cours de son évolution, le Conservatoire s'est enrichi de nouvelles divisions et a été dirigé, à partir de 1972, par un musicien sénégalais, Abdourahamane Diop, formé en France ¹.

Etablissement d'enseignement et de recherche, le Conservatoire est composé de cinq (5) divisions formant chacune une catégorie déterminée d'enseignants, d'animateurs culturels ou d'artistes (musiciens, comédiens et danseurs).

a - *la division de formation des musiciens modernes* constituait, avec la division de la danse, le *Conservatoire de Dakar*. Cette division recrute sur concours des candidats âgés de 12 à 15 ans, les forme pendant 6 à 8 ans en solfège et dans la pratique des instruments de musique suivants : piano, violon, violoncelle, flûte, clarinette, saxophone, trompette, trombone, guitare, accordéon et chant ; les études, sanctionnées par des médailles et des prix, permettent d'exercer les fonctions d'instrumentistes d'orchestres de variétés et de concertistes. Comme la division de musique traditionnelle, celle-ci accueille et forme, en cours du soir, les élèves et étudiants désirant s'initier à la pratique musicale ;

b - *la division de la musique traditionnelle* a été créée en 1960 dans le cadre de l'Ecole des Arts du Sénégal ; son accès est libre, les candidats devant cependant présenter un dossier administratif ; la formation, d'une durée de quatre (4) ans, comporte des enseignements en solfège, en histoire de la musique sénégalaise et une initiation à la pratique des instruments de musique traditionnelle les plus usités au Sénégal : *balafon, kora, tam-tam, xalam* et *riiti*. Un certificat de fin d'études d'instruments traditionnels délivré à tous les étudiants ayant suivi tout le cursus de formation, leur permet d'exercer le métier d'instrumentistes traditionnels ;

c - *la division de l'éducation musicale*, créée en 1972 en même temps que l'Institut national des arts, recrute, par la voie du concours, les candidats titulaires du baccalauréat et les forme, pendant quatre (4) ans, dans les disciplines suivantes : solfège, histoire de la

¹ Il a fréquenté, de 1962 à 1968, l'école normale de musique de Paris (diplôme d'harmonie, de contrepoint et de flûte) et l'école nationale de musique et d'art dramatique de Versailles.

musique, analyse harmonique, notion d'harmonie, diction, psychopédagogie et pédagogie appliquée, cours spéciaux de piano ; les étudiants bénéficient, pendant leur formation, d'une bourse de l'Etat qui les envoie, après l'obtention du certificat d'aptitude à l'enseignement musical, en qualité de professeurs d'éducation musicale, dans les lycées et collèges ;

d - *la division de la danse* recrute sans concours tous les candidats titulaires du CEPE et âgés au plus de 14 ans et leur assure, en cinq (5) ans, une formation, dans deux sections de danse classique (théorie et pratique) et moderne (pratique), de chorégraphes, de danseurs et de professeurs privés ; la division délivre comme récompense des médailles et des prix ;

e - *la division art dramatique* formait, lors de sa création en 1956, des comédiens en trois (3) ans ; ceux-ci étaient engagés, jusqu'en 1980, par le théâtre national Daniel Sorano ; la saturation de cet unique marché de l'emploi a conduit à la suppression de cette section de formation de comédiens, en sorte que la division ne forme plus que des animateurs culturels, recrutés sur concours quand ils sont titulaires du baccalauréat ; ceux-ci reçoivent, pendant trois (3) ans, des enseignements en culture générale, formation théorique et pratique et effectuent des stages, tout en bénéficiant d'une bourse accordée par l'Etat ; lorsqu'ils obtiennent leur diplôme de fin d'études, ils sont employés par les structures de l'Etat chargées d'animer la vie culturelle (Ministère de la Culture et ses services extérieurs, Centres culturels régionaux, autres ministères et services, etc.).

**TABLEAU IV : Effectifs scolaires du Conservatoire
(1985/1986-1991/1992)**

Effectifs	ANNÉES						
	85/86	86/87	87/88	88/89	89/90	90/91	91/92
Total	383	468	432	421	468	417	405
Entrants	179	178	154	147	152	140	148
Sortants (diplômés)	16	8	15	18	14	20	21
	FM : 2		FM : 1	FM : 3	FM : 3	FM : 5	FM : 1
	EM : 4	EM : 7	EM : 9	EM : 5	EM : 3	EM : 3	EM : 7
	AC : 10	MT : 1	AC : 5	Mu : 3	MT : 5	MT : 11	AC : 8
							HT : 4
				AC : 7	AC : 3	Inst: 1 ⁽¹⁾	Inst: 1

Source : Souleymane Sall, Surveillant général du Conservatoire, 1991 et 1992.

¹Il s'agit d'un instrumentiste, trompettiste. L'année suivante, l'instrumentiste a été un clarinettiste.

NB : FM : Formation de musiciens

EM : Education musicale (maîtres d'éducation musicale)

MT : Musique traditionnelle

AC : Animation culturelle

PM : Professeur de musique

Ces effectifs globaux, qui évoluent très peu, paraissent disproportionnés par rapport aux diplômés, parce que le Conservatoire accueille beaucoup d'élèves et de jeunes désirant simplement s'initier à la pratique de la musique et de la danse en particulier ; ensuite, la division art dramatique ne forme plus, depuis 1980, de comédiens ; enfin, les deux divisions d'éducation musicale (maîtres d'éducation musicale) et d'art dramatique (animateurs culturels) formant des professionnels que l'Etat engage comme fonctionnaires, ne recrutent plus annuellement mais alternativement (quand l'une recrute cette année, l'autre le fait l'année suivante) des cohortes dont le nombre s'amenuise au fil des ans.

3 - 4 - 2 - L'Ecole d'architecture et d'urbanisme

L'école d'architecture et d'urbanisme du Sénégal a été créée par le décret n° 73-243 du 12 mars 1973, en remplacement de l'ancienne section des commis d'architecte de l'Institut national des arts ; établissement de formation professionnelle chargée de la formation des architectes, des urbanistes et des techniciens supérieurs en architecture et en urbanisme, l'école recrute sur concours des candidats âgés de moins de 25 ans et titulaires du baccalauréat (séries C, D, E ou F) ; les étudiants étrangers, titulaires du baccalauréat ou de tout autre diplôme équivalent sont admis dans les mêmes conditions mais doivent être obligatoirement boursiers de leur gouvernement ou de tout autre organisme international. La vocation sous-régionale de l'école est toujours maintenue, par l'admission régulière d'étudiants des pays de l'Afrique de l'Ouest : Mauritanie, Mali, Tchad, Niger, etc.

Le principe sur lequel se fondent les enseignements est que la production architecturale et urbanistique ne se réduit pas à la conception du cadre bâti mais s'insère toujours dans un contexte social, économique et technique qu'il importe d'étudier et de connaître. Pour cette raison, les enseignements dispensés, pluridisciplinaires, portent sur les sciences exactes et les sciences humaines, la construction, les activités pratiques d'ateliers basées sur les études de cas et de construction, l'élaboration de projets d'architecture et d'urbanisme.

Les structures pédagogiques dans lesquelles ces enseignements sont dispensés sont :

- un département d'architecture et d'urbanisme dans lequel sont formés en 6 ans (dans 3 cycles de 2 ans chacun) des architectes et des urbanistes ;
- un département des techniciens supérieurs qui forme en 2 années d'études des techniciens supérieurs en architecture ou en urbanisme ;
- un atelier de recherche fondamentale et appliquée, au sein duquel sont entreprises et réalisées des études sur l'habitat au Sénégal et dans les pays de la sous-région.

Les étudiants diplômés de l'école peuvent s'insérer aussi bien dans les structures de l'Etat que dans les cabinets d'architectes et dans les bureaux d'études privés.

Selon les informations recueillies auprès du directeur de l'école, Mohamed Soumaré ¹, les effectifs de l'établissement n'ont jamais dépassé 150 étudiants, variant entre 100 et 140 ; en 1984-1985, les effectifs étaient de 140 étudiants, dont 60 sénégalais et 80 étrangers ; en 1990-1991, ils sont à nouveau de 140 dont 40 sénégalais et 100 étrangers.

Lors de sa création et pendant une décennie, le corps professoral de l'école était constitué en majorité d'assistants techniques français ; mais la volonté des autorités de l'Etat d'africaniser et de sénégaliser ces personnels enseignants a été rigoureusement appliquée par la direction de l'école, au point qu'en 1990-1991, la proportion des assistants techniques (5 Français et 3 Belges) n'est pas supérieure à celle des Africains (8 Sénégalais et 1 Guinéen).

3 - 4 - 3 - L'Ecole nationale des Beaux-Arts

Régie par le décret 79-263 du 15 mars 1979, l'école nationale des Beaux-Arts forme en quatre (4) ans des artistes plasticiens et des professionnels de la communication graphique, de l'environnement et de la recherche artisanale.

¹Il nous a reçu le mercredi 26 décembre 1990 et nous a confirmé l'envoi en début d'année académique 1990-1991 en France, par l'Etat, des étudiants sénégalais de 6^e année ; une telle décision pose à nouveau la question de l'avenir des écoles nationales supérieures sénégalaises (trop nombreuses, éparpillées et de petites dimensions, effectifs peu nombreux) ; il a été question de supprimer cette école au début de cette année universitaire. Cette suppression est devenue effective à la fin de l'année académique (1990-1991), malgré les perspectives de reprise et de préservation de l'héritage (le rattachement de l'école à l'Université et son intégration à l'école normale supérieure universitaire de technologie d'une part, et d'autre part son insertion dans le projet de l'Association africaine des architectes, de création d'un institut africain d'architecture et d'urbanisme, dont elle serait la première structure). Conséquences : les élèves sénégalais des dernières promotions ont tous été envoyés en France, les élèves étrangers sont rapatriés et son directeur, ayant bénéficié des droits à la déflation, est parti avant même la fin de l'année universitaire.

Elle recrute, sur la base de tests organisés chaque année à la veille de la rentrée scolaire (octobre), des candidats titulaires du BFEM ¹ ou du niveau de la classe de 3^e ; ces tests comprennent des épreuves d'expression en graphisme, en couleur et en volume, un entretien avec un jury et une présentation d'un dossier artistique personnel. Les étudiants étrangers sont admis sur titre mais leurs frais de scolarité sont à la charge de leurs pays respectifs, alors que les étudiants sénégalais admis sont boursiers de l'enseignement moyen et leur matériel didactique est fourni par l'école.

Au plan pédagogique, la formation est organisée en deux cycles de 2 ans chacun :

- le premier cycle est essentiellement consacré à la formation de base dans les trois disciplines fondamentales de graphisme, de couleur et de volume ;
- le second cycle assure une spécialisation dans les arts plastiques au sein de *trois départements* :

Le département art comprend deux options (peinture et sculpture) et délivre le diplôme national des Beaux-Arts donnant droit à l'exercice des professions artistiques libérales ;

Le département communication (ou des spécialités technico-artistiques de l'audio-visuel) forme des spécialistes dans les domaines du graphisme publicitaire, de la décoration plane, de l'illustration, de la bande dessinée et des techniques de reproduction de l'information visuelle et audio-scripto-visuelle. Ce département et le suivant sont en expansion rapide, en raison de leurs capacités d'intégration dans la plupart des activités de développement d'un pays en croissance ; aussi, leurs réalisations sont déjà nombreuses et diversifiées (illustrations d'éditions, bandes dessinées, logos, photoromans, plaquettes et brochures, affiches et dépliants, décorations de stands d'exposition, timbres-poste, cartes de vœux, maquettes d'architecture, supports pédagogiques, prototypes de mobilier d'écoles, murs peints, etc.) ;

Le département environnement forme des spécialistes en conception et réalisation en architecture d'intérieur, en aménagement extérieur et en paysagisme, en mobilier intérieur et urbain, en maquettes et prototypes, en recherche artisanale et en scénographie, dans la mode ; le département est en outre une structure de recherche et d'étude des traditions de fabrication artisanale de l'habitat et du mobilier, des outils et des objets usuels, du vêtement et de la parure.

¹Le Brevet de l'in d'Etudes Moyennes (BFEM) est l'équivalent dans le système sénégalais d'enseignement, du Brevet français d'Etudes du Premier Cycle (BEPC).

Grâce aux stages professionnels que ces deux départements organisent tout au long de la formation, à la collaboration avec l'école d'architecture et d'urbanisme, ainsi qu'aux nombreuses relations entretenues avec les entreprises et les cabinets d'architecture et d'urbanisme, les étudiants trouvent de nombreux débouchés dès l'obtention de leur diplôme.

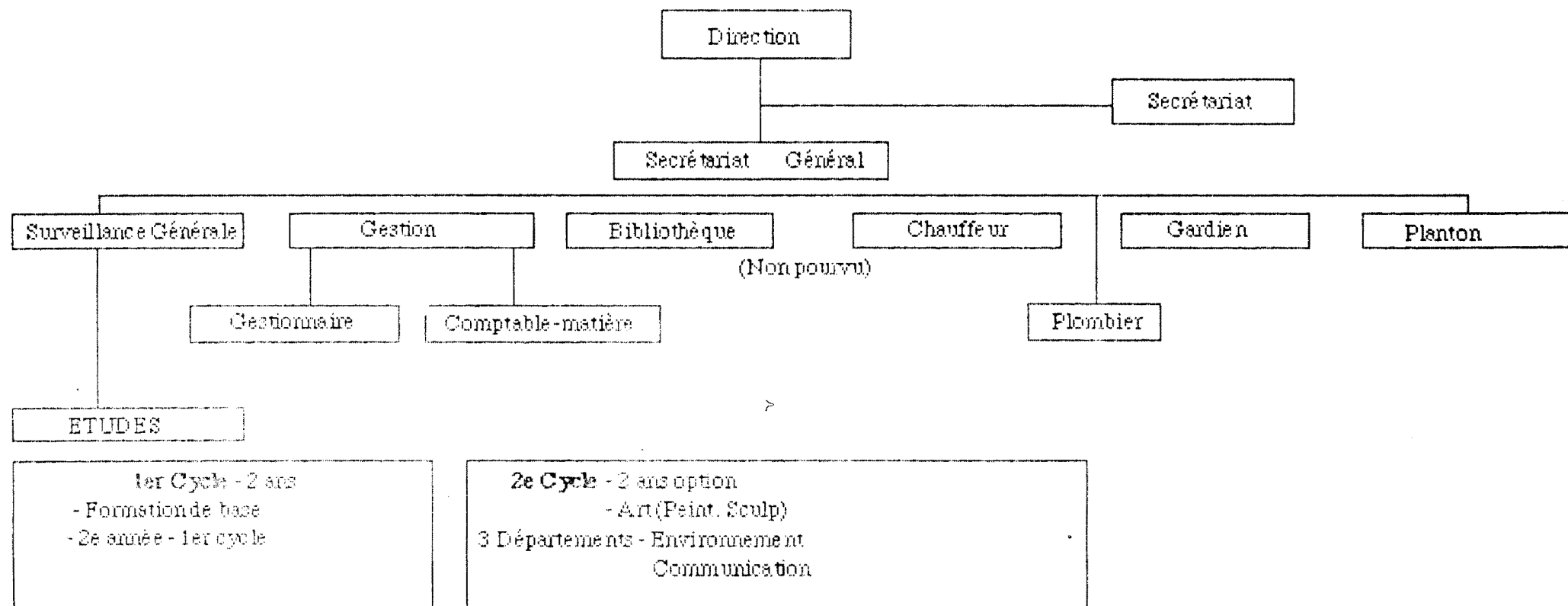
Les effectifs des élèves de ces différents départements sont peu nombreux (moins de 100) et leur évolution, au cours de la dernière décennie (1979-1989), laisse apparaître un faible accroissement, voire une stagnation. Cette situation procède d'abord du fait que le Sénégal est un petit pays en développement, dans lequel l'islamisation ayant contribué à la régression des arts plastiques (peinture et sculpture notamment) les métiers d'art sont peu connus et peu développés. Ensuite, les préjugés sociaux comme les clichés et les images que les jeunes artistes modernes présentent à la société, leurs difficultés d'insertion économique et professionnelle (professions libérales) n'incitent guère les jeunes à s'orienter vers ces écoles (souvent, ce sont les parents qui s'y opposent).

TABEAU V : Effectifs des élèves de l'ENBA (1979-1992)

Années	Effectifs des 2 cycles	Candidats aux examens de fin d'études	Diplômés
1979	-	-	3
1980	79	-	4
1981	75	16	9
1982	74	11	7
1983	59	13	6
1984	64	8	4
1985	75	8	5
1986	77	5	3
1987	94	11	2
1988	92	24	3
1989	74	14	10
1990	58	14	9
1991	60	18	12
1992	53	30	5

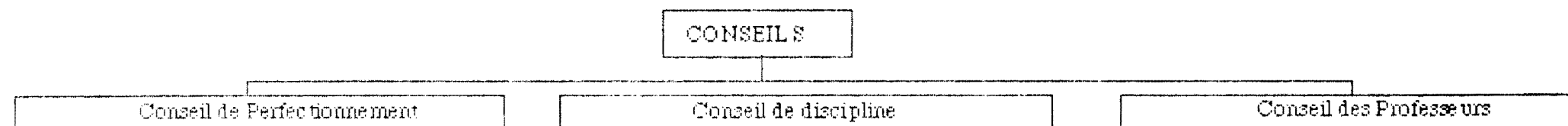
Source : Ecole Nationale des Beaux-Arts, septembre 1989 et février 1992 (Daouda Diarra, directeur intérimaire).

ORGANIGRAMME



II

DIPLOME NATIONALE DES BEAUX ARTS (DNBA)
(4 ans de formation)



Quant aux effectifs du corps professoral de cette école et de l'Ecole normale supérieure d'éducation artistique ¹, ils n'ont jamais dépassé vingt enseignants titulaires dont la majorité, de 1979 à 1982, était constituée d'assistants techniques français ; mais la sénégalisation des personnels enseignants a été poursuivie de telle manière qu'en 1990-1991, il ne reste plus que trois (3) enseignants français sur un total de 13 enseignants permanents et 5 vacataires (à temps partiel). En 1991-1992, les deux écoles ne comptent plus que deux enseignants français, tous les autres étant sénégalais ; les contrats de ces deux Français arrivent à expiration à la fin de cette année.

3 - 4 - 4 - L'Ecole normale supérieure d'éducation artistique

Régie par le décret 79-360 du 17 avril 1979, l'Ecole normale assure la formation, en quatre ans, de professeurs d'éducation artistique destinés aux établissements d'enseignement moyen et secondaire, de formation professionnelle et aux écoles normales d'instituteurs.

Par rapport à la formation antérieure des maîtres et professeurs de dessin, ce décret introduit des innovations importantes dans la formation :

- une approche sociologique de l'éducation artistique s'accompagnant d'une pédagogie active qui requiert la manipulation des matériaux de l'environnement : l'éducation artistique ne se réduit pas seulement au dessin, mode^{de} représentation, au moyen de tracés linéaires, d'éléments de la nature, mais s'étend à tout le champ des moyens d'expression existant dans l'environnement de l'enfant qui, aidé par le professeur d'éducation artistique, produit lui-même les conditions d'une expression artistique libre et authentique ;

- cette approche fait disparaître les barrières entre les différentes disciplines artistiques ;

- cette approche et cette pédagogie ne peuvent être prises en charge que par des enseignants ayant reçu une formation de qualité et pluridisciplinaire, et qui soient capables de mener des recherches dans ce domaine.

Autant de raisons qui expliquent le relèvement du niveau de recrutement, car, seuls les candidats titulaires du baccalauréat ou de tout diplôme équivalent et orientés par la commission nationale d'orientation, peuvent accéder à l'école ; pour cela, ils sont soumis

¹Les deux écoles ont toujours été jumelées, dès leur création, occupent les mêmes locaux et sont dirigées par un seul directeur. Nous avons participé, en tant que vacataire de 1981-1982 à 1987-1988, à l'encadrement des étudiants des deux écoles, en dispensant des enseignements d'esthétique et en encadrant les étudiants de 4^e année de l'ENSEA dans la préparation de leur mémoire de fin d'études.

à des tests comprenant des épreuves pratiques de graphisme, de couleur et de volume et un entretien avec un jury, au cours duquel un dossier artistique des travaux personnels doit être présenté. Dès leur admission, les élèves-professeurs bénéficient, dès la première année probatoire, d'un présalaire, perçoivent une indemnité d'équipement et de livres et reçoivent leur matériel didactique fourni gratuitement par l'école ; les étudiants étrangers sont admis sur titre, leurs frais de scolarité étant à la charge de leurs gouvernements respectifs.

Pendant leur formation, outre les enseignements théoriques, les étudiants effectuent, à partir de la 3^e année, des stages pédagogiques dans les établissements scolaires, dans lesquels des classes leur sont confiées. Leurs examens de fin d'études comportent ainsi une partie pratique (leçons d'éducation artistique dans une classe devant un jury) et une partie théorique consistant en une présentation d'un dossier artistique élaboré au cours de la 4^e année et la soutenance d'un mémoire relatif au dossier artistique. Le certificat d'aptitude à l'enseignement artistique qui leur est délivré à l'issue de ces examens leur permet d'accéder aux fonctions de professeur des lycées et collèges.

Leurs effectifs sont légèrement inférieurs à ceux de l'ENBA mais connaissent une faible progression au cours des années 1986-1991.

**TABLEAU VI : Effectifs de l'ENSEA au cours de la période
1979-1992**

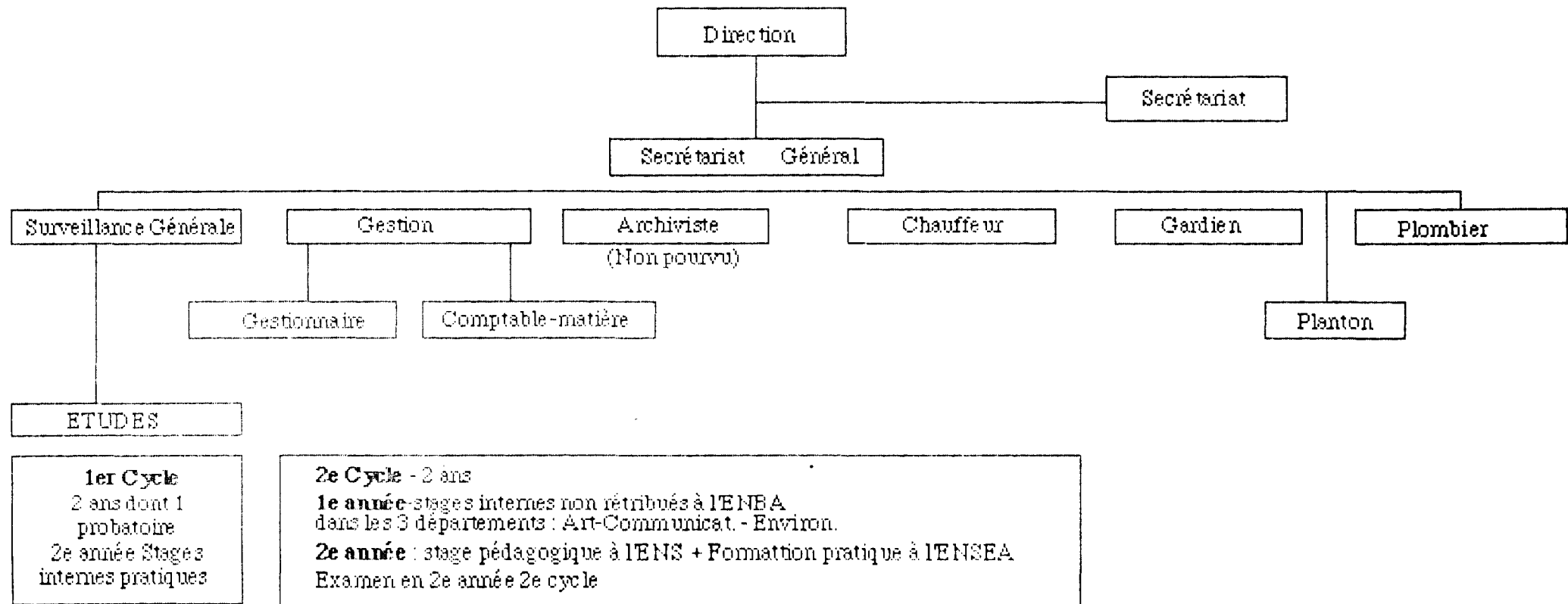
(Source : Ecole normale supérieure d'éducation artistique, septembre 1989 et février 1992, Daouda Diarra)

Années	Effectifs totaux	Candidats aux examens de fin d'études	Diplômés
1979	29	5	5
1980	33	4	4
1981	35	5	5
1982	29	8	6
1983	26	10	9
1984	27	4	4
1985	24	4	4
1986	31	4	3
1987	36	5	4
1988	45	7	5
1989	46	9	6
1990	35	16	16
1991	30	12	12
1992	18	6	6

Malgré la faiblesse de ces différents effectifs, les deux écoles fonctionnant bon en mal an, le Sénégal se trouve ainsi à l'avant-garde des pays de l'Afrique de l'Ouest dans le domaine de la formation des artistes plasticiens modernes. Ce qui a puissamment contribué au renouvellement et au développement de nos arts, en particulier des arts plastiques.

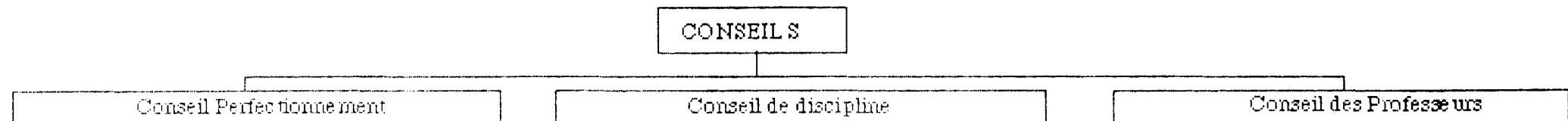
Cependant, toutes ces structures de formation artistique étant implantées à Dakar, capitale nationale, il en découle de fortes disparités régionales, certaines régions, périphériques notamment (Tambacounda, Kolda), ne disposant pas d'artistes modernes, mais seulement des artisans traditionnels ; en sorte que les manifestations d'art moderne

ORGANIGRAMME



II

**DIPLOME : CERTIFICAT D'APTITUDE
 AL'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE (CAEA)**



sont essentiellement organisées à Dakar ¹.

Ces disparités et déséquilibres entre les régions du pays ont été relevés lors de l'organisation, en 1990, de la première édition du grand Prix du Président de la République pour les arts, qui a fait apparaître la répartition suivante par région des candidatures :

Régions	Nombre de candidatures
Dakar	113
Diourbel	2
Fatick	1
Kaolack	1
Kolda	0
Louga	2
Saint-Louis	4
Tambacounda	0
Thiès	5
Ziguinchor	1

3 - 5 - LES MANIFESTATIONS CULTURELLES

Toutes les institutions d'action culturelle précédentes organisent régulièrement diverses manifestations culturelles : représentations théâtrales et spectacles de danse, concerts de musique et récitals, expositions d'art et projections de films, etc. Cependant, trois décennies d'activités culturelles dans toutes ces structures ne peuvent être répertoriées dans ce cadre (ce qui, du reste, présenterait un faible intérêt), il s'agira uniquement ici d'examiner celles qui auront exercé une influence déterminante dans le développement et la promotion des arts sénégalais contemporains.

Car en effet, outre le souci de créer, par l'Etat, les conditions et les moyens de la pratique artistique et du développement des arts et des lettres, Senghor a eu très tôt comme préoccupation fondamentale d'insérer et d'enraciner les valeurs artistiques et littéraires contemporaines dans la vie quotidienne des populations sénégalaises. Par cette voie également, il illustre, concrètement, sa Négritude.

¹Dans les autres régions, les seules institutions culturelles créées par l'Etat sont les centres culturels régionaux ; les centres départementaux d'éducation populaire et sportive (CDEPS), au niveau des départements, sont surtout des centres polyvalents d'activités diverses, ouverts aux jeunes (sports, coupe, couture, théâtre, etc.) et relèvent du Ministère de la Jeunesse et des Sports.

3 - 5 - 1 - Le Festival mondial des arts nègres (1966)

Ainsi naquit, dès les premières années de l'indépendance, son projet d'organisation du premier festival mondial des arts nègres, dont la réalisation nécessitera plusieurs années de préparation ¹, tant le projet était ambitieux, requérait d'immenses moyens financiers et matériels et devait mobiliser plusieurs centaines de techniciens, d'artistes, d'hommes de culture, etc., de plusieurs pays et de plusieurs continents ².

Gigantesque fête populaire de l'Afrique et des peuples noirs, ayant enregistré la participation de plus de cinquante (50) pays d'Afrique, d'Europe, d'Amérique et des Antilles, le premier festival mondial des arts nègres a eu pour objet, ainsi défini par Senghor (3) :

"Ce Festival n'est pas un vain étalage d'antiquaire. Il est une démonstration articulée de notre pensée la plus authentique, de notre culture la plus profonde. A quelque dieu, à quelque langue qu'elles appartiennent, les Nations sont conviées au dialogue de Dakar, appelées à combler les fossés, dissiper les malentendus, accorder les différences. Participant, depuis toujours, mais toujours à distance et par personnes interposées, à l'édification de la *Civilisation de l'Universel*, l'Afrique unie, réunie, offre, à l'attente du monde, aux lieu et place d'une gigantesque panoplie, le sens de ses créations artistiques. Elles disent notre vision, notre obsession de l'homme, parce que du Dieu invisible. Et notre volonté d'anéager la Terre pour qu'y chante la lumière du ciel" (souligné par l'auteur).

Il ne s'agissait donc ni d'autarcie ni de narcissisme, mais d'une invitation au dialogue des cultures et des peuples dans le chemin de la civilisation de l'Universel.

Du 30 mars au 24 avril 1966, diverses manifestations ont ainsi été organisées à Dakar et à Gorée (île à quelques 3 km au large de Dakar), avec la participation des artistes d'une trentaine de pays ; ces manifestations peuvent être réparties en trois rubriques : les spectacles, le colloque et les expositions.

a - *Les spectacles* ont conféré une dimension populaire au festival, ont été produits en différents endroits (théâtre national Daniel Sorano, stade et stadium, grande salle Daniel Brottier et cathédrale de Dakar, île de Gorée) et ont consisté en différents genres :

¹ Au cours de cette préparation, Senghor avait confié à deux professeurs de l'Université de Dakar, Louis-Vincent Thomas et Pierre Fougeyrollas, la charge d'étudier les rapports actuels entre la société sénégalaise et l'Art africain traditionnel ; les résultats de l'étude ont été publiés en 1967 par la Faculté des Lettres et Science humaines de Dakar sous le titre : *L'Art africain et la Société sénégalaise*.

² Plusieurs milliards de francs CFA ont été utilisés pour couvrir les frais d'assurance des objets d'art prêtés par des musées et institutions d'Europe, d'Amérique, etc., rétribuer les artistes et les divers prestataires et régler les diverses charges financières du commissariat national du Festival Mondial des Arts nègres.

³ Senghor, Léopold S. - "Le Message de l'Afrique", in *Plaquette du Festival mondial des arts nègres*, Dakar, 1-24 avril 1966, p. 12.

- *musique* : opéra populaire, chants et concerts des ensembles nationaux instrumentaux (musique traditionnelle), concerts de jazz (Duke Ellington, Josephine Baker, Marian Anderson, Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Catherine Dunham, Mahalia Jackson, Miriam Makéba, etc.), variétés (orchestres et folklore), musique religieuse (chorales, messes chantées, gospels et négro-spirituals), etc ;

- *danse et ballets* : chants et danses traditionnels, chants et danses folkloriques, ensembles nationaux de ballets, *Samba* de Brésil, danses modernes, etc. ;

- *théâtre* : tragédies, comédies, récitals de poésie, etc. ;

- *le spectacle féérique de Gorée* ¹, le plus vivant et le plus populaire et impliquant la participation des populations, a été monté grâce à la technique des "Son et Lumière". Spectacle permanent, repris chaque soir pendant toute la durée du Festival, le spectacle féérique de Gorée est un opéra populaire en huit tableaux retraçant l'histoire de l'île ; l'argument est le suivant : Gorée, petite île tranquille proche de Dakar et habitée par des pêcheurs, devient, à partir du 16^e siècle, le centre de convoitises internationales opposant Hollandais, Anglais et Français ; puis, pendant deux cents cinquante ans, l'île sera un entrepôt d'esclaves ², où un grand nombre parmi les vingt millions de noirs exilés outre-atlantique, vont transiter. Mais le sacrifice n'aura pas été vain ; il aura aidé les philosophes du 18^e siècle à prendre conscience des grands courants d'idées qui mettront un contenu plus consistant aux mots "liberté" et "fraternité". L'abolition de l'esclavage que la visite du Prince Joinville (1843) vient consacrer à Gorée et la terrible épidémie de fièvre jaune (1878) entament le déclin de Gorée, qui est définitivement consommé entre les deux guerres mondiales (essor de Dakar). Enfin l'indépendance intervient (1960) et l'essor économique de Dakar en fait la capitale du pays.

b - *Le Colloque* organisé sous le patronage de l'UNESCO, conçu et préparé par *Présence africaine* et la Société africaine de culture, il a eu pour thème général : *fonction et signification de l'art négro-africain dans la vie du peuple et pour le peuple* ³ ; et il a été l'occasion, pour la première fois en Afrique, d'une rencontre scientifique entre des spécialistes (chercheurs et enseignants) européens et africains, avec le concours de ceux qui sont, en Afrique même, les dépositaires autorisés de la culture et des traditions d'Afrique.

¹Une plaquette a également été consacrée à ce spectacle.

²Cet entrepôt, appelé de nos jours "Maison des Esclaves" et classé par l'UNESCO patrimoine mondial, est un des monuments les plus visités de la capitale sénégalaise ; il a été restauré et est dirigé par un célèbre conservateur, Joseph Ndiaye, natif de l'île et connaissant parfaitement l'histoire de l'île et de la "Maison", qu'il raconte en la faisant visiter à ces hôtes.

³Les actes de ce colloque ont été publiés en 1968 par *Présence africaine* sous le titre : *Colloque sur l'Art nègre*.

Pendant huit (8) jours (du 31 mars au 7 avril 1966), la renaissance et les divers aspects de l'art africain ont été repensés, à travers divers sous-thèmes qui ont fait l'objet de communications suivies de débats :

- signification africaine de l'art : l'art nègre vu et vécu par les peuples d'Afrique (histoire de l'art traditionnel négro-africain, signification et fonction de l'art dans la vie d'une communauté africaine, esthétique africaine, l'art des cours royales, l'art éthiopien et l'art malgache) ;

- la sculpture, la musique et la danse traditionnelles, la littérature orale et l'artisanat, le costume et la parure ;

- l'expérience occidentale de l'art nègre, le jazz et les négro-spirituals, les danses vaudou et la sculpture africaine du Brésil ;

- problèmes, situations et perspectives de l'art (peinture et sculpture, architecture et musique, danse et théâtre, poésie et cinéma) ;

- éducation artistique d'hier, d'aujourd'hui et de demain (l'enseignement moderne de l'art en Afrique, préservation des œuvres d'art et d'artisanat, protection de l'artiste).

Ce colloque a présenté un double intérêt : d'une part, il a constitué la première étape significative dans l'entreprise d'édification d'une esthétique des arts africains, avec la collaboration des chercheurs et enseignants africains, et d'autre part, les participants au colloque ainsi que le public ont pu trouver sur place, dans les deux expositions d'art ancien et moderne, des moyens et des exemples d'illustration, de justification, de remise en cause des idées et théories exposées lors des communications et des débats. La séance de clôture du colloque, le jeudi 7 avril 1966, a été suivie dans la soirée d'un gala de remise des prix des arts modernes, dont les concours avaient été organisés pendant le festival.

c - les expositions ont été présentées simultanément pendant toute la durée du festival.

- *l'exposition d'art africain traditionnel* est issue, selon Georges-Henri Rivière ¹, de la fusion de trois idées-projets généreuses : André Malraux ² envisageait d'organiser une importante exposition d'art nègre à Paris ; de son côté, Senghor désirait qu'une

¹Rivière, Georges-Henri. - "Avant-Propos" du catalogue de l'exposition *L'Art nègre. Sources, Evolution, Expansion*, Dakar-Paris, 1966 p. XXIII-XXV. Conservateur en chef du Musée des Arts et Traditions Populaires et commissaire général de cette exposition, Georges-Henri en a été une des chevilles ouvrières. Jean Gabus, ethnologue et Directeur du Musée d'Ethnographie de l'Institut d'Ethnologie de Neuchâtel, Jacqueline Delange, chargée du Département de l'Afrique noire du Musée de l'Homme, Pierre Meauze, chargé de la Section de l'Afrique noire au Musée des Arts Africains et Océaniens, Alexandre Adandé, chercheur à l'IFAN pendant la période coloniale et ancien ministre de l'actuel Bénin, ainsi que le RP Engelbert M'Veng, chercheur camerounais et Président de la commission des Arts de la Société africaine de Culture, ont également collaboré efficacement à la réalisation de l'exposition.

²A cette époque, André Malraux était ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles ; à ce titre, il a participé au festival en représentant la France et le Général de Gaulle et y a prononcé le discours inaugural en même temps que Senghor.

réalisation de même nature constituât la pierre angulaire et un des attraits majeurs du Festival de Dakar ; enfin, l'UNESCO voulait favoriser la création, dans la même ville, d'un musée pilote ¹. C'est pourquoi l'exposition a été organisée simultanément au Musée Dynamique de Dakar et au Grand Palais à Paris (par la Réunion des Musées Nationaux).

Trois experts-prospecteurs, Jean Gabus, Pierre Meauze et Engelbert M'veng furent chargés de scruter les musées et les collections privées de l'Occident et les trésors demeurés en Afrique ; aidés par d'autres spécialistes, dont Jacqueline Delange, Alioune Diop (Directeur et créateur de *Présence africaine*), Nadjmoud-dine Bammate (Chef de la Division d'Etudes des cultures à l'UNESCO), Michel Leiris, ces experts ² devaient choisir les objets les plus significatifs et les plus beaux et recueillir sur eux un maximum d'informations ; car tous les objets exposés tant à Dakar qu'à Paris avaient été prêtés par des musées, des institutions et des collectionneurs privés de l'Occident d'une part et par des musées, des églises et des chefferies traditionnelles de l'Afrique d'autre part. Ces tâches de détection et de sélection des œuvres, rendues difficiles par la distance, le disparate et l'urgence, ont nécessité de nombreux et longs voyages. Les notices et les textes de liaison de l'exposition et du catalogue ont été rédigés par Jacqueline Delange tandis que Jean Gabus aidait Senghor dans la conception architecturale du musée et participait au montage matériel de l'exposition de Dakar.

Ayant rassemblé 516 œuvres d'art ancien, appartenant à 47 musées, 25 collectionneurs privés, 7 chefferies traditionnelles et 4 églises de pays ⁽³⁾ d'Afrique, d'Europe et d'Amérique et organisé spatialement en fonction de thèmes déterminant ses différentes parties, l'exposition a révélé l'essence de l'art négro-africain traditionnel, son unité et sa riche diversité :

- le prélude qui ouvre l'exposition présente des spécimens des grands styles de l'Afrique noire ;

¹D'où naît le projet de Senghor de créer à Dakar, sur la corniche Ouest, d'un village-musée des civilisations noires ; le site ayant été choisi, l'Etat avait entrepris de l'aménager, en transférant le camp militaire qui y était installé, en déguerpissant (mais en les dédommageant) les populations qui y habitaient, etc. ; c'est seulement après 1980, c'est-à-dire après l'abandon du pouvoir par Senghor, que le site et ses locaux ont été affectés à d'autres ministères et structures de l'Etat.

²Ils ont également bénéficié du concours des comités nationaux du Festival, qui avaient été mis sur pied dans les pays concernés.

³Ces pays sont l'Allemagne, la Belgique, le Cameroun, la Côte d'Ivoire, le Dahomey, les Etats-Unis d'Amérique, le Nigéria, les Pays-Bas, la République arabe unie, le Sénégal, la Sierra-Léone, la Suisse, le Tchad et la Tchécoslovaquie. Le musée ethnographique de l'IFAN-CH. A. Diop, appelé désormais musée d'art africain, a prêté à cette exposition 53 objets, dont 39 masques et statues et 14 objets en or (ceux-ci sont de petits masques baoulé de Côte d'Ivoire de la collection Giraudel acquise par l'IFAN en 1945 et le pectoral de Rao).

- la première partie révèle la dimension historique de l'art nègre à travers des objets-témoins des anciens foyers culturels de l'Afrique noire : l'art rupestre du Sahara, Nok, Ifé, Bénin, Zimbabwe, Sao, les panneaux de Foumban, les galeries royales des Bakuba du Congo, etc. ;

- la deuxième partie montre la diversité de l'art nègre correspondant à la diversité de l'Afrique, qui est avant tout géographique, ethnique, linguistique et donc culturelle ;

- la troisième partie porte sur les différents aspects de la vie africaine: vie religieuse (reconstitution des autels du Bénin), vie politique, vie militaire, vie sociale, économique et financière ;

- la quatrième partie contient le message de l'art nègre, message d'amitié, de communion et d'amour ;

- la cinquième partie introduit au dialogue de l'Afrique noire avec le monde (à l'est avec le Moyen-Orient et l'Orient, à l'Ouest avec les Amériques, au nord avec le Maghreb puis avec l'Europe, etc.).

C'est en raison de la richesse et de la variété des splendeurs de l'art nègre, que cette exposition réunissait toutes à la fois en un seul lieu, que Senghor considérait celle-ci comme le fondement solide du premier festival mondial des arts nègres.

- *L'exposition d'art contemporain*¹, intitulée "tendances et confrontations" et ouverte à tout artiste négro-africain ou d'origine nègre, devait refléter l'unité et l'originalité profondes du monde noir actuel à travers ses travaux plastiques les plus représentatifs. Elle a groupé des travaux de techniques diverses (peinture, sculpture, gravure, dessin, tapisserie, illustration, maquettes et projets d'œuvres originales de décoration), de 219 artistes provenant de 21 pays africains, américains et européens.

A l'occasion de ces expositions et des différentes manifestations du Festival, divers concours, dotés de prix, ont été ouverts.

En même temps que les Grands Prix de littérature, du cinéma et du disque, d'autres prix des arts plastiques contemporains ont été institués :

- le Grand Prix d'arts plastiques du Festival mondial des arts nègres a été décerné à l'artiste qui a atteint, en prenant racine profondément dans le monde noir, à une expression artistique et humaine de niveau très élevé, quelle que soit la technique utilisée ;

¹Un catalogue a été édité à l'occasion de cette exposition, mais ne comporte aucune image des œuvres exposées, mais seulement de celle des artistes (sous forme de médaillons).

- un prix de la recherche artistique a été attribué à l'artiste qui s'est distingué dans l'essai d'application à l'expression moderne de techniques traditionnellement utilisées en Afrique ;

- six prix des meilleurs peintre, sculpteur, graveur, cartonnier de tapisserie, dessinateur et du meilleur travail d'art appliqué.

Ce Festival de Dakar, avec toutes les manifestations qu'il a comportées, devait être le commencement d'une tradition, dont la seconde étape serait Lagos, capitale du Nigéria, pays vedette de ce premier Festival mondial des arts nègres. Mais la guerre de sécession intervenue dans ce pays (guerre du Biafra : 1967-1969), retardera l'organisation matérielle du second Festival, qui n'interviendra qu'une décennie après (1977). Et les bouleversements et les difficultés économiques que connaît l'Afrique la décennie suivante (celle des années 80) conduisent à la disparition du Festival.

Mais au Sénégal, la tradition du mécénat d'Etat et d'organisation d'activités artistiques et culturelles sous l'égide de l'Etat, sera maintenue et même redynamisée avec de nouvelles initiatives prises par le successeur de Senghor (celles-ci seront examinées plus loin).

3 - 5 - 2 - Les Expositions d'art moderne

Cependant, avant la renonciation au pouvoir, Senghor a continué à promouvoir, parfois à faire organiser diverses activités artistiques et culturelles.

Car, après avoir montré, en une riche synthèse, ce que l'Afrique noire ancienne avait produit dans le domaine de l'art, Senghor, fidèle à ses convictions, s'est attelé à faire découvrir et apprécier les valeurs de civilisation des autres peuples à la population sénégalaise. Il a ainsi invité des artistes européens, fait venir certains d'entre eux à Dakar à l'occasion de vernissages de leurs expositions qu'il présidait lui-même. Ainsi, outre les *expositions d'art moderne sénégalais*, se sont succédées au Musée Dynamique de Dakar diverses *expositions d'artistes étrangers, européens* notamment : *Pablo Picasso, Marc Chagall, Pierre Soulages, Alfred Manessier*, etc.

En faisant organiser des expositions de ces artistes européens, Senghor traduisait son attachement constant au dialogue des cultures, condition et moyen de réalisation de la *civilisation de l'Universel* ; car, en effet, ces artistes-là lui paraissaient incarner les figures les plus authentiques de cet "œcuménisme culturel" contemporain, dont la première

expression artistique s'est produite au début de ce siècle, dans la rencontre ¹, en Europe-même, de "l'art nègre" et du cubisme et dans les conséquences plastiques de celle-ci. C'est pourquoi, dans son "Hommage à Pablo Picasso", à l'occasion de l'exposition Picasso (6 avril-6 mai 1972, Musée Dynamique), Senghor fait de celui-ci un "modèle exemplaire" pour la jeune Ecole de Dakar, car

"Toujours enraciné dans son ethnie-je ne parle pas de "race"- il (Picasso) en a assumé, avec la condition humaine, tout l'héritage culturel : méditerranéen, espagnol, mais d'abord andalou. Il y a, surtout, qu'ainsi enraciné malgré l'éloignement de la terre natale, métissé profondément comme tous les Méditerranéens, il a fait, de toutes ses richesses complémentaires, une puissance, rarement égalée, de création. Et l'on sait que les valeurs de la Négritude, comme il me l'a dit, jadis, n'y furent pas étrangères" ².

Et si aujourd'hui Picasso est un modèle pour les jeunes artistes sénégalais, c'est parce qu'il avait retenu, au début du siècle, la leçon des artistes africains traditionnels, dans l'art desquels il avait découvert la puissance des signes plastiques, des emblèmes.

Et lorsque Picasso disait : "Je ne peins pas ce que je vois, je peins ce que je connais", il rencontrait les vues et les préoccupations des artistes africains traditionnels. L'on sait que la pratique de ces signes et symboles permettra à Picasso et aux peintres cubistes de mener à bien leur combat pour la libération des arts plastiques, par l'affirmation de leur vraie nature, qui est celle d'écritures.

Toutes ces raisons ont conduit Jacques Duhamel, alors ministre des affaires culturelles de la République française, à conclure ainsi son message à cette exposition :

"Que cette exposition ait été consacrée à Picasso par les autorités sénégalaises me paraît être un nouveau témoignage de la communion du Sénégal, mais aussi de toute l'Afrique, avec les valeurs les plus sûres du mouvement artistique contemporain".

Ainsi, pendant une décennie (1966-1976), le Musée Dynamique est le centre par excellence de manifestations artistiques, nationales et étrangères, organisées dans la capitale sénégalaise sous l'égide de l'Etat.

Puis, à partir de 1976, le Musée est supprimé et en ses locaux, Senghor fait créer et aménager une école de danse classique (européenne), moderne et traditionnelle (africaine) qu'il a appelée *Mudra-Afrique*. Il confie l'aménagement des locaux, la conception et l'élaboration des programmes et l'organisation des activités pédagogiques de l'école à Maurice Béjart, qu'il considérait comme un métisse d'ascendance noire, qui avait créé

¹Jean Laude a consacré sa thèse de doctorat d'Etat à cette rencontre : *La Peinture française (1905-1914) et l'Art nègre* (Paris, Klincksieck, 1968).

²Catalogue : *Exposition Picasso*, Musée Dynamique (6 avril-6mai 1972), Dakar, dans lequel figure également le message de Jacques Duhamel, à l'époque ministre français des affaires culturelles.

une école de danse à Bruxelles et qu'il fait venir à Dakar. Puis *Mudra-Afrique* est dirigée par Germaine Acogny, danseuse bénino-sénégalaise, ancienne élève de Maurice BEJART. Mais en 1982, à la suite de nombreuses critiques formulées par des organisations syndicales et des associations de parents d'élèves ¹, lors des Etats généraux de l'Education et de la Formation de janvier 1981, *Mudra-Afrique* est supprimée et le Musée Dynamique réinstitué.

Le Musée accueille de nouveau des manifestations culturelles et des expositions, dont les plus importantes sont le Salon de la Tapisserie (examiné précédemment), le premier (1985) et le second (1986) Salon national des arts plastiques du Sénégal.

En 1985, l'association nationale des artistes plasticiens du Sénégal (ANAPS), regroupant de jeunes artistes sénégalais ², décide d'organiser pour la première fois, en collaboration avec le ministère de la culture, une exposition sous forme de *Salon national*, en raison du nombre et de la représentativité des œuvres et des exposants.

Cette première édition devait constituer le début d'une tradition qui devait être renouvelée annuellement ; ainsi, en 1986, le *second Salon* a été l'occasion d'expérimenter la formule d'un salon national à thème : "Art contre apartheid" ³. En 1988, la décision de suppression du Musée Dynamique ayant été prise par les autorités du pays, le *troisième (1988)* puis le *quatrième (1989) salons* sont transférés dans les locaux de la Galerie nationale d'art et toujours présidés par le Chef de l'Etat. Comme les deux précédents, le *cinquième salon* avait été prévu à la Galerie nationale, du 11 au 30 décembre 1990, en même temps que la première Biennale des Lettres de Dakar, mais des divergences étant intervenues entre les deux associations, l'ANAPS et l'APPS, il a été renvoyé sine die et remplacé pendant la même période, par une exposition d'art moderne sénégalais, dont la majorité des œuvres présentées appartiennent au patrimoine privé

¹Ces organisations et associations voyaient dans *Mudra-Afrique* et l'*Ecole nationale de l'ordre du Lion*, (école de jeunes filles), des écoles prestige, destinées aux enfants de la bourgeoisie, et donc expressions des inégalités sociales. En outre, *Mudra-Afrique* a fait, de 1976 à 1982, double emploi avec le conservatoire de musique, de danse et d'art dramatique ; après cette suppression, sa directrice, Germaine Acogny, est allée s'installer, avec ses élèves, dans un village de la forêt casamançaise, où affluent, depuis quelques années, de nombreux européens venant s'initier à la danse africaine.

²L'ANAPS, dont les membres appartiennent à la seconde génération des artistes plasticiens sénégalais, ceux qui ont été formés à l'Ecole de Dakar, avait été créée quelques années auparavant ; quelques années plus tard (1987), les artistes de la première génération, dont la plupart avaient été formés en Europe, créent leur propre association ; l'Association des Plasticiens Professionnels du Sénégal (APPS) ; en sorte qu'il existe en 1991 deux associations corporatives rivales de plasticiens dont les conflits paralysent souvent la promotion des arts.

³Cette année-là, le Président de la République, Abdou Diouf, Président en exercice de l'organisation de l'Unité africaine (OUA), avait placé son mandat sous le signe de la lutte contre l'apartheid, avait effectué un voyage dans les "Pays de la ligne du front" (pays voisins de l'Afrique du Sud) en survolant le territoire de l'Afrique du Sud et avait accepté de présider le vernissage du salon ; il continue depuis lors de présider l'inauguration des salons nationaux.

artistique de l'Etat. La tradition ne peut cependant pas être interrompue. En effet, le cinquième salon, prélude à la Biennale des Arts de Dakar en décembre 1992, s'est tenu du 7 au 30 mai 1992 et a été, à nouveau, inauguré par le Chef de l'Etat.

Le premier salon a réuni 60 artistes qui ont présenté 190 œuvres ; et lors du second, une centaine d'artistes ont présenté 300 œuvres : les locaux fonctionnels et spacieux du Musée Dynamique autorisaient de tels nombres ; ce qui n'est pas le cas de la salle étroite et de petites dimensions de la Galerie nationale ; aussi, les 3^e et 4^e salons ont regroupé moins d'artistes et d'œuvres : 38 artistes , 70 peintures, 24 sculptures et 10 terres cuites en 1988 et 50 artistes et 80 peintures, 30 sculptures et 15 poteries en 1989. Ces différents salons ont fait apparaître que les artistes ont utilisé divers techniques et matériaux : peinture à l'huile et aquarelle, tapisserie et collage, graphisme et teinture, le bois et les matériaux locaux, les métaux et la glaise, la pierre de mer et le plâtre ou le ciment, etc.

Ces différents salons ont été, à chaque fois, une vitrine des arts plastiques sénégalais et l'occasion d'un bilan de la création plastique sénégalaise contemporaine, de confrontation des expériences et des recherches plastiques mais également de célébration des anciens et de la mémoire des disparus par une retrospective de leurs œuvres, maintenant ainsi une continuité historique de la création plastique contemporaine. Ces salons ont également révélé, au cours de cette récente et courte évolution, des orientations et des tendances nouvelles : en même temps que la fidélité de certains artistes à leur pratique et à leurs sujets de prédilection (Théodore Diouf, Mamadou Wade, Bocar Diong, Alpha Walid Diallo, Amadou Seck, etc.), des recherches plastiques sont effectuées ; ainsi, des innovations et des expérimentations sont entreprises tant sur les matériaux et leur utilisation dans la composition (Ousmane Faye, Philippe Sène), sur les formes (Cheikh Cabibel, Mouhamadou Mbaye), sur les supports (Maodo Niang, Mbaye Diop) que sur les techniques (Amadou Ba, Abou Ndiaye, Oumar Katta Diallo, Kré Mbaye : graphisme, collage, peinture, teinture, tapisserie, fixé). Pendant ce temps, les thèmes se renouvellent et la figuration naïve et faussement négriante, dans les formes comme dans les couleurs, cède la place à des thèmes s'inspirant de l'histoire et des réalités vécues. Ces recherches et innovations traduisent des mutations profondes des jeunes arts plastiques sénégalais qui révèlent, à mesure que les salons se succèdent, la maîtrise progressive des techniques et des sujets par les artistes, et donc un professionnalisme s'affinant constamment.

Ces salons nationaux permettent également aux artistes de commercialiser leurs productions, d'où l'intérêt des artistes à y participer, d'autant que le marché national de l'art est naissant ¹; et la clientèle généralement constituée d'étrangers.

Enfin, ces salons présentent un autre intérêt, puisqu'ils sont animés, pendant toute leur durée, par leurs organisateurs (ANAPS et APPS), à travers diverses activités : visites guidées et commentées ², exposés et conférences sur de nombreux thèmes liés aux arts plastiques et à la pratique artistique, etc., projections audio-visuelles, etc. ; ces activités sont, bien entendu, ouvertes aux divers publics et sont l'objet de comptes rendus et d'articles dans la presse nationale ; toutes ces actions contribuent à tisser et à maintenir les relations entre les arts plastiques et les populations et à diffuser les valeurs artistiques contemporaines dans la société.

Cependant, bien avant l'institution de la tradition du salon national des artistes plasticiens, Senghor avait initié, en conformité avec le second axe de sa politique culturelle, la dimension ouverture, une expérience *d'exposition itinérante d'art contemporain sénégalais*, afin de faire découvrir et apprécier, par les autres peuples du monde, les œuvres plastiques de la jeune Ecole de Dakar. Il confie la réalisation du projet au commissariat aux expositions d'art à l'étranger qui, s'étant attelé rapidement à la tâche, a pu faire partir la première édition de l'exposition de Dakar en 1974.

Après un périple qui l'a conduite dans trois continents (Europe, Amérique et Asie), dans divers pays (France, Finlande, Suède, Norvège, Autriche, Italie, Mexique, Canada, Etats-Unis, Brésil, Japon, Corée du Nord et Corée du Sud, Chine) et dans plusieurs villes (25) de ces pays, celle-ci est rentrée à Dakar en 1985.

Puis, au bout de quelques années de préparation, la seconde édition a également entamé son périple mondial en septembre 1990 en rendant visite à la Grande Arche de la Fraternité à Paris où le vernissage a eu lieu le mardi 18 septembre 1990 (cf. plus haut : le commissariat aux expositions d'art à l'étranger). Il n'y a pas de doute qu'en raison de la durée des expositions dans les différentes villes des divers pays déjà retenus et le temps de transfert et de montage des expositions, ce second tour du monde s'étendra sur plusieurs années.

¹C'est pourquoi, en décidant d'acquérir une sculpture en bois à 6 millions de francs lors du 3^e salon qu'il inaugurerait, le Chef de l'Etat invitait les autorités officielles et les personnalités qui l'accompagnaient comme les hommes d'affaires, etc., à participer à la promotion des arts. Et en effet, le salon national est une des rares occasions pour certains de nos artistes de vendre leurs œuvres.

²Nous avons ainsi fait visiter ces différents salons aux étudiants (DUEL I et licence) du département de philosophie de la faculté des Lettres et Sciences humaines de notre université, et à chaque fois la visite était guidée et commentée par un responsable de l'ANAPS ou du musée ou de la galerie.

Le souci des autorités du pays de présenter, dans ces expositions, les œuvres les plus représentatives de la richesse et de la diversité de la culture nationale, préside aux choix de celles-ci et légitime la rigueur de la sélection. Cette sélection est en effet effectuée par une commission nationale qui procède en deux phases :

- la pré-sélection, au niveau national, nécessite plusieurs séances de la commission, composée de Sénégalais désignés ès-qualité ;
- la sélection définitive des meilleures œuvres intervient ensuite au niveau de la même commission élargie cette fois aux représentants des institutions devant accueillir l'exposition (il peut donc arriver que ce soit sur place, dans les pays et les villes d'accueil, que cette sélection définitive soit faite).

Les œuvres sélectionnées appartiennent en majorité au patrimoine privé artistique de l'Etat, pour la constitution duquel la commission nationale d'achat avait également procédé à une sélection ; les autres œuvres sélectionnées proviennent d'institutions privées ou sont des propriétés personnelles des artistes qui les mettent, chaque fois que de besoin, à la disposition du commissariat et de la commission nationale de sélection.

Selon le commissaire aux expositions d'art contemporain sénégalais à l'étranger ¹, la première édition de l'exposition rassemblait, à son arrivée à Hamilton au Canada, 170 œuvres, parmi lesquelles une trentaine de tapisseries, une soixantaine de peintures à l'huile, des dizaines de sculptures, de gravures et de gouaches ; au départ du Grand Palais à Paris en 1974, 33 artistes y étaient représentés par 143 œuvres. En 1990, à la Grande Arche de la Fraternité toujours à Paris et à son départ, la seconde édition a réuni 64 artistes appartenant à plusieurs générations, et plus de 160 œuvres (peintures, sculptures, tapisseries, batik et gravures), ont produit un panorama exceptionnellement large et diversifié d'une création plastique sénégalaise caractérisée par la richesse et la diversité des tendances et des styles, des techniques et des matériaux.

Comme les salons nationaux, ces expositions d'art sénégalais à l'étranger présentent divers avantages et offrent plusieurs perspectives de promotion de nos arts :

- au niveau commercial, bien qu'aucune vente ne soit autorisée pendant les manifestations, celles-ci permettent des contacts entre artistes sénégalais et galeries privées et collectionneurs des pays visités, pouvant conduire à l'organisation ultérieure d'expositions individuelles ; en outre, pendant les expositions, des options d'achat et parfois des promesses fermes peuvent être faites par les particuliers ou les institutions.

¹DIAO, Amadou Moustapha.- "L'art sénégalais aux Amériques", *Ethiopiennes*, n° 29, Dakar, février 1982, p. 29-50 ; l'auteur fait, dans cette étude, le bilan de la présence de l'exposition aux Amériques (Mexique, Canada, Etats-Unies d'Amérique).

Ainsi à ce niveau, la première édition selon son commissaire, a été une illustration des possibilités commerciales que la manifestation génère : le commissariat a encouragé et facilité l'accord entre les Manufactures des arts décoratifs de Thiès et Mme Julia Hotton, commissaire à la commission nationale des arts des USA, qui venait d'ouvrir à New York une galerie commerciale vendant exclusivement des tapisseries sénégalaises ; Mame Abdou Seck, membre de la chambre de commerce de Toronto, s'est engagé à assurer la représentation commerciale de la tapisserie sénégalaise dans l'Etat d'Ontario ; lors du séjour de l'exposition à Atlanta, la Mairie a négocié l'achat d'une tapisserie destinée à la décoration de l'un des halls du nouvel aéroport ¹ ; ensuite, les artistes sénégalais ont pu vendre, aux Amériques, près d'une centaine de leurs œuvres.

Ces expositions itinérantes ont ainsi contribué à ouvrir les portes du marché international de l'art aux artistes sénégalais qui exposent maintenant leurs œuvres dans des galeries des pays du Nord ; les Manufactures sénégalaises enregistrent, depuis la première édition, de nombreuses commandes venant de l'étranger.

- Ces manifestations contribuent également à la diffusion et à la connaissance des arts plastiques contemporains du Sénégal ; en cela, elles participent à l'instauration du dialogue des cultures et des peuples, renforçant ainsi la coopération et les échanges culturels avec de nombreux pays ;

- enfin, ces manifestations s'accompagnent de programmes d'animation comportant des spectacles (théâtre, récitals, ballets, concerts, défilés de mode), présentation d'ouvrages et distribution de documents sur l'économie, le tourisme, etc., du Sénégal, des conférences et exposés, des projections de films, etc., qui contribuent largement à faire connaître le Sénégal et sa culture.

3 - 5 - 3 Les Semaines culturelles régionales

La tradition des semaines culturelles régionales est déjà ancienne puisqu'elle a été initiée alors que Senghor était encore Président de la République. Au cours de ces semaines culturelles, instituées par le Ministère de la Culture, étaient organisés des concours artistiques de peinture et de sculpture, destinés à stimuler la création dans ces domaines, et dotés de prix.

¹ Depuis lors, un jeune peintre sénégalais, Jacob Yacouba, a été invité, pour un séjour de plusieurs mois, par la mairie de cette ville et ses œuvres ornent les salles de la mairie et le hall principal de l'aéroport ; un autre artiste peintre sénégalais, Souleymane Keïta, expose chaque année aux Etats-unis depuis au moins une décennie.

Ces semaines culturelles régionales, organisées chaque année et se déroulant pendant le second trimestre de l'année (mai-juin), impliquent la participation des associations et des groupes à caractère culturel (troupes de théâtre, de musique, de ballet et de danse, etc.) et des artistes.

Les concours artistiques sont ouverts à tous les artistes habitant les régions et en outre, toutes les techniques picturales et sculpturales sont admises ; cependant, chaque année, un thème leur est proposé dans chacune des deux disciplines ; ainsi en 1988-1989, le thème du "civisme" devait être illustré par les œuvres picturales tandis que la sculpture devait exprimer la "solidarité". Chaque concurrent ne peut présenter que deux œuvres par discipline, une seule étant susceptible d'être primée par discipline ; enfin, les œuvres doivent être présentées pour la première fois à un concours. Trois prix sont décernés aux trois meilleures œuvres et les lauréats reçoivent également un diplôme.

Le règlement des concours prévoit que les œuvres primées au niveau régional (3 par discipline) sont retenues d'office pour constituer les participations de chaque région au concours national, conçu de la même manière et avec le même nombre de prix et de diplômes que les concours régionaux. Mais, les œuvres récompensées au niveau national devenaient propriétés de l'Etat. Cependant, le concours national n'a pas encore pu être organisé, alors que ceux des régions le sont régulièrement.

C'est sans doute la conscience de ce vide au niveau national qui a guidé la décision du Chef de l'Etat, annoncée lors de l'inauguration du 4^e salon national des arts plastiques le 11 novembre 1989, de créer un Grand Prix du Président de la République pour les Arts en même temps qu'un Grand Prix du Président de la République pour les Lettres.

3 - 5 - 4 - Les Grands Prix du Président de la République

Depuis son accession à la tête de l'Etat sénégalais, le 1er janvier 1981, le Président de la République, Abdou Diouf, a initié différentes actions et pris d'importantes décisions en direction des arts et des lettres, confortant sa politique culturelle d'emblée définie comme continuité de celle de son prédécesseur, c'est-à-dire enracinement et ouverture, priorité de la culture et création des conditions et des moyens de la libre expression et de la créativité artistique et littéraire.

Ainsi, dès 1982, il décide de faire élaborer une *Charte culturelle nationale*, dont il confie la charge de conceptualisation à des universitaires sénégalais regroupés dans une commission nationale qui, après plusieurs années de recherches et de réflexions, a

déposé ses conclusions en 1989. Après le constat alarmant de l'effritement des valeurs traditionnelles et leur mauvaise transmission aux jeunes générations, le Rapport général de la Charte présente celle-ci comme une réponse politique à cette déperdition en même temps que répertoire de valeurs auxquelles l'homme sénégalais devait se conformer et d'anti-valeurs qu'il devait rejeter. Ce rapport ambitionne donc de réinsérer le fait culturel et les valeurs culturelles nationales dans un projet global de société et combattre en même temps les forces d'aliénation culturelle, de telle manière que l'équilibre soit maintenu, dans la vie culturelle des populations, entre l'enracinement et l'ouverture.

Il crée la *Galerie nationale d'art* qu'il inaugure personnellement le 29 janvier 1983 et à partir de 1985, il préside tous les salons nationaux des arts plastiques, dont le vernissage du dernier (1989) lui a fourni l'opportunité d'annoncer sa décision d'instituer deux Grands Prix des Arts et des Lettres, qui seront décernés chaque année et d'une valeur de 2 millions de francs chacun.

Le Grand Prix des Arts du Président de la République a pour buts, selon l'article 2 de son règlement :

- d'honorer et de récompenser, dans le domaine des arts plastiques, *l'artiste sénégalais ou étranger* résidant au Sénégal, qui se sera le plus distingué par la qualité de son œuvre ;
- de stimuler la créativité artistique ;
- de promouvoir le développement des arts plastiques ;
- de contribuer à renforcer le rayonnement artistique et culturel du Sénégal.

Le concours est donc ouvert à tout artiste sénégalais ou étranger résidant au Sénégal et concerne tout mode d'expression en graphisme, en couleur ou en volume (article 4). Chaque concurrent peut présenter au maximum trois (3) œuvres, une série étant considérée comme une œuvre (article 5) ; mais celles-ci doivent être inédites, appartenir à l'auteur et n'avoir pas été primées à un concours national (article 8).

Le Grand Prix est attribué par un jury composé de huit (8) membres désignés par le Ministre de la Culture en raison de leur compétence ¹ et il a été decerné en 1990, année de sa première édition, à un jeune artiste plasticien sénégalais, Serge Correa, sorti de formation, trois ans auparavant, de l'école nationale des Beaux-Arts. Aux cours de cette première édition, ont été enregistrées 129 candidatures d'artistes, dont 10 candidatures étrangères de 6 nationalités (Bénin, Cap-Vert, France, Gambie, Ghana et Tchad), totalisant 258 œuvres. Ces chiffres traduisent non seulement l'adhésion des artistes au

¹Nous avons été désigné membre de ce jury par le Ministre.

Prix mais également l'élargissement de leur nombre, tandis que leurs productions révèlent la pluralité des techniques, des thèmes, des compositions, des rythmes et du chromatisme : autant de preuves de la bonne santé des arts plastiques sénégalais et de la créativité des artistes.

Le Grand Prix des Lettres, de même valeur que le précédent, a été organisé et attribué dans les mêmes conditions.

Tous les deux prix ont été remis aux deux lauréats au cours d'une cérémonie officielle, présidée par le Chef de l'Etat lui-même, le lundi 6 août 1990, et pendant laquelle il a, d'une part, annoncé l'extension du Grand Prix des Arts aux arts scéniques, c'est-à-dire à la musique, à la danse et au théâtre, et d'autre part confirmé l'organisation prochaine des Biennales de Dakar des Arts et des Lettres.

Les raisons de ces décisions et de l'intérêt pour les arts et les lettres, le Président de la République les fournit lui-même dans son allocution prononcée pendant la cérémonie ¹ :

"Lorsque, il y a moins d'un an, je décidais d'octroyer des Grands Prix du Président de la République pour les Arts et pour les Lettres, j'avais la conviction profonde des mérites de nos artistes et de nos écrivains, eux qui ont choisi d'investir leur talent dans l'enrichissement de la culture sénégalaise. Ne leur devons-nous pas une part appréciable de l'image de marque de notre pays à travers le monde ? Le succès de la participation sénégalaise au Festival folklorique de la Smithsonian Institution, qui vient de se dérouler à Washington, illustre l'efficacité de nos "Ambassadeurs culturels". Voilà pourquoi le Président de la République, protecteur des Arts et des Lettres, reste plus que jamais disposé à soutenir les efforts de création de nos artistes et de nos écrivains. Ces Grands Prix du Président de la République complètent les nombreuses formes d'assistance à la création artistique et littéraire élaborées par mon gouvernement, en attendant les résultats de l'exploration en cours de voies nouvelles, selon l'esprit de la Charte culturelle nationale. J'ai noté, à l'occasion de cette première édition des Grands Prix, la grande diversité des sujets abordés. Cela illustre bien l'écoute attentive que les artistes et les écrivains réservent aux aspirations et aux préoccupations quotidiennes du peuple sénégalais. Aussi, demeurent-ils sa conscience éclairante et vivifiante, en même temps que sa mémoire fidèle et sa référence constante".

Dans l'après-midi de cette même journée, le Chef de l'Etat a offert, en son palais, un cocktail aux lauréats, qui a réuni des centaines d'artistes, d'écrivains et d'universitaires. Il est à présumer, en raison de la dimension nationale revêtue par

¹ *Le Soleil*, n° 6060 du mardi 07 août 1990, p. 4. Dans cette allocution, le Chef de l'Etat sénégalais fonde ainsi cette extension du Prix aux arts scéniques :

"Ainsi, tous les domaines de la création littéraire et artistique seront concernés par les Grands Prix. Et ce n'est que justice, car aujourd'hui, la musique sénégalaise qui a stylisé notre folklore, revalorisé notre patrimoine, a fini par s'imposer en Afrique et dans le reste du monde. Elle a connu une prodigieuse promotion grâce aux puissants moyens audio-visuels, à l'imagination créatrice de nos musiciens, à leur esprit d'entreprise, à leur engagement sur les scènes du monde pour défendre les grandes causes telles que les droits de l'homme, la lutte anti-apartheid, la famine, etc. Il en est de même pour le théâtre et la danse dont cette grande institution, le théâtre national Daniel Sorano, est un des symboles les plus vivants et les plus prestigieux".

l'édition de 1990 (publicité des concours, proclamation officielle des résultats par les jurys devant la presse nationale et internationale, cérémonie de remise des prix, cocktail, etc.), que les Grands Prix du Président de la République pour les Arts et les Lettres¹ constitueront, dans les années à venir, avec les autres manifestations culturelles et artistiques de portée nationale, des événements annuels nationaux participant puissamment à la promotion des arts sénégalais et à leur meilleure connaissance par les populations.

La décision d'organisation de *Biennales de Dakar des Arts et des Lettres* a été portée à la connaissance des artistes et écrivains lors du colloque, tenu à Dakar en octobre 1989, sur "l'écrivain et les droits de l'homme" initié conjointement par l'Association des Ecrivains du Sénégal et le Centre d'Animation et d'Echanges Culturels (CAEC)² et sous l'égide de l'organisation de l'unité africaine (OUA). Puis la décision a été confirmée le 06 août 1990 par le Chef de l'Etat, lors de la cérémonie de remise des Prix des Grands Prix des Arts et des Lettres :

"Un cadre nouveau d'expression va leur (artistes et écrivains) être offert, c'est la Biennale de Dakar. Comme je l'avais annoncé ici, Dakar va accueillir la Biennale des Lettres et des Arts du 10 au 18 décembre 1990. Cette manifestation périodique permettra aux hommes de culture du continent et d'autres pays de se retrouver pour communiquer et pour partager la passionnante expérience de la création et de la récréation. Dakar offrira ainsi à nos peuples ces instants de fraternité à l'occasion desquels une civilisation crée, réfléchit sur elle-même pour aller à la conquête de son avenir"³.

Ces Biennales sont en réalité bi-annuelles et alternatives, c'est-à-dire organisées tous les deux ans et l'une à la suite de l'autre ; ainsi, au lieu de Biennale des Lettres et des Arts, l'édition de 1990 de la Biennale de Dakar (12-18 décembre 1990) a concerné les Lettres et celle de 1992 sera exclusivement consacrée aux Arts.

Les objectifs des Biennales de Dakar ont été réaffirmés tant par le Chef de l'Etat que par son Ministre de la Culture, dans leur message à l'édition de 1990⁴ :

- réaffirmation de la philosophie de la construction nationale : enracinement et abreuvement dans les sources vivifiantes du patrimoine culturel national et ouverture à l'Afrique et aux autres pays du monde ; donc espace permanent de dialogue et de solidarité ;
- développement de la création et de la créativité littéraires et artistiques ;

¹Lors de la présentation des vœux des corps constitués de l'Etat (Universités), en décembre 1990, le Chef de l'Etat a annoncé à nouveau la création d'un Grand Prix du Président de la République pour les Sciences et dont la première édition est organisée en 1991 ; le prix est doté de la somme de 2 millions F CFA, d'une médaille en métal précieux et d'un certificat de mérite ; le Ministère de l'Education nationale, maître d'œuvre, a déjà pris, en janvier 1991, les dispositions nécessaires (communiqués de presse, édition et diffusion d'une plaquette, etc.).

²Créé et animé par l'écrivain sénégalais, Aminata Sow Fall.

³*Le Soleil*, n° 6060 du mardi 07 août 1990, p. 4.

⁴Plaquette éditée par le ministère de la Culture et de la Communication à l'occasion de l'évènement et intitulée *Biennale de Dakar 1990*.

- intégration africaine fondée sur la prise en compte de la dimension culturelle des stratégies de développement ;
- intensification des échanges culturels interafricains ;
- mise en œuvre de stratégies sous-régionales et régionales de création, financement et rentabilisation des industries de la culture et de la communication ;
- coopération culturelle repensée, assurant notamment une meilleure diffusion des biens culturels africains.

Ayant rassemblé 62 pays de 4 continents (Afrique, Amérique, Asie et Europe) et ayant bénéficié de la collaboration et du soutien financier de plusieurs pays (Belgique, Canada, France) et de plusieurs organisations ⁽¹⁾, La Biennale de Dakar 1990 a voulu être un lieu privilégié de dialogue, d'évaluation et de diagnostic des projets de développement culturel en même temps que de formulation de propositions constructives.

Dédié, par l'actuel Chef de l'Etat, à son prédécesseur, Léopold Sédar Senghor, cette première édition a eu comme évènement principal un colloque international sur "Aires culturelles et création littéraire en Afrique", qui a enregistré la participation d'éminents écrivains et d'hommes de culture de l'Afrique, de l'Europe et de la diaspora noire ⁽²⁾. Une série de manifestations d'accompagnement, organisées pendant toute la durée de la Biennale sur un site spécialement aménagé en "village de la Biennale" ⁽³⁾ au cœur de la ville, ont animé Dakar : procession, sous forme de carnaval, de troupes de théâtre, de musiciens, de comédiens, de cavaliers, d'élèves, etc. ; représentations théâtrales, récitals poétiques, festival de cinéma, concerts de musique, expositions-vente de livres, séances de dédicace, jeux divers, etc. Dans le même temps, deux expositions d'art plastique ont été montées simultanément :

- à la *Galerie nationale*, où les 2/3 des œuvres présentées (une centaine) appartiennent au patrimoine privé artistique de l'Etat ;

¹Municipalité de Dakar, Agence de Coopération culturelle et technique (ACCT), Ministère français de la coopération et du Développement, Air-Afrique, Comité international de suivi des Sommets de la Francophonie, Fondation culturelle ACP-CEE, Commission des Communautés européennes, Communauté française de Belgique, UNESCO et PNUD.

²Parmi ceux-ci, il convient de mentionner Salim Ahmet Salim (secrétaire général de l'OUA), Henri Lopes (Directeur général adjoint chargé de la culture de l'UNESCO), Jean-Louis Roy (secrétaire général de l'ACCT), Lilyan Kesteloot (Professeur à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar et à l'Université PARIS IV), Théophile Obenga (Chercheur-Egyptologue et Directeur du Centre International des Civilisations Bantoues), etc.

³Dont l'originalité de la conception architecturale a été particulièrement appréciée : espace-art en arc de cercle entourant un espace-lettres, disposant tous les deux de stands d'exposition et en face desquels un espace libre où se produisaient orchestres et troupes ; à l'opposé de ce dernier, une tribune pour les spectateurs ; le tout étant démontable.

- au *village de la Biennale*, où une dizaine d'artistes indépendants ont accueilli divers publics et ont pu vendre certaines de leurs productions⁽¹⁾).

Au regard du nombre de participants étrangers et de pays représentés comme au regard de l'engouement, de la mobilisation et de la participation effective des populations sénégalaises et de la variété des manifestations, la première édition de la Biennale de Dakar a été une réussite qui a fait de Dakar, pendant une semaine, une cité de rencontre et de culture.

L'institution de ces Biennales s'inscrit dans le cadre de la politique culturelle nationale (Charte culturelle) et des préoccupations et objectifs des instances multilatérales de coopération culturelle (OUA et Plan d'action de 1980 de Lagos, ACCT et Francophonie, UNESCO, etc.), en même temps qu'elles favorisent la multiplication et la modernisation des infrastructures culturelles nationales et la concertation internationale permanente dans ce domaine spécifique. Dans cette perspective, l'édition de 1992 de la Biennale des Arts devrait constituer une impulsion vigoureuse des arts sénégalais modernes dont la diffusion et la vulgarisation sont déjà assurées efficacement par les médias nationaux.

Ainsi, toutes les manifestations culturelles et artistiques recensées précédemment font l'objet, outre les plaquettes et les catalogues édités à leur occasion, de comptes rendus de presse, d'articles et d'études des organes d'information nationaux :

- *Le Soleil*, quotidien national, publie un dossier mensuel, "Arts et Lettres", dont la conception est confiée au ministère de la culture et de la communication, en collaboration avec les critiques littéraires et d'art de l'Université de Dakar ; puis des articles ponctuels à l'issue des vernissages d'expositions paraissent assez souvent ;

- *Sud-Hebdo*, hebdomadaire indépendant, consacre une page entière dans chacun de ses numéros à la vie culturelle et artistique nationale, tandis que les autres organes de la presse privée (*Wal Fadjri*, *Sopi*, *Le Cafard*, *Le Témoin*, *Souka*, *Le Politicien*, etc.)⁽²⁾ rendent compte, à chaque fois, de l'actualité artistique et littéraire ;

- la *radiodiffusion nationale* a créé une émission hebdomadaire, "Tribune des Arts", dont la permanence depuis de nombreuses années, malgré les changements des programmes notamment, atteste de l'intérêt pour les arts ; des interviews, des comptes rendus de vernissages, etc., complètent l'émission ;

¹Nous avons fait visiter ces deux expositions les vendredi 14 et samedi 15 décembre 1990 aux étudiants du département de Philosophie de la Faculté des Lettres et Sciences humaines. Un de nos principes pédagogiques dans le cadre des enseignements d'esthétique que nous dispensons depuis 1982, et en raison de la méconnaissance des arts plastiques sénégalais contemporains, notamment par les jeunes sénégalais, est de leur faire visiter, pendant chaque année universitaire, les musées existant à Dakar et les expositions temporaires qui y sont organisées périodiquement.

²Un nouvel organe de presse mensuel, *Le Nègre, international/Forum*, dont le premier numéro est paru en janvier 1991, s'est assigné une vocation culturelle (arts et lettres) et sociale.

- *la télévision nationale* a affirmé très tôt sa vocation pédagogique par la production et la diffusion d'émissions à caractère éducatif : l'émission littéraire "Clés littéraires", destinée aux élèves et étudiants, analyse et explique, avec le concours d'enseignants, une œuvre, un auteur ou un courant de pensée ; l'émission hebdomadaire "Regards" (sur un auteur ou une œuvre), qui ambitionne d'être l'équivalent sénégalais de la célèbre émission, "Apostrophes" de Bernard Pivot à *Antenne 2* (deuxième chaîne de la télévision française), a pour objectif, la vulgarisation de la littérature nationale et étrangère contemporaine (poésie et roman) ; enfin l'émission bimensuelle "Art et Culture" est consacrée davantage aux Arts, tandis que l'émission "Esquisses et Création", également consacrée aux arts plastiques, est devenue hebdomadaire.

Enfin, l'Université Cheikh Anta Diop collabore avec les écoles des arts à l'organisation des enseignements du certificat de spécialisation d'esthétique ¹ qui devrait, selon son initiateur, Léopold Sédar Senghor, conduire à la création d'un institut d'esthétique négro-africaine.

*

* *

L'action culturelle de l'Etat sénégalais a été, sur inspiration et sous direction de Léopold Sédar Senghor, multiforme et ininterrompue, malgré les difficultés, financières notamment, et les nombreuses et incessantes critiques formulées par ses adversaires politiques qui dénonçaient la priorité ainsi conférée à la culture au détriment du développement économique et social, plus fondamental. Dans ce domaine économique et social, comme dans celui de la culture et des arts, cet Etat a beaucoup embrassé, devenant à la fois Etat-entrepreneur et Etat-employeur (comme indiqué précédemment) et seul pourvoyeur de ressources financières, pendant les trois décennies écoulées. Car en effet, le successeur de Senghor, Abdou Diouf, a maintenu la tradition en initiant de nombreux nouveaux projets et actions culturels complétant ceux qui existaient déjà.

Il n'est pas possible aujourd'hui d'apprécier quantitativement les résultats de cette politique culturelle du Sénégal, la diversité des champs d'action et la dotation annuelle de chacune de ces structures et institutions en budget par l'Etat rendent un tel bilan difficile ; mais cette diversité des domaines d'intervention et cette multiplicité d'institutions, de structures et de manifestations, révèlent à elles seules l'ampleur de l'action de l'Etat en matière culturelle : pour un petit pays en voie de développement, dont la population n'atteint pas encore 10 millions d'habitants, ce sont, annuellement, des milliards qui sont

¹Dans ce cadre, des enseignements d'histoire de l'art (1 h/hebdomadaire) et de travaux dirigés (3 h/hebdomadaire) sont assurés, depuis plusieurs années, par les enseignants des écoles des arts.

investis dans la culture ¹, principalement dans les arts et les lettres, dans l'éducation et la formation. Mettre l'accent sur l'homme, centrer prioritairement les efforts sur son éducation et sa formation en développant la science et la technique, constituent l'héritage le plus bénéfique, le plus fécond et le plus porteur que Senghor a légué aux générations présentes et futures de Sénégalais.

Le principal revers de cette politique culturelle multiforme de l'Etat est la trop grande dépendance des artistes plasticiens sénégalais à son égard, en sorte que beaucoup d'entre eux attendent toujours qu'il

- leur accorde des subventions par le Fonds d'aide,
- garantisse leurs prêts bancaires,
- les loge et leur fournisse des locaux pour servir d'ateliers,
- achète leurs œuvres,
- crée des institutions culturelles de promotion et de commercialisation de l'art (galeries, musées, salles d'exposition, etc.),
- institue des prix et concours nationaux (Grands Prix du Président de la République pour les Arts et pour les Lettres, etc.)...

Alors que deux associations nationales d'artistes plasticiens existent (ANAP et APPS),

- les artistes sénégalais continuent d'importer toutes les matières d'œuvre et les outils dont ils se servent,
- ils n'ont pas encore créé une coopérative d'achat et de consommation s'occupant de l'importation et de la commercialisation des matériaux, des matériels, etc.,
- ils n'ont pas créé de structure de vente et de promotion de leurs œuvres,
- les innovations et les recherches dans les domaines des techniques et des matières d'œuvre ne sont pas encore systématisées au point de produire des résultats exploitables au plan national,
- les expériences d'utilisation des matières premières locales (feuilles, racines, plantes, coquillage, etc.) pour confectionner des couleurs non industrielles, donc moins coûteuses, ne sont pas véritablement conduites de manière déterminée.

Ce qui est vrai des artistes peintres et sculpteurs l'est également des architectes qui, en dehors du ciment, de l'eau et du sable, importent presque tout ce qui entre dans le

¹Les adversaires politiques ne perçoivent donc que ces milliards engloutis dans un secteur qu'ils considèrent secondaire, et de surcroît non productif, ignorant ainsi ou négligeant l'importance du développement et des progrès de la conscience et des connaissances de l'homme.

bâtiment. Il y a très peu d'initiatives dans le domaine technologique et dans celui des matériaux ; et l'expérience de l'association pour le développement de l'architecture et de l'urbanisme en Afrique ¹ a tourné très rapidement court, tout au moins au Sénégal. Hormis l'expérience de Mbacké Niang, très peu d'actions de promotion des technologies et des industries du bâtiment ont été entreprises, malgré l'organisation d'*AFRICABAT* 88/89. Et cependant, par leur réussite financière et par l'envergure de leur cabinet, certains architectes sénégalais peuvent bien prendre des actions dans des sociétés ou entreprises ou même initier, seuls ou en association, des projets dans le domaine des industries du bâtiment.

L'habitude des citoyens à tout attendre de l'Etat, des pouvoirs publics et de leurs initiatives est une des conséquences culturelles du sous-développement de l'Afrique, et du Sénégal en particulier. Héritage sans doute de cette conception de l'Etat-Providence-Investisseur-Producteur-Employeur, qui a prévalu jusqu'à la fin des années 70. Mais la nature d'un tel Etat, la logique et la dynamique d'une telle politique culturelle sont remises en cause, depuis la fin de la seconde décennie de "développement", avec la crise économique du début des années 80 et l'ère des ajustements structurels (2).

Dans le cadre de cette politique culturelle, dès le début et tout au long des décennies écoulées, les promoteurs ne semblent pas avoir pris l'exacte mesure des possibilités financières de l'Etat et des ressources du pays ; car l'Etat sénégalais, qui imitait en tous points l'Etat français (3), en cette matière, n'était pas aussi riche que celui-ci pour développer une politique systématique d'aide aux artistes. Un tel mécénat d'Etat, quoique nécessaire à une époque, était-il viable ?

Or, si l'Etat sénégalais a incontestablement beaucoup fait et investi pour la promotion des arts et des artistes plasticiens modernes, les limites et les orientations de cette politique et de cette action culturelles font aujourd'hui problème, car la situation actuelle et les résultats sont peu reluisants :

- fermeture de l'école d'architecture et d'urbanisme,

¹ADAUA : son expérience est examinée dans la seconde partie, ainsi que celle du salon international du bâtiment, des travaux publics et de l'aménagement du territoire en Afrique, *AFRICABAT* 88/89.

²Cette crise et ces nouvelles politiques, ainsi que leurs conséquences culturelles sont examinées dans le chapitre 3 de cette partie.

³Dans ce cadre, l'Etat sénégalais a emprunté à la France la formule des Beaux-Arts, du Fonds d'aide, de la Loi du 1 %, etc. Mamadou Niang a montré, dans son mémoire : "Contribution du Patrimoine national d'art contemporain à la Décentralisation de l'action culturelle du Sénégal", Paris IV, Année 1989-1990, 150 pages, ces correspondances entre les textes de loi et les institutions des deux pays.

- suppression des institutions de recherche dans le domaine de la culture : centre d'études des civilisations, Archives culturelles, sans que leur patrimoine ne soit préservé de la déperdition et de la détérioration ¹;

- fonctionnement cahotique des écoles de formation artistique : l'ENBA ne recrute plus que quelques candidats par année, l'ENSEA n'a pas recruté en 1991-1992, tandis que le Conservatoire recrute alternativement dans les quelques sections qui lui restent, alors que la section formant les comédiens a été supprimée depuis une décennie ; le budget qui leur est alloué annuellement par l'Etat ne leur permet plus de s'équiper convenablement ;

- les Beaux-Arts, abrités dans des locaux certainement centenaires, donc vicillots, inadaptés et insalubres, loués par l'Etat, sont menacés d'expulsion, le propriétaire ayant mis ses locaux en vente ;

- le seul musée d'art moderne que l'Etat avait créé a été cédé en 1990 au ministère de la Justice pour servir de siège à la Cour suprême ;

- la galerie nationale a été aménagée dans d'anciens immeubles, et est, par là-même, peu fonctionnelle : il est prévu de consacrer des centaines de millions à son extension, afin qu'elle puisse accueillir l'une des expositions d'art de la Biennale de 1992 ; son personnel, fortement réduit depuis le début de la politique de déflation des agents de l'Etat en 1990, n'offre pratiquement plus qu'un service minimal aux artistes qui sollicitent la grande salle à des fins d'expositions (cf. seconde partie) ;

- le commissariat général des expositions d'art sénégalais contemporain à l'étranger a été supprimé en 1990, au même moment où la seconde exposition partait de Dakar pour Paris, première étape d'un nouveau périple, alors qu'il était chargé de concevoir, d'organiser et de suivre les expositions itinérantes d'art sénégalais à l'étranger.

Cette situation des institutions artistiques et la réalité de la politique culturelle actuelle n'ont pas manqué de susciter des appréhensions, voire des inquiétudes des artistes plasticiens sénégalais, au point que leurs rapports avec les autorités de l'Etat en ce domaine sont empreints, depuis quelques années, de suspicion et de défiance ; leurs critiques, à peine voilées, sont parfois amères et franchement désabusées ; aujourd'hui, beaucoup de jeunes artistes se sont pris en charge et attendent peu de l'Etat.

Par des initiatives individuelles ou collectives privées, de particuliers nationaux ou étrangers, de sociétés et d'entreprises, de nouvelles alternatives, crédibles et porteuses, émergent et se déploient, pendant que la jeunesse sénégalaise manifeste un intérêt nouveau pour les arts plastiques sénégalais contemporains ².

¹Après la suppression en 1990 du CEC et des AC et le transfert de leurs personnels et patrimoines à des directions du Ministère de la culture (patrimoine historique et ethnographique, Lettres et Arts), les autorités de ce ministère sont réticentes à rétrocéder ces archives et documents aux Archives nationales et à l'IFAN-CIL A. Diop (qui détiennent le dépôt légal au niveau du pays), alors que pendant ce temps, ce patrimoine est entassé dans des locaux inappropriés, parfois dans des couloirs.

²Cf. chapitre 2, section 4.3, le *Set-Setal* de 1990 ; ces nouvelles alternatives sont examinées dans la seconde partie (commerce et diffusion de l'art).

SECOND CHAPITRE

DE L'ART NEGRE A L'ART (AFRICAIN) SENEGALAIS CONTEMPORAIN : CONTINUITÉ ET/OU RUPTURE

SOMMAIRE

I - L'ART NEGRE.....	123
1 - 1 - L'EXPRESSION "ART NEGRE"	124
1 - 2 - L'ART NEGRE SELON L'ETHNO-ESTHETIQUE.....	127
1 - 3 - FORMES DE L'ART NEGRE.....	
II - ART NEGRE ET SOCIETES AFRICAINES TRADITIONNELLES.....	139
2 - 1 - ORGANISATION ET PRODUCTION.....	139
2 - 2 - LES CASTES.....	141
2 - 3 - TRADITION ET PRATIQUE ARTISTIQUE.....	145
2 - 4 - FONCTIONS	147
III - REGRESSION ET SURVIVANCES.....	150
3 - 1 - L'ISLAMISATION.....	153
3 - 2 - LA TRAITE NEGRIERE, LA COLONISATION ET LA CHRISTIANISATION.....	171
3 - 2 - 1 -LA TRAITE DES ESCLAVES	171
3 - 2 - 2 -LES EXPLORATIONS.....	175
3 - 2 - 3 -LA CONQUETE ET LA COLONISATION.....	177
3 - 2 - 4 -LA CHRISTIANISATION.....	191
IV - ARTS TRADITIONNELS SENEGALAIS	209
4 - 1 - LES ARTS TRADITIONNELS PREISLAMIQUE	216
4 - 2 - ISLAM ET ARTS	217
4 - 2 - 1 -LES ARTS MUSULMANS SENEGALAIS	219
4 - 2 - 2 -LES ARTS PROFANES LIES A L'ISLAM	
4 - 2 - 3 -LA QUESTION DE LA FIGURATION	222
DANS L'ISLAM ET LA PEINTURE SUR VERRE ..	242
4 - 3 - LES ENSEIGNES ET LES RECLAMES	245
V - ARTS CONTEMPORAINS SENEGALAIS.....	245
5 - 1 - LA LITTERATURE.....	251
5 - 1 - 1 -LE ROMAN	252
5 - 1 - 2 -LA POESIE.....	258
5 - 1 - 3 -LA LITTERATURE ORALE ET LA LITTERATURE ECRITE EN LANGUES NATIONALES.....	260
5 - 1 - 4 -LE THEATRE.....	263
5 - 2 - LA MUSIQUE ET LA DANSE.....	266
5 - 3 - LE CINEMA	271
5 - 4 - LES ARTS PLASTIQUES.....	276
5 - 4 - 1 -L'ARCHITECTURE.....	277
5 - 4 - 2 -LA PEINTURE	280
5 - 4 - 3 -LA SCULPTURE.....	282
VI - CONTINUITE ET OU RUPTURE	285
6 - 1 - RUPTURE	285
6 - 2 - RUPTURE ET CONTINUITE	287

Alors que l'Afrique noire subsaharienne est connue, dans le domaine des arts, pour une tradition plastique dominée par la sculpture sur bois, en particulier la statuaire, dont de nombreux spécimens, statues et masques, rapportés en Europe, constituent ce qu'il est convenu d'appeler "art nègre", expression créée, au début du XX^e siècle, par les "audacieux du goût", artistes européens à la recherche de sources de renouvellement artistique et de nouveaux langages plastiques, les ethnologues et chercheurs occidentaux qui sillonnent l'Afrique à la fin du XIX^e siècle et pendant la première moitié du XX^e siècle affirment que les populations sénégalaises, fortement islamisées, n'ont pas pratiqué, en raison de l'interdiction islamique de figuration, les arts plastiques traditionnels, peinture et sculpture en particulier.

Quels rapports la société et les populations sénégalaises ont-elles entretenus avec l'"art nègre" ? Cette question a d'abord orienté la réflexion dans ce chapitre. Car, la société et les populations sénégalaises appartiennent à une aire géographique, une histoire et des conditions de vie et de travail qu'elles partagent avec les autres peuples de la région. Cette communauté provoque des analogies, des échanges et des emprunts, parfois des identités, qui ont été réperés et qui font que des survivances subsistent, attestant que les arts plastiques traditionnels préislamiques du Sénégal n'ont pas pu être fondamentalement différents des formes de l'"art nègre", telles qu'elles ont été pratiquées par les autres peuples de la région. Simplement, au Sénégal, l'ancienneté de l'islamisation des populations a fait régresser, voire disparaître, les arts figuratifs au point que les traces matérielles de leurs survivances sont rares ; cependant, dans les cultes *rap lebu*, *lup* et *pangool sereer*, *boekin joola*, *Jalan peul*, etc., des traces matérielles existent encore.

Y a-t-il alors continuité entre les arts sénégalais anciens et les arts modernes ? La chaîne historique entre la tradition plastique des ancêtres et la modernité est jalonnée de faits historiques qui ont profondément modifié la société sénégalaise (islamisation, esclavage et traite négrière, conquête et colonisation, christianisation) ; en sorte que la nouvelle tradition plastique n'est pas née de l'ancienne.

Mais, la réalité du sous-développement et la nécessaire connexion de la pratique artistique et de son environnement matériel et socio-économique conduisent à des échanges et des emprunts, dans la société sénégalaise contemporaine, entre la tradition et la modernité. La continuité n'est pas absolue et la rupture n'est pas radicale.

I - L'ART NEGRE

L'"Art nègre", dit traditionnel, semble désormais relever du passé, puisque situé dans la période précédant les indépendances africaines de 1960. A partir de cette date, de nouvelles formes d'art sont apparues à la faveur des Etats nationaux africains et des institutions de formation artistique créées par ceux-ci. Depuis lors, une évolution positive et des progrès constants ont été enregistrés dans le domaine de l'Art et à l'intérieur des frontières nationales des pays africains, au point que si, globalement, l'expression "art nègre" s'appliquait indistinctement à l'ensemble des pays et des peuples africains, de nos jours, l'esthétique et la critique distinguent bien les arts nationaux africains, en sorte que les "arts sénégalais" sont différents des "arts ivoiriens" ou des "arts zaïrois", etc.

Au cours de cette brève évolution, s'est donc opéré un glissement de l'art nègre ancien vers un art nouveau, glissement légitimant les interrogations suivantes relatives à la nature et au statut des arts africains d'aujourd'hui : quels arts africains ? L'art nègre traditionnel a-t-il cédé la place aux arts nouveaux ? L'art nègre subsiste-t-il, se renouvelle-t-il et s'adapte-t-il au moment où les arts nouveaux se développent et prospèrent ? Les deux formes d'art entretiennent-elles des rapports et procèdent-elles à des emprunts réciproques (thèmes, matériaux, techniques, etc.) ou alors évoluent-elles parallèlement en s'ignorant ? L'art nègre n'est-il pas, à terme, condamné à disparaître, en raison des profondes mutations que connaît l'Afrique depuis 1960 et de la modernisation accélérée en cours dans divers domaines de la vie des peuples africains ?

Dans l'Afrique et le Sénégal d'aujourd'hui, la dialectique en œuvre entre l'ancien et le nouveau, la tradition et la modernité, rend incontournable l'élucidation des questions précédentes, car dans le domaine de l'Art, si, dans les grandes cités africaines, les écoles d'art ont formé depuis trente ans diverses promotions d'artistes utilisant des techniques et des matériaux modernes importés d'Occident, et selon l'esprit, les règles et les normes en vigueur en Occident, dans les campagnes par contre, les créateurs travaillent toujours dans l'esprit des anciens, avec les mêmes techniques traditionnelles et sur les matières d'œuvre que fournissent les terroirs.

Dans cette problématique, il s'agira d'examiner successivement la nature de l'art nègre, l'évolution de la société sénégalaise au cours des derniers siècles et qui a conduit à l'avènement de formes nouvelles d'art, et ensuite seulement la question centrale de la continuité et/ou de la rupture sera analysée.

1 - 1 - L'EXPRESSION "ART NÈGRE"

L'expression "art nègre" a été inventée et utilisée pour la première fois au début du XX^e siècle par ceux qui ont été appelés "les audacieux du goût", artistes plasticiens européens, dont les plus célèbres sont Pablo Picasso, Henri Matisse, André Derain, Georges Braque, Maurice de Vlaminck, etc.¹, qui, à la recherche, au début du siècle (entre 1900 et 1910), de solutions aux problèmes plastiques qui se posaient à eux, et de moyens de renouvellement artistique, découvrent, notamment dans les musées, les objets d'origine africaine et océanienne correspondant à leurs préoccupations et à leurs recherches esthétiques.

Sans doute, des raisons diverses (politiques, culturelles et philosophiques) ont été invoquées pour fonder cette rencontre historique, mais il semble, selon Daniel-Henri Kahnweiler, que les artistes européens ont surtout été frappés d'une part par les formes simples, peu imitatives, qu'ils percevaient dans les objets africains, et d'autre part par l'usage de matériaux peu nobles comme le fer, le bois, les fibres, les écorces, les coquillages, les plumes, la terre, etc.

L'"art nègre" a donc fourni à ces artistes les éléments d'un langage plastique nouveau, au plan des formes comme à celui des matériaux utilisés, et des possibilités de renouvellement artistique. Ainsi, Picasso opère la première grande révolution artistique contemporaine, celle du regard et celle d'une vision picturale radicalement neuve, lisible déjà dans la toile, *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), d'une part à travers le regard énigmatique des deux demoiselles du centre et d'autre part dans le visage-masque des deux demoiselles de droite. C'est dans cette œuvre qu'apparaissent pour la première fois des procédés plastiques nouveaux : les déformations et les simplifications qui permettent à l'artiste de briser les formes pour les assembler selon une nouvelle organisation, angulaire et oblique, fort peu réaliste ; d'où, aucun souci de ressemblance ou de recherche naturaliste dans ces visages devenus purs signes ou symboles.

L'on sait que ces procédés nouveaux conduisent Picasso vers le cubisme analytique (*Usine à Horta de Ebro*, 1909), consistant, selon le mot de Guillaume Apollinaire, ami de Picasso et théoricien du cubisme, à "cubiquer", c'est-à-dire à réduire l'espace en volumes géométriques, à déconstruire en facettes, en cubes, produisant des images qui se décomposent en séries de plans discontinus et imbriqués (*Tête de Femme*, 1909 ; *Portrait*

¹Cf. LAUDE, Jean.- *La Peinture française (1905-1914) et l'Art nègre*, Paris, Klincksieck, 1968.

BERL, Emmanuel.- *Trois Faces du Sacré*, Paris, B. Grasset, 1971.

KAHNWEILLER, Daniel-Henri.- "L'Art nègre et le Cubisme", *Présence africaine*, Paris, Présence africaine, n° 3, 1948.

d'*Ambroise Vollard*, 1910 ; *Portrait de Daniel-Henri Kahnweiler*, 1910). Ce cubisme analytique est prolongé, peu de temps après, dès 1912, par le cubisme synthétique, dans lequel l'artiste, renonçant au morcellement des volumes, introduit dans ses toiles des aplats de couleur et des formes élémentaires ; désormais, l'artiste réalise des œuvres à l'aide de formes et de figures simples qui, prises isolément, n'auraient ni sens ni fonction identifiables mais qui, par la manière dont elles sont traitées et combinées dans un contexte, acquièrent une signification représentative ; ainsi, deux cercles de chaque côté d'une ligne verticale deviennent des yeux, un trait horizontal en dessous signifie une bouche, etc. (*Violon et Guitare*, 1913 ; *Portrait de Jeune fille*, 1914). Ce nouveau langage plastique auquel aboutit le cubisme synthétique, fait de signes et de symboles, de lignes et de traits, de formes géométriques simples et de points, est analogue au langage plastique nègre, au sujet duquel l'ethnologie a employé le concept de "signes plastiques signifiants". Les deux arts (art nègre et cubisme) sont ainsi parvenus à créer un style artistique nouveau.

C'est de la rencontre de l'art nègre et de ces artistes européens que procéderait, selon Kahnweiler, l'invention, par ces derniers,

"de signes plastiques signifiant assez fortement une réalité du monde extérieur pour être cette réalité. Or, une sculpture africaine est signe, emblème, dans son ensemble comme dans chacun de ses éléments ; elle aboutit, dans l'imagination du spectateur, à la création de la réalité signifiée. Ce sont des signes que ce bras, cette jambe, cette poitrine, ce sexe. L'ensemble même de la statue : un signe. Le résultat de la "lecture" de ces signes, c'est un homme, une femme, reconnaissables mêmes, pour le connaisseur, comme originaires de telle région, membres de telle tribu, tel clan. L'essentiel uniquement est signifié... Ce fut là, la découverte décisive, j'en suis sûr, qui permit à la peinture, la création de signes inventés, libéra la sculpture du bloc, l'amena à la transparence... Ce sont les masques Wobé qui ont ouvert les yeux à ces peintres... La sculpture emblème remplace ainsi dans l'art européen, la sculpture dérivée des moulages sur nature, ouvrant la voie à tout ce qui a été réalisé depuis... Une telle sculpture crée non seulement des volumes, mais encore, des espaces, comme l'architecture, agrandissant ainsi, magnifiquement, son domaine. C'est dans les masques de la Côte d'Ivoire que les peintres cubistes avaient découvert le principe de la sculpture transparente, principe qui a été pour beaucoup dans leur action libératrice et constructrice. Les moyens dont s'étaient servis les auteurs des masques Wobé pour créer la forme, ils l'avaient employé eux aussi. Ce qui plus est, en ce faisant, ils avaient compris le pouvoir des "signes plastiques", des "emblèmes", en dehors de toute imitation. L'admirable liberté de l'art de notre temps qui lui ouvre des perspectives inouïes, nous le devons à l'exemple de l'art nègre"¹.

La leçon de l'art nègre ne se limitera pas uniquement au plan des formes, car dès 1912, à l'exemple de cet art nègre, Picasso innove tant au plan technique qu'à celui des matériaux. En collaborant en 1912 avec Braque, Picasso invente en effet la technique du *collage*, technique d'esprit tout à fait cubiste qui rompt avec l'emploi classique d'un seul médium. Dans *Nature morte à la chaise cannée*, 1912, huile et toile cirée collée sur toile ovale encadrée de corde, premier collage de la peinture moderne, Picasso introduit dans

¹KANWEILLER, Daniel-Henri.- op. cit., p. 373.

la composition des éléments réels : papier peint, papier journal, étoffes, fil de fer, boîtes d'allumettes et divers objets usuels (*Bouteille de vieux marc, verre, journal*, 1912). Après les cubistes, le collage devient un procédé courant de l'art moderne et le recours et l'introduction dans les peintures de "matériaux de récupération" se généralisent dans la peinture contemporaine.

C'est pourquoi, Viaminck ¹ reconnaît que
 "C'est Picasso qui le premier, comprenant le parti qu'on pouvait tirer des conceptions plastiques des nègres d'Afrique et des îles océaniques, les fit progressivement entrer dans la peinture".

Braque commence également à mêler du sable à ses couleurs, Gonzales fait des sculptures de métal ; quelques années plus tard, en assemblant une selle et un guidon de bicyclette, Picasso réalise la *Tête de taureau* (1943, cuir et métal) et en 1950, sa *Femme à la Poussette* (bronze) est constituée d'une vieille passoire sans fond faisant office de roue, des anses de poteries figurant les bras et les jambes de l'enfant, d'un vase de terre représentant le chapeau et la tête de l'enfant et d'un tuyau de poêle faisant la jupe de l'enfant.

Aussi, l'importance de ces procédés nouveaux et du recours aux matériaux de rebut dans l'art moderne réside donc dans les possibilités novatrices infinies offertes désormais à l'artiste ; la conséquence majeure en est l'accroissement de la liberté et de la créativité de l'artiste qui,

- libéré de l'imitation des formes naturelles perçues,
- libéré à l'égard des théories, des règles et des canons de l'art classique,
- libéré de la tyrannie des matériaux, et notamment de la "belle matière", voit sa créativité accrue, puisque pouvant créer, selon sa volonté et sa fantaisie, des formes audacieuses et diverses en utilisant les matériaux les plus disparates et parfois les plus insignifiants. Dorénavant, les limites de la créativité et de la liberté de l'artiste dans la pratique artistique, ce sont les limites de ses propres aptitudes : génie et talent, volonté et imagination, etc.

C'est compte tenu des conséquences de cette révolution artistique et esthétique opérée par les cubistes que la rencontre de l'art nègre et de l'art européen au début du siècle semble procéder davantage de raisons et de préoccupations esthétiques. D'où la création de l'expression "art nègre" pour désigner l'ensemble de ces objets d'origine africaine et océanique ; ce faisant, les artistes européens élevaient le statut de ces objets à la dignité d'objets d'art, alors qu'auparavant, ils étaient entassés dans les cabinets et les musées, les caves et les ateliers des brocanteurs, très rarement exposés dans les salles

¹Cité par BERL, Emmanuel.- op. cit., p. 107.

d'exposition des musées. C'est donc de l'action de ces "audacieux du goût" que ces objets d'art africain doivent d'avoir été tirés de l'ombre, de la poussière et de la moisissure. C'est également de cette action que naîtra l'ethno-esthétique, car après l'engouement qui a mobilisé artistes et antiquaires, galeries et écrivains, collectionneurs et simples amateurs et qui a provoqué des monographies et des publications, des expositions et la constitution de collections, et après la grande vogue de l'art nègre, de la musique nègre, de la danse nègre, du sport nègre, diverses missions ethnologiques d'équipes de recherche françaises, anglaises, allemandes, suisses, belges, etc., sont envoyées en Afrique afin d'étudier les arts et les civilisations de l'Afrique ¹.

Les recherches et les nombreux travaux et publications réalisés par ces ethnologues ont ainsi permis, comme l'a noté Jean Laude, dans sa thèse, de

"nuancer, de corriger, de critiquer des généralisations trop hâtives ou prématurées, des propositions aventureuses, trop absolues ou simplement mal informées" ².

Car en effet, ignorant aussi bien les provenances, les époques que la qualité des objets d'art africain, les artistes européens ne pouvaient faire la différence ni entre le bon et le mauvais, ni entre l'ancien et le moderne ³, etc. Ceux également qui publiaient articles et monographies disposaient de peu de renseignements sur ces objets : leur origine et leur signification, leur usage et leur but, leurs caractéristiques les plus élémentaires étaient méconnus ou supposés.

1-2- L'ART NEGRE SELON L'ETHNO-ESTHETIQUE

La recherche ethno-esthétique a donc mis un contenu concret au concept "art nègre", inventé par les "audacieux du goût", en identifiant de manière plus précise cet art

¹Les mérites de ces chercheurs et ethnologues sont indéniables, puisque leurs travaux et publications ont largement contribué à faire connaître et diffuser les arts et les civilisations de l'Afrique ; en outre, ils ont créé ou aidé à la création des musées ethnographiques européens actuels, constitué ou aidé à la constitution de collections publiques ou privées d'objets d'art africain à travers tous les pays européens ; enfin, ce sont eux qui animent et/ou dirigent les institutions étudiant ou conservant ces objets (instituts d'ethnologie, musées, galeries, etc.) ; ce sont eux qui, en Afrique même, ont été à l'origine de la création des premiers musées d'art.

²LAUDE, Jean. - op. cit., p. 12.

³Les objets qu'ils découvrent ainsi sont essentiellement des sculptures : statues et masques principalement, comme si l'art africain se réduisait à la sculpture ; l'ethnologie elle-même, quand elle étudiera les arts et les civilisations de l'Afrique, privilégiera celle-ci, en en faisant la forme la plus noble et la plus représentative des arts d'Afrique, au point que dans la majorité des ouvrages et publications consacrés aux arts africains, 90 % des images représentent des sculptures. Dans le volume consacré au *Musée de Dakar* (Dakar, NEA, 144 pages, sans indication d'année d'édition) par Michel Renaudeau, André Malraux apporte un témoignage qu'il intitule : "Le Plus grand des Arts africains : la Sculpture", pages 1 et 2.

nègre, en découvrant et en dégageant ses fondements et ses fonctions, en analysant ses formes et ses dimensions et en répertoriant ses techniques et les matériaux utilisés ¹.

Selon cette ethno-esthétique, l'art nègre est fondamentalement magico-religieux ², en ce sens que la magie et la religion en constituent les fondements et les sources d'inspiration mais également en dictent la forme et l'expression jusque dans les détails. Aussi, est-il indispensable, pour le comprendre, d'examiner et de connaître la magie et la religion des peuples noirs. Chez ces peuples, magie et religion ne sont pas très nettement distinguées puisqu'elles reposent toutes les deux sur les mêmes dogmes et les mêmes croyances, en sorte qu'il est malaisé de déterminer si la magie est une perversion de la religion ou si la religion est une magie épurée :

- croyance en l'existence d'une divinité créatrice et indifférente ;
- croyance en l'existence de deux mondes distincts, visible et invisible ;
- croyance aux esprits des ancêtres et des forces physiques, ayant tous une personnalité, tous manifestant une raison, des sentiments et des passions, et capables d'être bienveillants ou malveillants ; d'où l'intérêt des hommes à rechercher leurs faveurs par des moyens appropriés dont l'ensemble constitue le culte ;
- croyance en des interactions entre les êtres des deux mondes, entre les vivants et les morts, entre les hommes, les esprits et les forces.

Sur la base de ces fondements, les Africains croient que Dieu a créé l'univers, tous les êtres et toutes les choses, visibles et invisibles. Cependant, il s'est retiré du monde et vit, insaisissable, à une distance infinie ; il n'intervient donc ni dans la vie des hommes, ni sur le cours des événements, dont il a réglé l'ordre une fois pour toutes. Il n'est pas justicier et est essentiellement immobile et indifférent. Aucun attribut et aucun caractère ne lui sont prêtés ; aucun culte ne lui est rendu et aucune prière ne lui est adressée ; aucune statue et aucun symbole ne le représentent. Et cependant, il porte un nom, auquel se limite la connaissance que les hommes ont de lui : *Rog-Sen* chez les *Sereer*, *Emitaay* chez les *Joola*, *Ngala* chez les *Bambara*, *Mahou* chez les Dahoméens, *Zamba* chez les

¹Les publications de ces ethnologues et chercheurs constituent ainsi des références scientifiques incontournables dans toute étude de l'art africain. Aussi, leur avons-nous conféré toute l'importance qui leur sied dans notre thèse de doctorat de troisième cycle. Mais dans ce cadre-ci, nous nous limiterons à résumer les thèses ethno-esthétiques permettant de cerner la nature et les dimensions de cet art nègre afin de le comparer à l'art sénégalais contemporain.

²Ce point de vue est largement justifié, magie et religion intervenant en amont comme en aval, dans toutes les phases de la création artistique, tout au moins dans la sculpture ; mais l'ethno-esthétique a exagéré en réduisant ainsi l'art africain en art essentiellement magico-religieux, car à la dimension (ou fonction) magico-religieuse, s'ajoutent d'autres dimensions tout aussi essentielles (cf. Koin).

Yaoundé, *Nzamo* au Congo, etc. ¹ .

Au-dessous de ce Dieu, l'univers est peuplé de divinités intermédiaires, d'esprits et de forces (génies, démons, etc.), d'êtres, d'animaux et de végétaux, interdépendants et en constante transformation. Rien n'étant figé, l'univers lui-même est un tout essentiellement dynamique, dynamisme et évolution procédant du principe d'interaction permanente.

Ces êtres et choses constituent, selon leur espèce, des classes à l'intérieur desquelles ils sont hiérarchisés suivant leur puissance vitale, formant ainsi différents ordres : social, animal, végétal, etc. Chacun d'eux est une force, une force vitale, susceptible d'accroissement ou de diminution : "tous les êtres de l'univers, selon Tempels, possèdent une force vitale propre, humaine, animale, végétale ou inanimée" ² , ou plus précisément, "l'être est force". Celle-ci n'est pas un accident nécessaire, mais "l'essence même de l'être en soi" et qui détermine la place de l'être dans la hiérarchie et dans l'univers. En vertu de l'interaction perpétuelle, chaque force se réalise plus ou moins, c'est-à-dire "se renforce ou se déforce", mais seulement par l'action d'une autre force ; car en vertu de l'interaction, c'est toujours "une force qui renforce ou déforce une autre force" ³ .

Dans cette dialectique de forces, le bonheur de l'homme, but de son activité, consiste à sauvegarder et à intensifier sa force vitale ; ainsi est bon ou bien ce qui renforce sa force vitale, la maladie est une diminution de cette force, engendrée par l'action d'une autre force ; la mort survient lorsque la force qui commandait un être a été vaincue ou anéantie par celle d'un être plus puissant.

Cette force du défunt, libérée, après la mort, de son enveloppe charnelle, conserve cependant sa personnalité, son caractère, ses goûts et ses passions, éprouve des besoins et recherche des satisfactions diverses, mais ne dispose pas de moyens directs de les assouvir. Ainsi, débarassée de son enveloppe charnelle, elle gagne en indépendance et en puissance, et ira grossir le nombre des forces et des esprits qui peuplent l'univers invisible ⁴ . Pour satisfaire ses besoins, elle n'aura plus, comme les autres forces de cet

¹Sur la question des religions traditionnelles africaines, voir

- TEMPELS, R. P. Placide.- *La Philosophie bantoue*, Paris, Présence africaine, 1948.

- THOMAS, Louis-Vincent, LUNEAU, René.- *Les Sages dépossédés*, Paris, Laffont, 1977.

- " " " " - *La Terre africaine et ses religions*, Paris, l'Harmattan, 1980.

²- TEMPELS, op. cit., p. 35.

³- TEMPELS, op. cit., p. 40.

⁴Car, il n'existe pas d'au-delà et Dieu n'étant pas justicier, les notions de récompense, de châtement et de jugement dernier sont inconnues.

univers invisible, que des actions indirectes à exercer sur les vivants. Et comme leur force vitale est plus puissante que celle des vivants, elles peuvent l'exercer pour se venger, pour la renforcer ou la diminuer : ainsi, sont-elles craintes et vénérées, l'intérêt des hommes étant de rechercher leurs faveurs ou leur protection par des moyens appropriés ; ainsi :

- ils leur offrent des funérailles décentes, des fêtes mortuaires et commémoratives ;
- ils leur sculptent des statues pour fixer leur âme en quête d'abri (le mort est ainsi enchaîné pour sa propre tranquillité et celle des vivants) ;
- ces statuettes, images-des-ancêtres sont conservées dans les arrières-cours des maisons, dans les autels, dans les granges, etc. ; là, elles sont honorées par des sacrifices et des offrandes, elles sont consultées, etc. ; par tous ces moyens, les vivants cherchent à se les concilier et à tirer profit de leurs forces, les morts étant censés pouvoir assurer leur protection, tourner en leur faveur les phénomènes de la nature, inspirer leurs décisions, leur apparaître en rêve pour les conseiller, etc.

Mais leurs vengeances peuvent être terribles lorsque par exemple les rites des funérailles n'ont pas été exécutés scrupuleusement, lorsque la tombe a été profanée, lorsque les descendants négligent d'accomplir leurs obligations cultuelles, etc. ; elles répandent alors la maladie et la mort, se réincarnent dans les nouveaux-nés ou habitent le corps d'un homme ou d'une femme (possession) et lui communiquent la folie, etc.

Ces pratiques et rites, ces moyens divers et offrandes constituent les cultes :

- *le culte des ancêtres et des morts* procède et exprime l'instinct de conservation des individus en tant que réaction de défense du groupe contre les forces malfaisantes en même temps que volonté d'accroître la vie, la force vitale. Très répandu à travers toute l'Afrique, dimension essentielle des religions traditionnelles, ce culte a été, au point de vue artistique, le plus fécond ; car il a provoqué la fabrication d'une multitude, voire de millions de sculptures, dont les plus célèbres sont les statues et les masques, supports des esprits (âmes) des ancêtres et des morts ¹.

Les sculptures pouvaient être, selon les régions, en bois, en ivoire, en pierre, en bronze, en cuivre, en laiton ou en argile. Cependant, la prédominance de la sculpture sur

¹ Il existe également une sculpture profane, produisant d'une part des statuettes représentant des rois, des dignitaires coutumiers, des chefs de guerre ou des héros de la tradition, des animaux, etc., et des masques profanes de divertissement ou masques-bouffons, et d'autre part des objets d'usage courant et des accessoires (portes et poteaux sculptés, manches et chasse-mouches, insignes de chef et sceptres, sièges et tabourets, cannes et objets de parure, instruments de musique comme les tambours et les tams-tams et ustensiles de cuisine comme les mortiers, les pilons, les cuvettes, etc.). En outre, la sculpture africaine a travaillé divers matériaux, dont les principaux sont le bois, la pierre et l'ivoire.

bois, de la statuaire notamment, qui est incontestable, provient de l'abondance, dans toutes les régions d'Afrique, de la matière d'œuvre utilisée.

Ce culte a également commandé la construction de tombeaux, nombreux, d'autels et de chapelles, etc., lieux des sacrifices et des offrandes.

- *Le culte des forces physiques et des génies* est différent du culte précédent mais sa destination est analogue puisqu'il a également pour finalité de renforcer la vie, en se conciliant les forces, visibles et invisibles de l'univers. Mais surtout, il traduit le caractère rural des sociétés africaines, en aidant à l'utilisation des forces de la nature dans les activités pratiques de l'homme (agriculture, chasse, pêche, etc.), afin de les rendre fécondes et prospères. C'est pourquoi ce culte a souvent pris, aux yeux des profanes, l'allure d'un culte agraire, probablement en raison de la prédominance des activités agricoles dans les sociétés rurales africaines.

Ces forces et génies ont, comme les êtres vivants et les ancêtres morts, une personnalité et un caractère, peuvent être bienveillants ou malveillants et doués, comme eux, de force vitale, d'esprit dynamique, ils peuvent l'exercer sur les autres êtres à des fins bienfaisantes ou malfaisantes. Groupés en familles et variant d'une ethnie à une autre, parfois d'un village à un autre, ces forces et génies constituent une classe distincte à l'intérieur de laquelle ils sont organisés selon une hiérarchie : le Ciel (souvent assimilé au Soleil) et la Terre, *Koma* (*Mendé*) et *Do* (*Sénoufo, Agni et Ashanti*), les génies des montagnes, des cavernes, de la brousse, de la mer, le tonnerre, le serpent, les génies personnels, concernant les individus, naissant et disparaissant avec eux (*legba* et *fa* chez les Dahoméens par exemple), etc. ; l'importance de ces génies et forces ainsi que la nature du culte qui leur est rendu dépendent également des groupes ethniques et des villages.

Ces génies et forces n'étant généralement pas ou peu représentés, ce culte est moins fécond au point de vue artistique et aurait provoqué la confection de moins d'objets ; car il existe peu d'exemples, en Afrique, de représentation de divinités ; seules quelques puissances sont parfois représentées (le Ciel, la Terre, leur fils aîné ; *ogun, shango, osun* et *odudua* en pays *yoruba* ; et *Gu*, dieu de la guerre des *Fon* du Dahomey, actuel Bénin, est représenté sous forme humaine, un homme debout, statue en fer, mais en réalité ferronnerie et non sculpture) ; pour tous les autres génies et forces, les peuples africains se satisfont habituellement de symboles : cornes, troncs, boules, récipients, etc.

Par contre, les autels de ce culte, ses nombreux temples et objets liturgiques (tambours sacrés et instruments de musique, cloches et cornes, bâtons, couteaux de sacrifice et vases à libation, etc.) sont parfois de véritables objets d'art ; le masque intervient également dans ce culte, lors des danses des cérémonies rituelles notamment.

- *Les pratiques magiques* sont, malgré les analogies (croyance en l'existence de deux mondes, visible et invisible, peuplés d'êtres et de forces, croyance en une correspondance entre ces deux mondes et entre leurs êtres-forces, et donc croyance en une interaction entre les êtres des deux mondes), bien différentes des cultes proprement religieux. Car, alors que les religions africaines, elles également, posent dans le principe la dépendance de l'homme à l'égard des dieux, des mondes visible et invisible en s'efforçant d'établir un accord entre eux, et donc cherchent une protection et restent ouvertes à tous, la magie par contre prétend imposer la volonté de l'homme à tout ce qui existe ; elle impose des ordres et recherche le profit de l'individu, que seul elle reconnaît ; à cette fin, le magicien prétend être le seul à détenir les secrets et les techniques permettant de dominer les dieux et les forces et leur imposer la volonté de l'homme ; parfois il s'appuie sur un clergé qu'il forme dans le cadre d'une société secrète (appelée aussi secte). Jadis très nombreuses en Afrique et essentiellement utilitaires, les sociétés secrètes établissaient un pacte (alliance) avec une puissance afin de la mettre au service des membres de la société ; une statue ou un symbole était alors destinée à la puissance (fétiche), des sacrifices et des offrandes lui étaient adressées. Parfois très puissantes, ces sociétés assumaient en outre divers rôles dans la vie sociale (maintien de l'ordre et de la loi, lutte contre les anthropophages et les sorciers, investissements humains dans les activités agricoles, pratiques médicales, etc.). Certaines de ces sociétés (*Ndomo*, *Nkomo*, *Tyiwara*, *Nya*, *Poro* des Bambara du Mali, *Ouango* des Mossi du Burkina-Faso, *Projji* des Toma de Guinée, *Bundu* (féminin) et *Poro* (masculin) des Mende de Libéria et de Sierra-Léone, la société *ogboni* des Yoruba du Nigéria, etc.) subsistent encore. Ces sociétés utilisent, dans leurs différentes activités (cérémonies d'initiation ou de sortie des membres) des statues et des masques.

1 - 3 - FORMES DE L'ART NEGRE

Les développements précédents montrent amplement la dépendance de la *sculpture* à l'égard de la religion et de la magie, d'où l'hypothèse que cette sculpture, et l'art lui-même, serait née de la magie et de la religion. Mais, outre que la sculpture africaine n'a pas été seulement rituelle, et qu'à côté des statuettes et masques culturels, des sculptures profanes et utilitaires ou simples accessoires ou objets de parure ont également été confectionnés. C'est donc la sculpture qui déborde le champ magico-religieux.

De plus, "l'art nègre" ne se réduit pas à la sculpture, même si les travaux et publications ethno-esthétiques ainsi que la quantité des objets sculptés contenus dans les musées ethnographiques européens (9/10° au moins) le laissent croire ; car les *formes de l'art nègre sont multiples* ; et d'abord, la sculpture, même en Afrique, est très liée à la *peinture*, en en faisant quasiment une auxiliaire, car la peinture intervient lorsque les sculptures sont achevées (les statues et les masques sont rarement monochromes ; ils sont presque toujours peints) ; à côté de cette peinture sur objets sculptés, il existait une peinture corporelle et une peinture pariétale (sur habitations) qui utilisaient toutes les trois des couleurs naturelles, animales, végétales et minérales, fabriquées et composées par les usagers eux-mêmes ; ainsi :

- le noir pouvait être obtenu et peut encore l'être avec de la suie ou du charbon de bois pilé et mélangé d'huile de palme ;
- le blanc peut être confectionné avec de la cendre ou du calcaire pilé ou des os calcinés ;
- le rouge peut être obtenu avec des cailloux ou des écorces ou des racines pilés ;
- le jaune peut être fabriqué avec des racines, des écorces ou des feuilles pilées et malaxées.

A partir des trois couleurs principales (le noir, le blanc et le rouge), les plus fréquemment employées dans la peinture ancienne, d'autres couleurs secondaires pouvaient être fabriquées par adjonction, jusqu'à saturation, de matières (pigments) ou par dilution. C'est donc que les procédés de fabrication utilisés variaient d'une ethnie à une autre, et parfois d'un usager à un autre et le choix des couleurs dépendait des possibilités locales, c'est-à-dire de ce que l'environnement offrait.

Cette peinture africaine est donc très différente, tant par la matière d'œuvre, les supports que par les couleurs et les techniques, de la peinture occidentale (toile, couleurs artificielles ou industrielles, outils) ; en outre, par l'abondance de ses motifs (scènes de la vie sociale, scènes historiques, scènes de chasse, etc.) et par ses caractères circonstanciels et éphémères (les peintures corporelles sont pratiquées à l'occasion des danses, des cérémonies d'initiation et des concours de beauté, puis sont immédiatement enlevées, effacées ; et les peintures sur masques sont pratiquées lors des sorties de masques, en sorte qu'un même masque peut recevoir plusieurs couches de peintures, autant de couches que de nombre de sorties du masque, c'est-à-dire de nombre de fois où le masque a été utilisé lors d'une cérémonie, etc.), la peinture africaine est plus liée à la quotidienneté africaine et au vécu des populations. Ces différents caractères expliquent sans doute qu'elle ait été l'objet de peu d'études et qu'elle soit très peu connue, cependant

que "fétiches" et statues, plus autonomes, donc plus transportables, arrivaient en quantités innombrables en Europe.

Bien qu'elle ait produit des chefs d'œuvres de même facture que les belles statuettes en bois africaines, célèbres par leur patine particulière et leur noir d'ébène exceptionnel, la *fonderie* n'est pas considérée par l'ethno-esthétique comme relevant de l'art et notamment des arts plastiques. Et cependant, en dehors de la forgerie qui a produit et fourni généralement tous les outils et instruments de travail (agriculture, chasse, guerre, etc.) aux populations d'Afrique et la bijouterie qui a confectionné les objets de parure en métaux (or et argent), la fonderie est la seule activité, le seul métier à avoir travaillé les métaux (particulièrement or, argent, bronze, laiton, cuivre), en utilisant la technique de fonte à la cire perdue et en produisant certaines des statues africaines les plus magnifiques (têtes et bustes d'Ifé, bronzes de Bénin et de Nok, bijoux en or coulé ashanti, baoulé, agni, sénoufo, petits poids à peser l'or et leurs accessoires ashanti, etc). Bien entendu, la fonderie se distingue de la sculpture, car, au lieu de tailler ou de ciseler directement pour façonner l'objet, elle coule les métaux et utilise la technique de fonte à la cire perdue dont la maîtrise par les populations de l'Afrique de l'Ouest (Nigéria, Ghana, Côte d'Ivoire, Burkina-Faso, Mali, Sénégal, etc.) est parfaite et ancienne ; elle ne taille et ne ciselle que lors du finissage, en vue de parfaire l'objet et de lui ôter ses excroissances et ses aspérités.

Une des ambiguïtés ou paradoxes de l'ethno-esthétique réside justement à ce niveau : la fonderie ne relève pas de l'art, mais les objets qu'elle produit sont parmi les œuvres d'art africaines les plus dignes d'intérêt et les plus nobles. D'où l'étonnement et l'enthousiasme, voire l'administration lorsque les bronzes du Bénin furent découverts en 1897 par une expédition punitive britannique, dont le butin de guerre en objets d'art a été exposé au British Museum ¹ ; et lors de la vente aux enchères à Londres des 3 000 pièces, embarquées de la cité de Bénin et transportées à Londres comme indemnité, comme après cette vente, la plupart des musées ethnographiques européens se firent un point d'honneur de posséder chacun ses bronzes de Bénin. D'où également les nombreuses hypothèses sur les origines des bronzes de Bénin et de la technique de fonte utilisée, et dont la plus solide a été celle qui leur attribue une origine portugaise, deux arguments étant invoqués à l'appui de cette hypothèse : d'une part l'ancienneté et la constance des relations entre la cité-Etat de Bénin et le Portugal ², et d'autre part la

¹La revue trimestrielle, *Museum*, volume 31, n° 1, 1979, éditée par l'UNESCO, publie une image, en sa page 20, de "The Punitive Expedition, 1897, British Museum, London".

²Ces relations remonteraient au XV siècle : en 1472, Sequeira arrive à Bénin ; un émissaire de l'*oba* de Bénin avait fait le voyage à Lisbonne et en revint, chargé de présents et de "conseils saints et catholiques", enfin une représentation diplomatique portugaise était établie à Bénin.

représentation de soldats portugais en armures sur les plaques de bronze et les bas-reliefs binis ; et donc un (des) artisan (s) portugais, ayant séjourné à Bénin-city, aurait initié les artisans locaux aux arts européens.

Aujourd'hui, par leur nature, leur nombre et leur variété, les bronzes connus de Bénin apparaissent bien comme des œuvres d'art : statues et effigies commémoratives, plaques à reliefs, cloches et heurtoirs, petits masques et plaquettes portées à la ceinture, bijoux et coffrets, objets du culte royal, piliers de bois des palais royaux recouverts de bronze en bas-relief.

Les bronzes d'Ifé, dont le premier prototype -une tête d'*Oni*- a été découvert en 1910 par Leo Frobenius ¹, ont confirmé la nature artistique de la fonderie africaine et le caractère esthétique de ses productions. Car en effet, ce qui a surtout frappé et subjugué ethnologues et chercheurs européens de l'époque, c'est le raffinement des visages, des traits et des formes des têtes d'Ifé, qui atteignaient un réalisme saisissant dans lequel le visage humain était idéalisé, réalisme qui apparaissait si éloigné des styles géométrisants et déformateurs plus caractéristiques de l'Afrique noire. D'où, à nouveau, les diverses hypothèses sur l'origine des têtes d'Ifé, et qui invoquent des influences méditerranéennes (Carthage, Egypte) et européennes (Portugal, Espagne, Italie, Grèce), etc.

Activité à la fois ancienne, sa pratique étant située en Afrique au néolithique (6 000 à 2 500 avant J. C.), et archaïque -car le tour n'était pas utilisé par les populations africaines ² -, réservée généralement aux femmes, de condition particulière et parallèle à celle du forgeron, la *poterie* a été considérée -et se présente encore en Afrique noire- comme une activité artisanale, d'autant que la production dominante de la poterie africaine est constituée de vases, d'accessoires et d'outils domestiques (marmites, canaris, jarres, gargoulettes, pots, pipes, etc.). Mais ses productions les plus anciennes et les plus célèbres, du point de vue esthétique, sont les terres cuites de NOK, d'Ifé et de Sao, et dont certains spécimens sont encore conservés dans les musées ethnographiques d'Europe et d'Amérique.

En outre, en ayant produit des objets (têtes et bustes, portraits et vases funéraires, bracelets et pendentifs, etc.) à usage non directement domestique et utilitaire, la fonderie et la poterie faisaient de l'Afrique noire non pas seulement le pays des idoles primitives et

¹En 1938, treize (13) autres têtes, grandeur nature, furent découvertes au cours de travaux de terrassement ; il en existerait, en tout, une vingtaine, toutes conservées maintenant au Musée d'Ifé.

²Les potières africaines utilisent encore le plus souvent leurs mains et parfois d'autres accessoires rudimentaires (couteaux, tessons, gouges, etc.).

des fétiches, mais un pays d'un art évolué dans lequel le bois n'a pas été la seule matière d'œuvre utilisée.

Plusieurs raisons militaient en faveur de la non prise en compte de *l'architecture* africaine traditionnelle dans les travaux et études consacrés aux arts plastiques africains par les ethnologues européens :

- la nature de l'habitat africain, dont le prototype commun et le plus connu, la case en ruche ou la hutte, comporte une structure sensiblement identique à travers toutes les régions d'Afrique : forme ronde ou cylindrique, généralement de petites dimensions, le diamètre variant entre 2 et 4 mètres, les murs (ou mur circulaire) dépassant rarement 2 mètres, 1 ou 2 ouvertures sous forme de portes basses, un toit conique ;

- les matériaux utilisés, outre la terre glaise ou pisé, appartiennent en majorité au règne végétal : bois, bambou, paille, feuilles, écorces, lianes, etc. ; la pierre n'était utilisée que dans quelques rares cas, dans des zones bien localisées.

En conséquence, ces structures très réduites se prêtaient très peu à l'expression plastique ; ces constructions, en raison de la nature des matériaux mis en œuvre, offraient une faible résistance aux intempéries et se caractérisaient par l'humidité pendant l'hivernage ou saison des pluies et la chaleur pendant la saison sèche ; en outre, le caractère périssable des matériaux utilisés contraignait les populations à reconstruire l'habitat au moins une fois chaque décennie, au meilleur des cas.

Dans les pays du Sahel notamment, en même temps que la glaise et le bois, les feuilles et les pailles ont été particulièrement utilisées dans certaines zones, comme le bassin arachidier du Sénégal, chez les *Wolof*, *Sereer* et *Peul*, pour édifier les murs (ou charpentes) et les toits ; ces constructions, encore plus fragiles et plus vulnérables, étaient réfectionnées annuellement ou démolies et reconstruites périodiquement (4 ou 5 ans).

Cependant, à côté de cette petite case ronde, l'habitat africain présente d'autres modèles, dont certains sont des réussites très heureuses, tant dans la structure que dans la décoration :

- cases cylindriques aux murs de banco avec un toit conique de paille dont la charpente est de bambou (Sénégal, Guinée, Burkina-Faso, etc.) ;

- maisons de terre formant terrasse (Mali, Sénégal, Niger, etc.) ;

- maisons rectangulaires à parois de feuilles ou d'écorces avec un toit à double pente des *Dida* de Côte d'Ivoire, des *Mankaan*, des *Manja* et des *Joola* du Sénégal, de Gambie et de Guinée-Bissao ;

- constructions en bois et paille sur pilotis des pêcheurs de la lagune dahoméenne.

Toutes ces raisons expliquent que globalement, les peuples africains n'ont pas, à l'instar des autres peuples, laissé des monuments et des vestiges grandioses et durables comme en Europe et dans les autres régions du monde. Cependant, de nombreuses constructions en pierres ont subsisté en certains endroits de l'Afrique, témoignages de cités édifiées dès la période précoloniale.

Dans l'ancien Soudan occidental, on a trouvé les ruines de plusieurs villes médiévales, capitales des royaumes et empires africains : Koumbi-Saleh, Ouri, A'in-Fara, Mali, Kumasi, Kangaba, etc. Ailleurs, comme dans les vieilles cités du Dahomey (palais royaux d'Abomey) et du Nigéria (la Cité-Etat du Bénin, Ifé, Nok), ou comme dans les ruines de Zimbabwe (civilisation du Monomotapa), une architecture monumentale et un art décoratif (peinture murale) appliqué à de larges surfaces ou à des ensembles importants, ont pu se développer.

Dans la zone soudano-sahélienne, les formes architecturales les plus remarquables sont les maisons des notables, les résidences royales et les mosquées de Gao, de Djenné, de Tombouctou et de Mopti, les villages Dogon de la falaise de Bandiagara, mais également les grandes bâtisses, maisons familiales (impluvium) des *Joola* de Casamance. Ces types de construction, parfois très élevées (pouvant atteindre 2 ou 3 étages) et édifiées en banco et en bois, réalisent ce qu'il est convenu d'appeler style soudano-sahélien, qui se définit essentiellement par l'asymétrie des formes et des lignes : pas d'angles droits, formes irrégulières et approximatives, parfois arrondies et pyramidales ; et que Léopold Sédar Senghor a appelé parallélisme asymétrique.

L'habitat africain apparaît ainsi lié au mode de vie des populations (sédentaire au nomade), mais surtout aux conditions du milieu (abondance du bois et des matières végétales, pierre, terre, etc.) conduisant à des formes très variées ; en sorte que dans ce domaine également, la créativité des populations africaines, fortement déterminée par les conditions matérielles et géographiques d'existence, s'est exercée d'abord en priorité en utilisant les matériaux que fournissent le milieu et la nature.

*

* * *

L'expression "art nègre", utilisée par les artistes cubistes du début du XX^e siècle, désignait donc ces objets, principalement statues et masques, qu'ils découvraient dans les musées ethnographiques européens, et en conséquence l'activité artistique, la sculpture, censée les avoir produits. Or la sculpture africaine est très liée à la peinture, puisque statues et masques étaient souvent peints, même s'il existait des formes autonomes de

peinture (peintures corporelle et pariétale). En outre, la sculpture n'a pas été en Afrique la seule forme d'activité plastique à avoir produit des statues et des masques : la fonderie et la poterie ont produit entre autres des chefs-d'œuvre célèbres comme les bronzes de Bénin, les têtes d'Ifé, les têtes de terre cuite et de bronze de Nok, les pièces de terre cuite Sao, les poids à peser l'or, les balances et les coffrets, les boîtes et les tamis, les bijoux en or, en bronze, en cuivre et en laiton des Akan, etc.

Bien qu'elles aient conféré un contenu plus concret et plus précis à cet art, en rectifiant bien des erreurs, des préjugés et des généralisations, les recherches ethnologiques de la première moitié du siècle n'ont cependant pas élargi suffisamment le concept "art nègre", puisque ces activités essentielles que sont la peinture et l'architecture, la fonderie et la poterie ne sont pas comprises dans le champ des arts plastiques nègres. Mais les ambiguïtés auxquelles aboutit l'ethnologie ¹ traduisent plutôt les difficultés de dissocier dans les arts d'Afrique noire, la sculpture, la peinture, l'architecture, la fonderie et la poterie. Les arts plastiques nègres englobent toutes ces formes d'art, qui se révèlent bien comme celles dans lesquelles les sens et consciences esthétiques des Africains se sont le plus magnifiquement investis.

Michel Leiris et Jacqueline Delange (*Afrique noire. La Création* plastique, p. 102), écrivent justement :

"... l'application même de notre notion générale "d'arts plastiques" introduirait, en bien des cas, une coupure là où pour les usagers il n'en existe aucune et créerait un malentendu : en Afrique noire les masques, par exemple, sont presque toujours des accessoires de danse, et ce n'est pas comme œuvres isolées et statiques mais comme pièces d'un déguisement intégré aux mouvements de son porteur qu'ils prennent leur véritable figure".

Cette difficulté de délimitation du champ des arts plastiques en Afrique tenait notamment à une division sociale du travail encore embryonnaire, l'art proprement dit n'étant pas affranchi de l'artisanat, le système des castes constituant toujours le fondement des activités artistiques et artisanales. Mais, si architecture, fonderie et poterie africaines relèvent des arts plastiques, c'est également parce qu'elles créent des formes, qu'elles organisent dans des buts bien déterminés en produisant parfois de la beauté.

¹En prétendant consacrer des ouvrages entiers à l'art nègre, des auteurs et ethnologues n'étudient en réalité que la sculpture ; d'autres examinent en même temps les autres formes d'art, mais perçus comme simples auxiliaires de la sculpture.

II - ART NEGRE ET SOCIETES AFRICAINES TRADITIONNELLES

2 - 1 - ORGANISATION ET PRODUCTION

Cet "art nègre" comportait des caractères communs (*traditionnel, collectif et utilitaire*), que l'on retrouvait identiques à travers toutes les régions d'Afrique noire et qui se fondaient sur la nature des sociétés africaines (modes d'organisation, de vie et de travail) et sur les religions traditionnelles qu'il était censé servir.

Les sociétés africaines précoloniales étaient, au point de vue démographique, de petites dimensions, à l'échelle ethnique, mieux villageoise. Car en effet, hormis les capitales des anciens empires et royaumes africains (Mali, Ghana, Kumasi, Koumbi-Saleh, Kangaba, Ifé, Bénin, Zimbabwe, etc.) et les cités intellectuelles et commerciales (Tombouctou, Gao, Djenné, Mopti, Oualatta, etc.), il existait très peu de villes en Afrique ¹, mais essentiellement des villages, agglomérations de quelques centaines d'habitants, groupements ethniques ou corporatistes (castes) autour d'un patriarche (chef de village). C'est que les sociétés africaines étaient des sociétés rurales et les populations, à majorité des paysans sédentaires, dont les activités dominantes étaient l'agriculture, la chasse et/ou la pêche ; tandis que les peuples pasteurs nomades (*peul*), vivant généralement à la lisière du Sahara et du Sahel (*Tukulër* du Sud de la Mauritanie et du Nord du Sénégal, *peul* du Jolof, *peul* du Macina malien, du Niger, du Cameroun, etc.) sont toujours minoritaires. Leur vie sociale et productive était rythmée par la succession des saisons et les différents rites et cérémonies qui les jalonnaient (cultes agraires).

L'économie étant une économie de subsistance, l'agriculture, la chasse et la pêche produisaient ce dont les communautés avaient besoin et le système d'échanges était le troc. Ainsi, à ce plan économique comme au niveau de la vie sociale, prévalaient les relations personnelles directes. Les cultures agricoles pratiquées sur de petites surfaces et généralement avec des outils et des instruments rudimentaires et archaïques (houes, *daba*, coupe-coupe, etc.) fournissaient les céréales nécessaires à la survie (mil, sorgho, manioc, riz, etc.).

¹Georges Balandier a montré, dans "Approche sociologique des "brazzavilles noires" : études préliminaires", *Afrique* (Journal de l'Institut international africain, Londres, Oxford university Press, 1952), que la majorité des villes africaines, installées sur les côtes atlantiques, sont des créations de l'Occident, excroissances des anciens comptoirs coloniaux : ainsi, Dakar, Saint-Louis, Gorée, Ziguinchor, Banjul, Bissao, Conakry, Freetown, Monrovia, Abidjan, Accra, Lomé, Porto-Novo, Lagos, Douala, etc., comportent toujours des quartiers, appelés "plateau", dans lesquels les puissances coloniales avaient installé leur administration et ses services, le commerce et les activités économiques, ainsi que les résidences de leurs personnels européens ; plus loin était installée la ville africaine, appelée dans certains cas, comme à Dakar, "médiina".

Les populations africaines étaient ainsi auto-suffisantes au point de vue alimentaire et vivaient de la sorte dans une quasi-autarcie, les cultures commerciales de rente (arachide, coton, café, cacao, etc.) n'étant pas encore introduites et le commerce lui-même, au sens moderne, n'existant pas encore. Ce développement rudimentaire des activités économiques et des échanges procède également de la nature du milieu africain et de la faible taille des ensembles humains constitués en majorité de villages ¹ ; le milieu africain était en effet hostile, la forêt dense, les animaux sauvages et les fauves, les pluies torrentielles et les insectes transmetteurs de maladies, etc., ne favorisaient pas l'expansion de la vie ; en lieu et place d'infrastructures de transport fonctionnelles (routes bitumées, ponts, véhicules, etc.), il n'y avait que des pistes et des ponts de lianes ou de planches de bois que les voyageurs à pied ² n'empruntaient le plus souvent que pendant la saison sèche, la saison des pluies étant occupée par les travaux des champs et, entraînant l'éclosion et la profusion de la flore et de la faune, créait des risques de déplacement. Ainsi, pour communiquer, pendant les saisons de pluies, des messages et des nouvelles de village en village, les populations africaines utilisaient-elles le plus souvent les flûtes et les cornes, les tams-tams et les tambours, etc.

Le faible développement scientifique et technique de ces sociétés (les savoirs étaient ésotériques) a conduit à la prédominance de deux types d'activités essentielles : d'une part la production de l'existence avec les faibles et archaïques moyens de production, et d'autre part la lutte contre la nature et les forces hostiles, pour la défense du groupe. Le premier type d'activités a permis de satisfaire les besoins élémentaires, tandis que le second donnait naissance à l'artisanat, dépendant fortement de la magie et de la religion et fournissant les outils de travail et les armes de défense ³. Cependant, puisque les bonnes récoltes n'étaient engrangées que si, au préalable, les pratiques magico-religieuses et les offrandes (rites de semence et de récolte) avaient été respectées ou avaient accompagné les cultures, magie et religion étaient bien les fondements et informaient toutes les activités des populations africaines.

Au plan politique et social, l'Afrique noire connaissait deux systèmes d'organisation : le système politique de type fédéraliste dans lequel les villages et les

¹L'expression "l'Afrique des villages" n'était pas (et n'est pas encore) un mythe ; par exemple, au Sénégal, la population urbaine ne représentait en 1961 que 22 % de la population totale ; quinze années plus tard, ce taux d'urbanisation atteignait 32 % ; au recensement général de la population de 1988, la proportion des citadins s'élevait à 39 % (cf. Lat-Soucabé MBOW.- "Evaluation des Politiques urbaines au Sénégal : De l'ère d'un Etat-providence à celle de l'Ajustement structurel", in *Le Sénégal. Trajectoires d'Etat*, Dakar, CODESRIA, 1992, page 113.

²Il n'existait que peu de moyens de transport, l'âne étant le plus répandu, le cheval utilisé très rarement.

³L'artisanat apparaît ainsi comme une des formes dominantes des activités dans les sociétés africaines, qui peuvent ainsi être considérées comme des sociétés artisanales. En produisant à la fois objets de culte et de parure, statues et masques, outils de travail et armes, il participait en même temps de l'art et de l'économie.

ethnies jouissaient d'une large autonomie et le système centralisé et fortement hiérarchisé, dans lequel le pouvoir royal central disposait de démembrements et de représentants jusque dans les régions les plus reculées du royaume ou de l'empire ¹.

Dans l'un comme dans le second cas, la société comme les villages et les populations étaient structurés par le système des castes, expressions de la division sociale primitive du travail, et groupes socio-professionnels et politiques réunissant des individus spécialisés et se livrant à un même type d'activité, entretenant des rapports déterminés, obéissant à des coutumes et à des pratiques spécifiques à leurs groupes ; chaque caste se définissait ainsi par une activité socio-professionnelle spécifique, une éthique et une éducation propres ².

2 - 2 - LES CASTES

Ainsi, au Sénégal, au sommet de la hiérarchie des castes, se trouve celle des nobles, appelés en *wolof* les *géer*, dont une fraction minoritaire n'avait pas de spécialisation professionnelle dans l'activité de production matérielle. Cette fraction était constituée jadis par les descendants des familles royales : les *damel* du *Kajoor*, les *teeñ* du *bawol*, les *buur* et les *guelwar* du *Sim*, les *ceddo* du pays *mandeng*, etc. Les membres de cette fraction assumaient généralement des fonctions politiques, dirigeaient et organisaient la société et commandaient les armées. La seconde fraction de cette caste est constituée par les *baadoolo*, c'est-à-dire les paysans agriculteurs non-artisans et représentant la masse la plus importante de la population. En principe et dans le passé toutes les autres castes d'artisans, appelés *ñeeño*, travaillaient pour les *géer*, chaque famille *géer* ayant, dans les autres castes, des travailleurs spécialisés dans les différents métiers, qu'ils sollicitaient et auxquels ils passaient commande. En retour, chaque *géer* et chaque famille de *géer* avaient l'obligation d'offrir des présents (biens et services) aux membres des castes *ñeeño* qui leur étaient attachés. Ces relations et échanges de biens et de services étaient (et sont encore) héréditaires, pérennisés par la tradition.

La seconde caste dans la hiérarchie sociale est celle des bijoutiers et des forgerons,

¹BOURGOIN, Henri.- *L'Afrique malade du management*, Paris, Jean Picollec, 1984. Nous ne pouvons avoir, dans ce cadre-ci, la prétention d'examiner dans les détails les systèmes d'organisation politique et sociale mais seulement leurs rapports avec les activités artistiques et artisanales.

²Il ne peut être question, ici également, d'étudier toutes les dimensions de la caste mais simplement sa fonction artisanale.

que les *wolof* appellent *tëgg*¹, qui ont pour caractères communs de travailler et de transformer des métaux et de manier le feu ; cependant, d'autres caractères les distinguent : les bijoutiers travaillent généralement sur des métaux précieux (or, argent principalement), utilisent parfois la technique de fonte à la cire perdue et façonnent des objets de parure de petites dimensions (boucles d'oreille, bagues, pendentifs, colliers, etc.), dans un but purement esthétique ; tandis que les forgerons, en travaillant des métaux peu nobles (fer, cuivre, étain, bronze, etc.), se spécialisent traditionnellement dans la fabrication d'objets utilitaires, dont les instruments de travail (haches, herminettes, houes, coupe-coupe, couteaux, etc.) et l'armement (fusils, lances, sabres, poignards, glaives, pointes de flèches, etc.) ; et après avoir forgé les lames de ces objets et les armes, ils sculptaient leurs manches de bois, les statues et les masques, les objets d'usage domestique et le mobilier, etc. Ainsi, bijoutiers et forgerons étaient des figures essentielles des sociétés africaines : ils fabriquaient tout l'outillage indispensable à la production et au fonctionnement de la société, ils confectionnaient les objets de parure et les objets d'usage courant et domestique, et ils exerçaient en outre des fonctions diverses, religieuses et culturelles, sociales et politiques : médiateurs entre les membres de la société d'une part et entre le monde des morts et celui des vivants d'autre part (devins ou magiciens), ils étaient conseillers ou messagers des pouvoirs politiques, présidaient les cérémonies, circoncisaient les initiés, assistaient et soignaient les malades, dirigeaient les funérailles et les sociétés secrètes, etc. ; leurs épouses assumaient les mêmes fonctions auprès des femmes de la communauté, c'est-à-dire étaient à la fois potières et teinturières, tatoueuses et sages-femmes, excisaient les jeunes filles et assistaient les femmes en agonie, etc.

Cette polyvalence des *tëgg* et le caractère mystérieux du feu (fusion des métaux, transformation de corps durs en corps mous et vice versa, alliage des métaux, etc.), expliquent les sentiments ambivalents qu'ils inspiraient : respect et crainte ou admiration et mépris, etc.

Traditionnellement, les *tëgg* et familles de *tëgg* étaient attachés à des *gээр* et à leurs familles et cet attachement se transmettait de génération en génération, en se traduisant par des échanges de biens et de services ; cette forme d'obligation de services réciproques était absolument contraignante, s'y soumettre en tous temps et lieu participait du code de conduite propre à chacune des castes (éthique individuelle et collective).

¹ *Tëgg* signifie frapper, taper ; l'activité du bijoutier et du forgeron consiste en effet à taper ou à frapper des métaux sur une enclume à l'aide d'un marteau. Dans cette partie, nous nous sommes largement référé aux thèses de Yaya Wane.- *Les Toucouleurs du Fouta Toro* (Sénégal), Dakar, IFAN, Initiations et Etudes africaines n° 25, 1969, 250 pages et de Abdoulaye Bara Diop.- *La Société wolof. Tradition et Changement*, Paris, Karthala, 1981, 355 pages.

Les *uude* constituent la troisième caste, celle des coordonniers, et travaillent le cuir qu'ils préparent, tannent et teignent pour confectionner des objets utilitaires souvent décorés comme les gaines de couteaux, les fourreaux de sabre, les sandales, les selles de chevaux, etc., et des objets non-utilitaires comme les sacs, les portefeuilles, les ceintures, les étuis d'amulettes, les bracelets de cuir, etc.

Comme les *tëgg* et les membres des castes inférieures, les *uude* étaient attachés, dans la société traditionnelle, à des *gээр* et des familles de *gээр*, de père en fils et la tradition se perpétuait de génération en génération ; avec les autres castes, les *uude* effectuaient des échanges fondés, dans la société prémercantile, sur le système de troc ou services réciproques ou échanges de biens.

Les *ràbb*, ou tisserands, forment la quatrième caste et fournissaient les cotonnades utilisées dans la vêtue des populations africaines qui cultivaient elles-mêmes le cotonnier ¹. Le tissage était ainsi une activité de morte saison (ou saison sèche) et mobilisait, outre les hommes (pour la culture comme pour le tissage), les femmes pour l'égrainage, le cardage et le filage. Le métier à tisser commun des populations soudano-sahéliennes, généralement simple et archaïque, comportait une poulie de bois souvent sculptée et pouvant atteindre une haute perfection esthétique, avec des motifs variés : figures humaines et animales, symboles géométriques, etc. En combinant des fibres de couleurs différentes, les tisserands traditionnels réalisaient parfois des cotonnades de belle facture, accompagnées d'images et de figures.

Dans cette caste de *ràbb*, on met ensemble les *maabo* (tisserands et sculpteurs à la fois) et les *jaawando*, proches à la fois des *maabo* et des *géwel*.

Quand ils sont spécialisés dans la sculpture sur bois, les *maabo* ou *lawbé* produisent des objets utilitaires (mortiers et pilons, tams-tams et pirogues, bancs et sièges, cuvettes et assiettes, etc.) et des objets non utilitaires (statues et masques). Dans le premier cas, l'ethnologie les assimile à des artisans tandis que dans le second, elle les élève au rang d'artistes.

Lawbé et *jaawando* sont célèbres pour leurs mœurs légères et leur impertinence ; leurs femmes sont spécialistes des choses sexuelles et féminisantes (encens et poudres diverses, ceintures de perles et petits pagnes intimes appelés *mbécco*, etc.).

¹Dans la zone soudano-sahélienne, la matière première utilisée ordinairement était le coton. L'inexistence d'industries textiles et le faible développement des relations commerciales de l'Afrique précoloniale avec les autres régions du monde, fondent en partie le développement et l'importance du tissage dans les sociétés africaines traditionnelles.

Les *gével* ou griots constituent la cinquième caste ; de condition inférieure, les *gével* sont à la fois troubadours, musiciens et chanteurs, historiens oralistes et laudateurs, etc., généralement au service des familles nobles. Ils assumaient dans la société traditionnelle d'autres fonctions tout aussi importantes : messagers, confidentes, amuseurs publics, ils chantaient les louanges et glorifiaient les *gээр*, racontaient les hauts faits guerriers, enseignaient l'histoire du groupe en transmettant les valeurs sociales aux jeunes générations, étaient médiateurs sociaux et maîtres de cérémonies, etc. Attachés aux familles des *gээр* et aux familles royales depuis de longues générations, les *gével* recevaient d'elles des dons et des biens et vivaient dans leur dépendance totale.

Dans des sociétés africaines à tradition orale, la parole et le verbe restaient essentiels dans l'organisation de la société, dans les relations interpersonnelles et dans la transmission des connaissances, des idées et des valeurs ; et donc dans l'éducation ; c'est pourquoi, à côté du *tègg*, le griot était une figure centrale des sociétés et des civilisations africaines.

Les *Jaam* ou esclaves ne constituent pas à proprement parler une caste ; descendants, dans la plupart des cas, d'anciens captifs de guerre, ils dépendaient toute leur vie de leurs maîtres qui pouvaient se les transmettre par héritage. Chaque membre ou chaque famille des castes précédentes pouvait avoir son ou ses esclaves. En échange, les *jaam* étaient au service exclusif de leurs maîtres, cultivaient leurs terres et se livraient aux activités matérielles de production de l'existence matérielle de ceux-ci.

Ainsi, dans les sociétés africaines traditionnelles, tout au moins dans celles de la région soudano-sahélienne, le système des castes assignait à chaque individu et à tous, des *statuts* et des *rôles* spécifiques qu'il n'était absolument pas possible de déroger. L'individu naissait dans une caste et appartenait toute sa vie à cette caste. Les castes se présentent ainsi comme des groupes *fermés, héréditaires, endogames, professionnellement spécialisés* et entretenant des *relations hiérarchiques*, fondées à la fois sur l'activité productive, les diverses croyances sociales et la tradition. C'est pourquoi, tout en participant de l'organisation politique des sociétés traditionnelles, les castes étaient en même temps des courroies de transmission et des instruments d'exercice du pouvoir politique, auquel elles fournissaient des auxiliaires (*tègg* et *gével* pouvaient être messagers ou conseillers ou ministres et, dans certains cas, s'emparaient du pouvoir ; Soumangourou Kanté, empereur du Mali). Cependant, leur fonction initiale et primordiale a toujours été économique.

Au plan religieux, les religions africaines traditionnelles ¹, inventées par les populations, et donc dites naturelles, avaient, comme éléments constitutifs essentiels, les cultes et les pratiques magiques, qui intervenaient à tous les niveaux et lors de chaque événement crucial de la vie du groupe et de chaque individu en particulier : naissance, baptême, cérémonie de passage, initiation (circoncision/excision), mariage, funérailles, etc. *Tëgg* et *maabo* ou *laobé*, *uude* et *ràbb*, selon les cas, produisaient les objets et instruments des rites et des cultes, présidaient les cérémonies, etc.

L'ensemble des pratiques sociales, la structuration de la société en castes ou en groupes socio-professionnels spécifiques, etc., trouvaient leurs fondements dans les religions, systèmes de représentations qui, en organisant les deux mondes, visible et invisible, et en assignant à chaque être, une place dans l'ordre de l'Univers, les accordaient en établissant des correspondances entre eux et entre les êtres qui les peuplaient, tandis que dans la pratique concrète quotidienne des populations, ces accords et correspondances étaient maintenus ou rétablis grâce aux productions de l'artisanat.

2 - 3 - TRADITION ET PRATIQUE ARTISTIQUE

De cette organisation politique, sous la forme des castes qui subsistent encore et qui déterminent d'une manière décisive les divers aspects de la vie des populations africaines, découlent le conservatisme de celles-ci, voire leur immobilisme, assurant de cette manière la permanence de la tradition ; les sociétés africaines sont en effet demeurées traditionnelles pendant longtemps, cette traditionalité étant en outre favorisée par les faibles contacts et échanges de l'Afrique avec le monde extérieur jusqu'à la colonisation. Peu de facteurs, internes et externes, étaient ainsi susceptibles de perturber la reproduction, identiques à eux-mêmes, des valeurs et des mœurs, des modes de vie et de production des populations africaines précoloniales.

Aussi, l'"art nègre" est-il resté *traditionnel* jusqu'au XX^e siècle, ses producteurs et leurs modes d'organisation et de production, leurs outils et instruments de travail, leur mode de consommation étant restés sensiblement les mêmes au cours des siècles.

Leurs producteurs, les artisans organisés selon le système des castes décrit précédemment, produisaient en commun, à l'intérieur de corporations appelées guildes, sortes de coopératives de production (au Nigéria, au Dahomey, au Ghana, au Sénégal, etc.) comportant un chef, gérant et responsable de toute l'organisation et qui assignait à

¹Ces religions ont été appelées tantôt animisme, fétichisme ou totémisme, tantôt démonisme, shamanisme, etc.

chaque travailleur une tâche déterminée, fournissait le matériel, recevait les commandes, encaissait les rétributions et les répartissait proportionnellement au travail de chacun ; passant pour le meilleur artisan, il n'intervenait généralement dans l'activité productive que pour aider, apporter des améliorations, rectifier des erreurs, etc. ; portant parfois un insigne distinctif, il représentait la corporation auprès des cours royales (Bakuba, Bénin) où il pouvait assumer des fonctions politiques.

C'est à l'intérieur de la caste, dans les guildes, que l'initiation au métier propre à chaque caste était effectuée de père en fils, verticalement donc, mais également de manière horizontale, car l'initiation, comme l'éducation, était affaire collective, tous les membres de la guilde y participant. Car en effet, dans les sociétés traditionnelles, chaque individu apprenait le métier de son père et de ses ancêtres, le pratiquait toute sa vie durant, en répétant les mêmes gestes qu'eux et en manipulant les mêmes outils, en puisant dans le même fonds métaphysique et religieux et en s'inspirant des mêmes règles et canons, etc.¹ ; l'individu était ou devenait bijoutier ou cordonnier si son père et ses ancêtres étaient bijoutiers ou cordonniers. Cette initiation, obligatoire et comportant diverses phases, était nécessaire tant pour l'acquisition des méthodes et la maîtrise des techniques que pour la connaissance des règles précises et des croyances liées à la caste et au métier pratiqué par celle-ci. Il n'était pas possible, et il n'est pas encore possible de s'émanciper, de sortir de sa caste, de s'en affranchir. Les croyances et préjugés attachés à la caste accompagnent l'individu toute sa vie. L'absence de vocation, mentionnée par l'ethnologie, dans l'art et l'artisanat africains traditionnels se réfère à cette donnée : l'artiste-artisan, bijoutier ou cordonnier, ne choisissait pas délibéremet de devenir bijoutier ou cordonnier ; la société et la caste l'y contraignaient.

Le second caractère faisait de "l'art nègre" un art *collectif*, par l'organisation de la production et l'initiation (affaire collective), l'appréciation et la consommation. En effet, à l'intérieur des guildes, les artistes pouvaient s'observer entre eux, comparer leurs productions, émettre des jugements, critiquer telles ou telles œuvres, se congratuler à l'occasion. Des traditions de critique d'art ont été découvertes en divers endroits de l'Afrique par William Fagg, Robert Thompson, Paul Bohannon, etc., chez les Yoruba et Tiv du Nigéria, chez les Fon du Dahomey, chez les Dan, Agni, Baulé et Kru de Côte d'Ivoire. Un masque ou une statue, un objet d'art quelconque destiné à un culte devait, lorsqu'il était achevé, recevoir une consécration à l'occasion d'une cérémonie sociale de sacralisation à la suite de laquelle il accédait au statut d'objet rituel. De même, la plupart

¹Le caractère traditionnel de l'art se situe également à ce niveau de la permanence et de la répétition des modes d'organisation et de production mais également du mode de transmission (éducation et initiation), les guildes villageoises, par leur isolement et l'archaïsme de leurs moyens de travail, étant peu portées vers les innovations, les bouleversements des habitudes et des acquisitions.

des occasions d'utilisation (consommation) des objets rituels étaient des cérémonies, manifestations sociales auxquelles participaient toutes les populations tandis que masques profanes ou peintures corporelles étaient fabriqués et appliqués, lors des séances de divertissement ou des concours de beauté réunissant jeunes gens et/ou jeunes filles, ou alors pendant l'initiation. Cependant, ce caractère collectif ne signifie pas que "l'art nègre" était un "art populaire", pratiqué par tous, spécialistes et non-spécialistes ; l'art ne revêtait un caractère non professionnel que dans les manifestations collectives éphémères (fêtes, séances de danse, de lutte, de divertissement, ect.). Les guildes ne regroupaient que de véritables professionnels, spécialisés dans des métiers déterminés et ayant subi une longue initiation.

2 - 4 - FONCTIONS

L'ethnologie a conféré une prépondérance à bien des égards exagérée au caractère *utilitaire* de "l'art nègre", en voyant dans ses objets des instruments et des accessoires des cultes et des rites magico-religieux, confectionnés et utilisés à des fins strictement magico-religieuses et qui, de surcroît, ne peuvent atteindre leur efficacité religieuse et magique que s'ils sont consacrés, au préalable, au cours d'une manifestation sociale de sacralisation ¹. Bien entendu, masques et statues sont taillés et utilisés à des fins et dans les cultes et les rites, mais cette destination est extérieure à leur nature et à leur caractère *esthétiques* car, de ce point de vue esthétique, comme l'a déjà relevé Jean Laude ², plus que ce que l'artiste a à dire, puisque sujet et destination lui sont souvent indiqués, ce qui importe, c'est la manière dont il le dira ; c'est dans le faire que se trouve l'art, en sorte que celui-ci n'est ni un résidu, c'est-à-dire ce qui resterait une fois connus les buts en vue desquels les objets d'art sont faits, ni un simple ornement, c'est-à-dire un élément non nécessaire, superflu.

La dimension esthétique des arts de l'Afrique a été admise dès la découverte, au début du siècle, des têtes d'Ifé. En outre, plusieurs autres productions (objets de parure et d'apparat) et pratiques (arts du corps et peintures corporelles, concours de beauté, etc.) ont pour finalité essentielle le plaisir esthétique. Cette dimension est enfin confortée par l'existence de différents foyers de critique d'art entre artisans eux-mêmes à l'intérieur des guildes et entre artisans et usagers qui, en s'adressant et en passant commande à tel ou tel artisan, à telle ou telle guilde, manifestent leurs préférences et témoignent ainsi de l'habileté, du talent et de la notoriété de l'artiste ou de la guilde choisi. L'ancienneté des

¹Cette dimension magico-religieuse de "l'art nègre", désormais indéniable, a fait l'objet de suffisamment d'attention et d'analyses dans les travaux et publications des ethnologues pour que nous y insistions outre mesure.

²LAUDE, Jean.- *Les Arts de l'Afrique noire*, p. 142.

arts d'Iffé, de Nok et de Bénin, la généralité, à travers toute l'Afrique, des pratiques et des productions artistiques précédentes comme les foyers de critique d'art, etc., attestent que les sens et consciences esthétiques des populations africaines ont recherché et cultivé très tôt le beau et leur investissement a produit parfois des œuvres d'art de belle facture.

Cependant, ces deux dimensions, magico-religieuse et esthétique, ne sont pas étrangères et exclusives l'une de l'autre, car un objet rituel (statue ou masque) peut servir à tel ou tel culte tout en revêtant une dimension esthétique, être de belle facture ou tout simplement horrible. Ceci traduit la polyvalence des objets de l'art africain traditionnel, polyvalence qui n'a pas toujours été suffisamment soulignée, puisque le même objet rituel et esthétiquement significatif peut en outre servir comme instrument ou accessoire lors d'une psychothérapie collective de traitement d'une maladie mentale. La *fonction thérapeutique* qu'a toujours assumée l'art africain traditionnel est également fondamentale, le *ndëpp lebu* (Sénégal) et le *vaudou* du Bénin et des pays du golfe de Guinée (Nigéria, Togo, Ghana, etc.) sont des exemples de psychothérapies collectives qui contribuaient, et contribuent encore, à sauvegarder ou à rétablir l'équilibre psychologique des individus "possédés" et à les réinsérer dans la vie du groupe ¹. Cette fonction thérapeutique n'est pas extérieure aux fonctions précédentes.

Cette polyvalence de "l'art nègre" ancien s'étend à *d'autres fonctions* :

- *Pédagogique*, grâce aux contes, aux fables et aux mythes, grâce également aux objets rituels et aux masques en particulier, utilisés notamment lors des différentes phases de l'initiation (circoncision et excision, etc.), afin de transmettre les connaissances et les secrets, les croyances et les valeurs sociales ; le griot, maître de la parole, mémoire (musée) et bibliothèque vivantes de l'Afrique traditionnelle, enseignait et enseigne toujours l'histoire aux jeunes générations.

- *Politique*, car les œuvres d'art exprimaient la hiérarchie sociale et représentaient symboliquement le pouvoir : les costumes et les armes, les sièges et les trônes, les

¹ Au Sénégal, l'école de psychiatrie et de psychopathologie du Centre hospitalier universitaire de Fann de Dakar, en reconnaissant la dimension culturelle de la maladie mentale dès le milieu des années 60 (1966-1967), a intégré le *ndëpp* et les pratiques traditionnelles de traitement des maladies mentales en collaborant avec les guérisseurs traditionnels, appelés de nos jours tradipraticiens, qui interviennent désormais dans les hôpitaux. *Penchum-Fann*, local (une grande case installée au centre de la cour du service de psychiatrie) et cérémonie collective à la fois, réunit chaque semaine depuis plusieurs décennies, médecins, psychologues, tradipraticiens, malades et parents ; il existe également à Fatick (Sénégal) un centre modernisé de médecine traditionnelle appelé *Malambo*, créé par un jeune médecin, disciple de Henri Colomb, médecin français, pionnier et promoteur de l'École de psychiatrie de Dakar, et qui a accueilli, au cours des deux dernières années, 3 000 malades, avec un taux de guérison de 65 %. Des expériences similaires sont en cours dans plusieurs pays africains, dont le Ghana, le Nigéria, le Congo et le Zaïre. La collaboration de la médecine moderne et de la médecine traditionnelle est désormais entrée dans les mœurs africaines ; cette perspective est porteuse, d'autant que dans les pays africains pauvres, la médecine moderne apparaît de plus en plus, en raison de sa cherté, comme réservée aux catégories sociales favorisées.

couronnes et les sceptres, les tambours et les tabalas royaux, etc., étaient des symboles du pouvoir politique. Chaque dynastie comme chaque famille royale conservaient au secret les sources de leur pouvoir, les objets du culte royal, les statues et les masques, etc. Des griots et des générations de griots étaient attachés à une ou à des familles royales dont ils magnifiaient les exploits guerriers.

- *Historique*, car en tant que langage et moyen de connaissance, l'art est en même temps témoin historique (moyen d'investigation historique et archéologique) et histoire (ensemble de connaissances) ; en outre, l'art traditionnel africain était un art de cour (au Nigéria, au Ghana, au Dahomey, au Congo, chaque profession était représentée à la cour, le roi détenait le monopole de la production et les guildes étaient à son service, etc.) ; cet art de cour représentait les événements politiques, guerriers et sociaux, les figures des chefs et des rois (les plaques de bronze et les bas-reliefs de Bénin, des palais royaux d'Abomey, les arts ashanti du Ghana, etc.). Le griot, mémoire vivante du passé, est non seulement l'historien qui, à l'occasion des fêtes et des cérémonies, ressuscite le passé, mais encore le gardien de la tradition et des valeurs sociales.

- *Sociale*, puisque l'art, en Afrique également, est un jeu, mais un jeu supérieur et collectif, avec des règles préétablies ; en tant que tel, il est un moyen de divertissement, c'est-à-dire d'évasion, à la fois fuite hors du réel et libération des contraintes sociales ; il est également expression de la vie sociale et agit sur les mœurs et les coutumes. C'est pourquoi, en Afrique, les œuvres d'art, masques (*Kankuran* et *kumpo*, masques-bouffons en pays *mandeng*) et statuettes (poupées ashanti appelées *akuama*, ou yoruba appelées *ibediyi*), musique et danse en particulier, étaient des moyens sociaux de divertissement des individus mais traduisaient également l'organisation sociale des hommes et évoquaient leurs relations (scarifications et tatouages étaient, selon leurs dimensions et places sur le corps, selon leurs structures et formes, des moyens de classification ethnique et sociale, chaque ethnie ayant sa manière particulière de les pratiquer).

La dimension sociale de "l'art nègre" dans ses origines, dans sa nature comme dans ses fonctions, est donc indéniable car expression de la vie sociale, puisque produit de la division sociale du travail (l'art ne s'était pas affranchi de l'artisanat), il représentait et exprimait les sociétés africaines, les êtres et les réalités, l'univers africain (art représentatif, essentiellement anthropomorphe et zoomorphe) et participait et servait les activités sociales de production, de reproduction et de préservation de la vie des populations. Et compte tenu de la nature des sociétés africaines (ruralité, petites tailles, conservatisme, mode d'organisation et de production, etc.) qu'il servait, l'art africain a évolué très lentement, est donc demeuré *traditionnel* pendant des siècles, *collectif* (indistinction art/artisanat) et *utilitaire* c'est-à-dire *fonctionnel*.

Cette tradition et cette stabilité politique et sociale des sociétés africaines se sont maintenues pendant plusieurs siècles. Puis, du XI^e au XVII^e siècles, divers contacts de l'Afrique noire avec le monde arabo-berbère et l'Occident infléchissent l'évolution des peuples et des sociétés de l'Afrique, conduisant à l'islamisation et à la christianisation d'une part, et d'autre part à l'insertion de l'Afrique dans le commerce triangulaire, à la traite négrière puis à la colonisation. Cependant cette nouvelle évolution et les bouleversements qui l'ont générée n'entraînent pas une disparition totale de la tradition, qui apparaît, en cette fin du XX^e siècle, fortement présente et déterminatrice dans les villages africains.

3 - REGRESSION ET SURVIVANCES

Il n'y a pas de doute que l'évolution de l'Afrique précoloniale aurait connu une orientation différente de celle qu'elle a eue à partir des chocs historiques qu'ont été l'islamisation, la traite négrière et la colonisation de l'Occident. Mais, l'hypothèse d'une telle évolution étant peu féconde puisque l'ensemble des données de sa réalisation et de son analyse objective ne se sont pas produites ¹, il s'agit ici de voir comment sont advenus ces faits historiques et par quel processus s'est accomplie la régression de l'Afrique, conduisant certains auteurs à proclamer, au cours des années 50, la mort de l'art africain traditionnel.

En effet, quand il proclamait cette mort, René Ramussen ², en particulier, accusait principalement les grandes religions révélées, l'Islam et le Christianisme, dont l'introduction en Afrique et l'imposition aux populations africaines auraient provoqué la régression des religions traditionnelles africaines, qui servaient de fondements et de buts, de sources d'inspiration et dictaient les formes aux arts traditionnels africains. Cependant, la régression des religions traditionnelles africaines et celle qui lui est consécutive, celle des arts traditionnels, se réfèrent également à d'autres causes et facteurs, qui pris ensemble, ont déterminé de manière décisive l'histoire de l'Afrique et le destin de ses arts.

¹Les thèses nostalgiques et culpabilisatrices d'une évolution de l'Afrique précoloniale, qui aurait été harmonieuse et vigoureuse sans l'islamisation, la traite négrière et la colonisation, sont illusoire et trop commodes, car islamisation, traite négrière et colonisation n'ont pas été des "accidents de l'histoire", mais des faits historiques nécessaires, conséquences d'une dialectique complexe qu'il faudrait décrypter.

²RAMUSSEN, René.- *Art nègre, ou le Salut par les Sauvages*, Paris, Presses du Livre français, 1951.

Car, des recherches historiques récentes ¹ ont montré que dès le bas Moyen-âge, l'Afrique connaissait des mouvements et des évolutions internes susceptibles d'entraîner des bouleversements dans l'organisation politique, économique et sociale des peuples africains. En effet, si pendant longtemps, les sociétés africaines sont demeurées des sociétés segmentaires, politiquement peu organisées et peu puissantes, à l'échelle villageoise, ethnique ou clanique, dès le IX^e siècle apparaissent et se succèdent, jusqu'au XIX^e siècle, de grands empires et royaumes, dont l'édification et l'expansion se réalisaient et s'accompagnaient nécessairement d'actions violentes, de guerre et, selon certains auteurs ², de razzias, qui provoquaient la désorganisation et la déstabilisation des communautés ethniques. Ainsi, le premier grand empire connu de l'Afrique de l'Ouest, celui du *Ghana*, s'étendait entre le Sénégal et le Niger et avait atteint son apogée du IX^e au XI^e siècle. Celui qui lui succéda, l'empire du *Mali*, constitué dès le XII^e siècle, s'étendait également du Haut Sénégal au Haut Niger et subsistera jusqu'au début du XV^e siècle. De même, l'empire *Songhoï*, qui lui était voisin et contemporain, puisqu'il existait dès le XIII^e siècle, subsista également jusqu'au XVII^e siècle. Plus loin au Sud, le royaume du *Congo* avait connu son apogée bien avant 1482, au moment où les Portugais atteignaient l'embouchure du Zaïre et il se maintint jusque vers la fin du XIX^e siècle (1891). Le royaume du *Monomotapa*, dans l'actuel Zimbabwe, dont les ruines n'ont été découvertes qu'en 1871 par Karl Mauch, fondé dès le XII^e siècle et dominé par les *Shona* jusqu'au XV^e siècle, ne disparut qu'en 1830, à la suite de longues luttes dynastiques liées à des invasions par d'autres peuples africains, dont les *Ndebele* ³; sa capitale, Zimbabwe, était une cité florissante jusqu'au XVI^e et ses ruines actuelles (constructions de pierres, vastes aménagements en terrasses et plusieurs dizaines de milliers de vieilles exploitations minières : or, cuivre, fer et étain) attestent de la splendeur de ce qui a été appelé civilisation du *Monomotapa*.

La conquête de nouveaux espaces et de nouvelles contrées ne se réalisait pas sans résistance des populations indigènes qui, en refusant l'assujettissement, organisaient les luttes qui conduisaient, dans bien des cas, à l'instabilité politique des empires et royaumes africains. Ces luttes internes entre rois, clans, ethnies, etc., ne confirment donc pas l'image d'une Afrique précoloniale endormie, sans histoire et sans changements, mais constituent des facteurs de régression dans bien des cas.

¹cf. SURET-CANALE, Jean.- *Afrique noire occidentale et centrale, Tome I : Géographie-Civilisations-Histoire*, Paris, Editions sociales, 1968.

DIOP, Cheikh-Anta.- *L'Afrique noire précoloniale*, Paris, Présence africaine, 1960.

KANE, Oumar.- *Le Fuuta Tooro des Satigi aux Almami (1512-1802)*, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, thèse de doctorat d'Etat, soutenue le 20-12-1986.

²Dont Georges Hardy.- *L'Art nègre. L'Art animiste des Noirs d'Afrique*, Paris, Henri Laurens éditeur, 1927, p. 91.

³LEIRIS, M. et DELANGE, J.- op. cit., p. 164-165.

Cependant, ces évolutions et la constitution de ces grands ensembles politiques comportaient également des aspects positifs car, outre l'unification et la sécurisation des populations par un pouvoir central unique disposant d'armées puissantes (cf. l'armée de Soundiata Keita, empereur du *Mali*) et de moyens importants, les avantages économiques étaient indéniables, la formation de grands marchés développant les activités et les échanges économiques et favorisant le grand commerce. Ainsi, outre les anciennes capitales des empires et royaumes (Kumasi et Koumbi-Saleh, Niani et Mali, Kanghaba et Gao, Zimbabwe, etc.) de l'Afrique précoloniale, des villes célèbres, commerciales et intellectuelles, à forte densité démographique, furent édifiées et prospérèrent : Tombouctou et Djenné, Bénin et Ifé, Nok et Abomey, etc. Selon Jean Suret-Canale ¹, Koumbi-Saleh, capitale du Ghana, comptait déjà, au XI^e siècle, 30 000 habitants. Jacques Maquet ² rapporte que

"Léon l'Africain, qui a séjourné à Tombouctou au début du XVI^e siècle, a été frappé par le nombre de juges, docteurs et clercs qui reçoivent de hauts salaires du roi et sont entourés d'un grand respect. Il note qu'on importe des livres du Maghreb et que le profit qu'on en retire est plus grand que celui de tout autre genre de commerce".

La fabuleuse richesse du *Tounka* (empereur) du Ghana était principalement fondée sur l'or (les mines d'or du Bambouck et du Bouré étaient exploitées à son compte) ³ et le commerce, du sel en particulier.

¹SURET-CANALE, Jean.- op. cit., p. 195.

²MAQUET, Jacques.- *Les Civilisations noires*, Verviers, Editions Marabout, 1981, p. 205.

³D'où le nom que les Anglais, lors de la colonisation de ce pays aux XIX^e et XX^e siècles, donneront à ce pays, *Gold Coast* (Côte de l'Or) et qu'il conservera jusqu'à son indépendance en 1957. Du point de vue artistique, les peuples du Ghana, principalement *Akan* (Ashanti), sont ceux qui ont travaillé le plus, et pendant plusieurs siècles, l'or, selon la technique de fonte à la cire perdue ; outre les bijoux et divers objets de parure en or, mais également en bronze, cuivre et laiton, les Akan du Ghana ont produit les célèbres "petits poids à peser l'or", expression générique qui désigne à la fois les petits poids proprement dits, les balances et leurs plateaux, les boîtes cubiques ou cylindriques destinées à contenir la poudre d'or et les tamis ; de petites dimensions, ces objets ont des motifs très variés : dessins géométriques (rectangles, carrés, disques, trapèzes, pyramides, etc.), représentations d'objets (instruments de musique, sièges, trônes, outils et armes, etc.), représentations d'animaux (antilopes, oiseaux, serpents, poissons, etc.), personnages (musiciens, chasseurs, orpailleurs, bûcherons, guerriers, cavaliers, etc.). Langage ésotérique et symbolique, exprimant la sagesse akan, les petits poids présentent le monde akan en miniature : leurs costumes et leurs coiffures, leurs coutumes et leurs cérémonies, les objets d'artisanat et leurs activités, leurs animaux et leurs productions agricoles, etc. Georges Niangoran-Bouah leur a consacré plusieurs travaux, dont *L'univers akan des Poids à Peser l'Or*, Dakar, NEA, 1984, 316 pages.

3 - 1 - L'ISLAMISATION

La puissance de ces empires, le développement et la prospérité de ces villes commerciales et intellectuelles seraient à l'origine, dès le X^e siècle, des convoitises qui menaçaient l'Afrique précoloniale sous les formes des invasions arabes et des premières tentatives d'établissement du commerce triangulaire.

Venu du nord du continent, c'est-à-dire des pays du Maghreb principalement ¹, l'Islam s'est répandu très tôt, dès le XI^e siècle, en Afrique noire ; cette expansion a connu différentes phases successives :

a- Au cours de la *première phase* (XI-XVIII^e siècles), l'expansion a été facilitée, par l'existence, du V^e au XVIII^e siècles, de pistes caravanières qui traversaient le désert du Sahara et qu'empruntaient les caravanes des marchands maghrébins, développant ainsi et entretenant, pendant plusieurs siècles, le commerce transsaharien. Les conquérants arabes, en particulier les Almoravides ², suivant ces pistes, entreprirent la conquête de l'empire du Ghana et s'emparèrent en 1055 d'Audaghost et en 1076 de Koumbi-Saleh. Les Touaregs affaiblirent et désorganisèrent, dès le XV^e siècle, l'empire du Mali, par leurs attaques successives. Gao, la capitale, puis Tombouctou et Djenné, principales villes de l'empire Shongoï, sont prises et pillées en 1591 par une armée de mercenaires envoyée par le Sultan de Marrakech et conduite par le *Pacha Djouder*.

Ces conquêtes arabo-berbères étaient généralement suivies de la conversion des souverains africains vaincus et de leurs parents, puis l'islamisation des populations noires est poursuivie par ces mêmes souverains.

Ainsi, au XI^e siècle, selon *Al Bakrî*, Koumbi-Saleh, capitale du Ghana

"se compose de deux villes situées dans une plaine : l'une, qui est habitée par les Musulmans, est vaste et renferme *douze mosquées*, dans lesquelles on fait la prière du vendredi ; elles ont leurs *imâms* et leurs *muezzins permanents*, des *jurisconsultes* et des *savants* distingués... La ville où réside le roi et qui porte le nom d'Al-Ghaba (la forêt) est à six mille de la première..." ³ (souligné par nous).

¹ Une autre voie de pénétration, à l'est (nord-est par l'Egypte et est par l'océan indien) est également retenue ; mais cette voie est postérieure à la première.

² Diverses motivations et raisons, économiques et religieuses en particulier, interviennent ainsi dans l'entreprise à la fois de conquête et d'islamisation ; il paraît donc hasardeux de les dissocier ou de privilégier systématiquement l'une ou l'autre.

³ THIAM, Ibar Der et NDIAYE, Nadiour.- *Histoire du Sénégal et de l'Afrique*, Dakar, Nouvelles Editions africaines, 1989, page 45.

Au cours de cette longue période historique (de plusieurs siècles), deux figures historiques particulièrement célèbres et encore conservées par la tradition orale populaire, ont puissamment contribué à la diffusion de l'Islam dans l'Afrique de l'Ouest précoloniale :

- *kankan Moussa* accéda au pouvoir en 1307 et effectua en 1324-1325 un pèlerinage à La Mecque jugé "sommptueux" par les historiens ; au cours de celui-ci

"il était accompagné de 10 000 soldats, d'une escorte importante de lettrés, de parents et d'amis et de 500 esclaves dont chacun tenait une baguette d'or massif à la main. Au Moyen-Orient, le roi aurait distribué tant d'or que le cours de celui-ci aurait baissé en Egypte de 25 %" ¹.

Mais surtout, il ramena avec lui, de La Mecque, des architectes, des poètes et des savants arabes, qui jouèrent un rôle déterminant dans la diffusion de l'Islam dans son empire.

- *Askia Mohamed*, règnant sur l'empire Songhoï de 1492 à 1528, fit le pèlerinage aux lieux saints de l'Islam de 1496 à 1497 et en revint investi des fonctions de Khalife du Soudan par le Chérif de La Mecque, Moulay El Abbas ; puis il développa une politique d'ouverture et de coopération avec les pays arabes du Moyen-Orient et fit de Gao, Djenné et Tombouctou des foyers intellectuels sous l'impulsion de savants comme Ahmed Baba, Gao Zaccaria, Ahmed Ben Omar, Mahmoud Kati et les frères Bagayokko.

Cependant, au cours de ces siècles, les premiers convertis à l'Islam étant les souverains africains et leurs proches, l'Islam demeurait la religion de l'élite et apparaissait aux masses des populations africaines comme la religion des dominants ; aussi, son expansion a été, pendant longtemps, lente et limitée aux couches aisées.

b - C'est seulement au cours de la *seconde phase*, à partir de la fin du XVIII^e siècle et pendant tout le XIX^e siècle, que cette religion sera adoptée par les populations.

Cette seconde phase de l'islamisation sera initiée et conduite par des Chefs religieux, indépendants des pouvoirs politiques traditionnels et dont, dans bien des cas, le *Jihad* ou guerre sainte, les conduira à s'emparer du pouvoir, comme ce furent les cas de El Hadj Omar Saïdou Tall et de son fils Amadou Sékou Tall au Mali actuel, de Alpha Yaya Diallo en Guinée, de Maba Diakhou Ba dans le *Rip* sénégalais, de Fodé Kaba Doumbouya en Casamance et en Gambie, de Ousmane Dan-Fodio au Nigéria et au Cameroun, etc.

¹THIAM, Ibar Der et NDIAYE, Nadiour.- op. cit., page 55.

Le *Jihad* de cette première catégorie de "chefs religieux guerriers" est dirigé simultanément contre les pouvoirs politiques traditionnels africains, considérés païens pour la plupart et contre l'entreprise occidentale de domination des peuples africains et de christianisation qui lui est corollaire ¹ ; ils seront tous, du reste, vaincus ou tués par les armées des puissances coloniales ou par les chefs traditionnels africains ² .

Au cours de cette seconde phase de l'islamisation, la forme de lutte armée utilisée par les chefs religieux correspond à la phase de la conquête coloniale, qui n'était pas encore achevée et qui s'effectuait par la puissance des armes. Par contre, au cours de la dernière phase de l'islamisation, la pacification coloniale, faisant suite à la conquête et devant céder la place à l'organisation de l'exploitation économique et de la domination politique de l'Afrique, était en voie d'achèvement.

c - Pendant la *troisième phase* (1900-1950), d'autres figures religieuses célèbres, telles El Hadji Malick Sy dans le *Kajoor*, Cheikh Amadou Bamba Mbacké dans le *Bawol*, Abdoulaye Niassé dans le *Saluum* ou Seydina Limamou Laye dans le *Cap-Vert*, etc., n'ont pas dû recourir aux armes pour défendre et propager la foi musulmane ; cette seconde catégorie de chefs religieux "pacifiques", sans doute instruits par l'expérience de

¹Cette vocation du *Jihad* est désormais unanimement admise ; et ce n'est pas hasard si la thèse de Madina Ly/Tall porte sur *Islam, Pouvoirs traditionnels et Pénétration française en Afrique de l'Ouest*, essentiellement centrée sur la figure la plus célèbre de ce *Jihad* : El Hadji Omar Saïdou Tall ; cette thèse éditée comporte comme sous-titre : *La Tijanniyya de Saïku Umar Fitiyu contre les pouvoirs traditionnels et la puissance coloniale*.

²Après avoir effectué le pèlerinage de La Mecque en 1827, El Hadji Omar revient au Sénégal et jette les bases d'un vaste empire musulman, qui s'étend du Haut-Sénégal à la Gambie. De 1850 à 1857, il étend les frontières de son empire vers l'est, dans le Mali actuel, s'empare du *Bambouck* et du *Kaarta*, occupe Nioro du Sahel, capitale du royaume païen bambara. Inquiet de la présence et de l'extension de la domination française sur le Sénégal, il affronte les troupes françaises de Faïdherbe à Médine (1857) puis à Matam (1859), mais finit par signer un traité de paix avec la France en 1860. Ce traité lui permet de se tourner contre les Bambara païens de Ségou et les Peuls musulmans du Macina dont il investit les capitales (1862). C'est là que harcelé par ses ennemis, il disparaît miraculeusement en 1864 dans les grottes des falaises de Bandiagara. Son fils Amadou Sékou continue son œuvre et combat à la fois les rois païens et les Français, avec lesquels il signe cependant un traité en 1887. En 1890, Archinard prend sa capitale Ségou et Amadou Sékou se réfugie au Macina puis au Nigéria où il meurt en 1897 (cf. LY-TALL, Madina.- *Islam, Pouvoirs traditionnels et Pénétration française en Afrique de l'Ouest (1796-1862)*, Thèse de doctorat d'Etat en histoire, soutenue en 1988 à Dakar ; Madina Ly-Tall est petite-fille de Amadou Sékou et arrière petite-fille de El Hadj Omar Tall ; elle nous a fourni l'information (controversée) de la date exacte de la mort de Amadou Sékou). Fodé Kaba Doumbouya a été vaincu en 1901 par une expédition franco-anglaise appuyée par une armée de 400 cavaliers de Moussa Molo, roi du Fuladu (cf. ROCHE, Christian.- "Les Trois Fodé Kaba", *Notes Africaines*, n° 128, Dakar, IFAN, octobre 1970, pages 107-111). Maba Diakhou BA, chef religieux et roi du *Rip*, accueille en 1864 Lat-Dior Ngoné Latyr Diop (1842-1886) roi du *Kajoor*, chassé de son royaume par Faïdherbe, et le convertit à l'Islam ; mais il est tué en 1867 lors de la bataille de Somb que lui livre le roi païen *sereer*, Bour Sine Coumba Ndofène. Au Nigéria, le *Jihad* peul (1804-1810) de Ousmane Dan Fodio (1754-1817) était dirigé à la fois contre les souverains païens et la puissance coloniale ; il poussera son *Jihad* à l'est jusqu'au Cameroun dont il islamisera les populations ; en 1961, au moment de l'indépendance, 50 émirats peuls islamisés subsistaient au nord du Nigéria (cf. Monteil, Vincent.- *L'Islam noir*, pages 92-93). Samory Touré (1832/1835-1900) reprendra, en Guinée, le *Jihad* islamique vers la fin du XIX^e siècle en réussissant à unifier le pays *mandeng* compris entre le Haut Niger et Sikasso, les Etats d'Amadou Sékou et la forêt ; mais après une lutte contre les Français (1891-1898), qui le déplace sans cesse vers l'est, il finit par être capturé et exilé en 1898 au Gabon où il meurt en 1900.

leurs prédécesseurs du XIX^e siècle ou par conviction religieuse, n'opposeront qu'une résistance passive à l'administration coloniale ¹. C'est précisément au cours de cette phase et par le fait de ces figures religieuses pacifiques que la majorité de la population africaine s'est convertie à l'Islam, c'est-à-dire donc entre 1890 et 1950, et que l'Islam est devenu religion majoritaire dans des pays comme la Mauritanie, le Sénégal, la Gambie, la Guinée, le Niger, le Mali, la Sierra-Léone. Pendant cette phase en effet, les héros politiques traditionnels ayant disparu, tous les roitelets africains vaincus et la résistance anéantie, la pacification coloniale a correspondu pour les populations africaines à un vide idéologique et politique que les chefs religieux de cette dernière catégorie ont pu combler rapidement et sans difficulté ; d'où l'adhésion massive des populations et la nature complexe (religieuse certes, mais également politique, morale, psychologique, économique, etc.) de la relation *taalibé-marabout* ².

Cette forme d'islamisation pacifique a également été utilisée, notamment dans toutes les régions de l'Afrique occidentale, par l'ethnie *dioula*, commerçants nomades, comprenant à la fois *malinké*, *sarakholé*, *jakhanké* et *mandeng*, qui sillonnaient les contrées et les villages, s'adonnant à leurs activités de commerce mais également enseignant le *Coran* et les préceptes de l'Islam à des groupes de jeunes *taalibé*, qui les suivaient souvent dans leurs pérégrinations et portaient leurs bagages ³, et convertissant les adultes après des séjours plus ou moins longs et plus ou moins fréquents dans leurs villages. Au Sénégal, les *Tukulër* d'abord, puis les *Wolof*, joueront le même rôle, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, dans un mouvement partant du nord du pays (pays

¹El Hadji Malick Sy n'a eu, pendant toutes ses années de prêche (1900-1922), aucun contentieux majeur avec l'administration coloniale ; tandis que Cheikh Amadou Bamba Mbacké, par sa résistance pacifique, non-violente, dirait-on de nos jours, a été exilé en vain par deux fois par l'administration coloniale française, d'abord au Gabon de 1895 à 1902, puis à nouveau, et après seulement un séjour de sept (7) mois au Sénégal, en Mauritanie de 1903 à 1907 ; de 1907 à 1912, il réside dans son village de Touba mais à cause de l'affluence des populations dans ce village, il est mis en résidence surveillée à Diourbel, capitale de la subdivision où l'administration coloniale pouvait mieux le surveiller de 1912 à 1927, date de sa mort. Seydina Limamou Laye sera à plusieurs occasions persécuté (1886-1890) et arrêté (1887). Cette désobéissance passive, en fait, de ces figures de chef et la persécution subie leur ont valu l'admiration et l'adhésion des populations. Vincent Monteil (*L'Islam noir*), Christian Coulon (*Le Marabout et le Prince*), Jean Copans (*Les Marabouts de l'Arachide*), Donal Cruise O'Brien (*Saints and Politicans : Essays in the Organization of a Senegalese Peasant Society*), etc., ont analysé avec beaucoup de pertinence les rapports de ces marabouts avec la puissance coloniale française et leur rôle auprès des populations et dans la diffusion de l'Islam, au Sénégal en particulier.

²Sur cette relation, voir également les travaux mentionnés précédemment de Vincent Monteil, Christian Coulon, Jean Copans, Donal Cruise O'Brien.

³Louis-Vincent Thomas ("Les Diola de Basse-Casamance", 1960, "Esquisse sur les mouvements de population et les contacts socio-culturels en pays Diola", 1960) et Vincent Monteil (*L'Islam noir*, 1971, page 62) ont particulièrement mis l'accent sur cette islamisation par les *dioula*, que Monteil appelle les "colporteurs de colas et d'islam" (p. 61), en ajoutant : "Partout où pénètre le traitant musulman, sa foi religieuse entre avec lui" (p. 61).

des *Tukulër*) et s'orientant vers le centre et le sud ¹ ; tandis qu'à l'est (Sénégal Oriental), l'Islam a été introduit par les *dioula*, mais surtout *jakhanké*, *mandeng* et *sarakholé*.

Sans doute parce que l'Islam était venu du Nord, cette islamisation a concerné particulièrement et en premier lieu les peuples des pays de la lisière du Sahara, dans ce que l'on appelle de nos jours les pays du Sahel, correspondant à une bande de terre comprise entre la Sierra-Léone au sud et la Mauritanie au nord, et s'étendant sur toute la largeur du continent jusqu'à la Mer Rouge (Soudan, Ethiopie et Somalie). Dans cette bande de terre se retrouvent, outre les pays susmentionnés, le nord des pays suivants : Burkina-Faso (Haute-Volta), Côte d'Ivoire, Nigéria, Tchad, Cameroun, Soudan, Ethiopie et Somalie ; tandis que dans les pays situés plus au sud (Congo, Gabon, Zaïre, Ouganda, Kenya, Tanzanie, Angola, Zambie, Malawie, Zimbabwe, Namibie, Mozambique, Afrique du Sud, etc.), l'Islam est fortement minoritaire, et dans certains de ces pays, presque inexistant.

En réalité, l'Islam n'a pas pu, en Afrique noire, pénétrer les pays de la forêt, comme si, né dans le désert de l'Arabie, il répugnait à entrer dans la forêt ² . Même au Sénégal, pays où les musulmans sont majoritaires à 94 %, les régions du sud, régions forestières (Casamance et Sénégal Oriental), les plus tardivement pénétrées par l'Islam, sont encore les moins islamisées : en Casamance, l'islamisation des *Joola* a été accomplie à la fin du XIX^e et au début du siècle par Fodé Kaba Doumbouya et quelques marabouts maures venus s'installer dans la région après la seconde guerre mondiale ; et une fraction importante des *Joola* est christianisée, tandis que plusieurs autres ethnies (*Manjak*, *Mankaañ* et *Balante*) ne sont pas islamisées, sont demeurées animistes ou ont embrassé le christianisme ; au Sénégal oriental, les *Bassari* et les *Koñaañ* sont à la fois animistes et chrétiens.

¹L'Islamisation du Sénégal a été réalisée d'une part par les *Tukulër* qui ont islamisé les *wolof* et ceux-ci les autres ethnies (*sereer* notamment) et d'autre part par les *dioula*. Ainsi, notre propre grand-père, Elimane Sylla, a été envoyé, au début du XX^e siècle, par son maître El Hadj Malick Sy en Gambie où il a construit la première mosquée de Banjul, s'y est installé et marié. Il a, lui également, envoyé son propre fils, El Hadji Mawade Sylla (notre père) s'installer en Haute Casamance (région de Kolda) où il a fini par se fixer à Fafacourou, village dans lequel il a introduit l'Islam et a implanté la première mosquée (1925).

²Ce qui pourrait s'expliquer par le retard de l'Islam dans les pays de forêt par rapport au Christianisme, en raison du temps qu'il a mis, venant du nord du continent, à traverser peuples et contrées de vastes étendues ; une seconde raison pourrait résider dans les différences de modes de vie et de production des peuples du Sahel et de la savane et de ceux de la forêt ; cependant, deux arguments pourraient être opposés à cette dernière explication : d'une part l'unité profonde de l'Afrique noire précoloniale, vigoureusement défendue et prouvée par les travaux et publications de Cheikh-Anta Diop (*L'Afrique noire précoloniale* et *Fondements économiques et culturels d'un Etat fédéral d'Afrique noire*, en particulier) et de son disciple congolais Théophile OBENGA (*Les Bantu : langues, peuples, civilisations et Afrique centrale précoloniale*) ; et d'autre part les mêmes fondements métaphysiques et religieux, l'ontologie étant considérée comme sensiblement identique.

L'islamisation des populations africaines a également été favorisée par l'existence de similitudes et de convergences profondes entre les religions traditionnelles africaines et l'Islam :

- comme dans l'Islam, les religions traditionnelles africaines admettent l'existence d'un Dieu unique et supérieur, créateur de l'univers, des êtres et de toutes les choses ;

- aux *Jin* de l'Islam correspondent, dans les religions africaines, les esprits, les forces et les divinités intermédiaires ; ce qui fait dire à Vincent Monteil que "les génies musulmans se confondent facilement avec les fétiches" ; mais *Pangol sereer*, *békin joola*, *vôdun* du Bénin, *rab lebu*, *orisha yoruba*, etc., ne peuvent absolument pas être confondus avec *Rog-Sen* (*sereer*), *Emitaay* (*joola*), *Yàlla* (*lebu*), etc. Dans les religions africaines, les cultes sont rendus à ces personnalités secondaires, intermédiaires entre Dieu et nous ; et dans l'Islam, les chefs religieux (*khalife*, *waliw* ou saint musulman, grand *seriñ* ou grand *marabout*, etc.) assument également une fonction de médiation, intercesseurs entre Dieu et nous, particulièrement dans les confréries (ou sectes) dans lesquelles l'appartenance et l'octroi du *wird* (voie) sont généralement précédés d'un pacte d'allégeance ;

- dans l'Islam comme dans les religions africaines, des sacrifices et des offrandes sont pratiqués et l'aumône musulmane a son pendant dans les religions traditionnelles ;

- la polygamie est pratiquée dans l'un et l'autre cas ;

- la circoncision et l'excision sont également pratiquées dans les deux cas ¹ ;

- le fatalisme des populations africaines, identifié à une religiosité extrême, n'est pas très éloigné du fatalisme dit musulman : car dans les deux cas la Providence est admise, l'homme devant accepter et se soumettre à ce qui advient ; ce fatalisme est exprimé en *wolof* par l'expression *ndogal Yàlla* (décision de Dieu) : mais surtout, la piété dans l'Islam (les cinq prières quotidiennes) a son équivalent dans les religions africaines à travers les rites, les cultes et les sacrifices fréquents qui sont rendus et effectués ;

- dans les deux cas, des interdits similaires : l'interdiction de consommer la viande de porc pour les musulmans ne déconcerte pas les fétichistes qui ne peuvent se nourrir de leur animal totémique ; l'interdiction de relations sexuelles pour une femme en période de menstrues est également valable dans les deux cas ².

C'est en raison de ces similitudes que Vincent Monteil pensait que

¹ Même si la question de leur origine musulmane ou anté-islamique n'est pas tranchée, il n'en demeure pas moins qu'il existe des ethnies africaines islamisées (*wolof* par exemple) chez lesquelles l'excision n'est pas pratiquée. (cf. notre étude : "Pratiques mutilantes et Féminité, question d'esthétique de la femme africaine", in *Bulletin B* de l'IFAN-CH. A. Diop, tome 46, n^{os} 3-4, années 1986-1987, pages 305-342.

² Il ne s'agit là que de quelques exemples de similitudes entre ces religions ; bien entendu, il existe également des différences profondes, tant au niveau des dogmes qu'à celui des pratiques et cultes.

"l'Islam noir ne peut se définir que par rapport à l'animisme" (p. 27), ajoutant, plus loin (p. 47) :

qu'"il n'est pas toujours facile de démêler ce qui, en Afrique, a précédé l'Islam, et ce que celui-ci a apporté : le substrat et l'emprunt".

Mais plus profondément, la propagation rapide de l'Islam en Afrique noire et son adoption par les populations africaines tiennent à des raisons propres à l'Islam, à ses vertus et à la nature de son dogme et de sa pratique ¹ :

- l'Islam est en effet une religion simple et claire n'exigeant, pour y adhérer, que la croyance en l'existence et en l'unicité de Dieu et en la mission du Prophète, et dont la pratique (les cinq prières quotidiennes en particulier) peut être assimilée aisément et ne postule pas, dans le principe, d'intermédiaire entre le Créateur et le fidèle ;

- l'Islam est une religion souple et tolérante (il a été question d'adaptabilité de l'Islam) qui lui a permis, partout où il a été adopté, de "prendre la couleur locale" ; ainsi, à côté de l'Islam arabe, il existe des Islams très différents, noir, maure, asiatique, etc. ; bien entendu, cette souplesse et cette tolérance laissent intactes certaines structures et valeurs autochtones : la famille et la coutume africaines ne sont pas bouleversées mais stabilisées dans certains cas ; par exemple, l'Islam reconnaît à l'homme le droit à quatre (4) épouses, mais seulement s'il en a les moyens et s'il peut être juste à leur égard ; il n'y a donc pas, en ce cas, de contrainte ;

- l'Islam est une religion de justice et d'égalité, deux valeurs cardinales incarnées et illustrées dès les débuts de l'Islam par la vie, l'action et les comportements (*sunna*) du Prophète ² ; le premier et le plus célèbre *muezzin* (qui appelle à la prière) de l'Islam est *Bilal*, esclave affranchi et converti à l'Islam, qui, dans le principe, interdit l'esclavage et qui a encouragé l'abolition de sa pratique ; l'Islam est également la première religion révélée ayant favorisé la promotion de la femme en lui reconnaissant des droits (droit à l'héritage notamment, droit à la propriété privée et à la jouissance de ses biens) ;

- l'Islam est une religion de fraternité car tous les musulmans sont des frères et le musulman, comme l'indique si bien Vincent Monteil ³ , "se sent chez lui partout où se trouvent ses coreligionnaires" ; les instruments et les moyens de cette fraternité sont tout à la fois la prière en commun, la petite mosquée du quartier à usage quotidien, la grande mosquée à usage hebdomadaire, et le pèlerinage annuel rassemblant des pèlerins venus

¹Ce que ne mentionnent pas toujours les islamologues et autres spécialistes de l'*Islam noir*, comme par exemple Vincent Monteil qui, dans son étude, recense les causes du succès de l'Islam en milieu négro-africain sans les rattacher explicitement à la religion du Prophète.

²Il n'a jamais eu d'esclave et a toujours encouragé leur affranchissement dans une société arabe profondément inégalitaire ; ce qui explique sans doute que parmi les premiers convertis à l'Islam figuraient des esclaves et des membres des classes inférieures de la société arabe.

³MONTEIL, Vincent. - op. cit., page 60.

de toutes les régions du monde ¹. A cette fraternité musulmane (à la fois exigence et vertu enseignées par l'Islam) correspond la célèbre solidarité africaine, sur laquelle des hommes politiques (Léopold Sédar Senghor et Julius Nyeréré en particulier) ont voulu bâtir des idéologies politiques nouvelles (socialisme africain) en invoquant notamment le communautarisme africain (autre nom de la solidarité).

Liées aux qualités précédentes, d'autres caractéristiques diverses, culturelles et économiques propres à l'Islam ont également contribué à son adoption par les peuples africains :

- message divin transmis par le médium de la langue arabe, l'Islam a fourni aux peuples africains le premier moyen d'écrire leurs langues ;
- le commerçant musulman, parfois itinérant et marabout, a introduit l'économie de traite et l'école coranique, première forme d'école publique ;
- l'Islam a préservé la continuité de l'héritage culturel africain en ne destructurant pas et en ne désorganisant pas les sociétés africaines ;
- la propagation de l'Islam ayant été effectuée à partir du XIX^e siècle surtout par les Africains eux-mêmes, celui-ci n'apparaît plus comme une religion étrangère pour les populations africaines ;
- de la fin du XIX^e siècle jusqu'à la fin du premier quart du XX^e siècle (1925-1930), sous les coups de l'entreprise coloniale occidentale d'exploitation et de domination, les sociétés disloquées et les populations africaines ont trouvé dans l'Islam à la fois un refuge, un moyen de restructuration et une forme de résistance nationaliste ².

Cependant, aucun de ses facteurs et causes ne peut, pris isolément, rendre compte de l'adoption et de la propagation de l'Islam ; c'est leur conjonction qui a été à l'origine du mouvement irrésistible de l'Islam en Afrique. De même, les arguments qui ont été proposés :

- 1 - la dislocation des sociétés africaines,
- 2 - le vide idéologique dont parlent Cheikh Anta Diop et Assane Sylla ³,

¹ Khadim Mbacké a montré, dans sa thèse de doctorat d'Etat ès lettres : *Le Pèlerinage à La Mecque. Le cas du Sénégal de 1886 à 1986*, soutenue à Dakar le 15 avril 1991, tous les avantages, au plan de la fraternité et du rapprochement des musulmans du monde, de ce rite annuel, unique dans les religions. Il faut préciser également que la prière collective à effectuer de préférence dans la mosquée du quartier (conçue comme un lieu habituel de rencontre et de rassemblement) est destinée à permettre aux musulmans de se rencontrer régulièrement, de se connaître, de se fréquenter et en définitive de fraterniser ; la grande mosquée et la prière hebdomadaire qui s'y effectue ont les mêmes finalités mais à l'échelle de la ville ou de plusieurs villages.

² Des chefs religieux de cette époque comme Ousmane Dan-Fodio, El Hadji Omar Tall d'abord, puis El Hadj Malick Sy, Cheikh Amadou Bamba Mbacké, Maba Diakhou Ba, Samory Touré ensuite, ont été présentés et sont apparus dans bien des cas comme refuges, figures de refus et résistants, etc.

³ SYLLA, Assane.- *La Philosophie morale des Wolof*, Dakar, Sankoré, 1978, p. 52.

3 - la technique et la conquête européennes ¹, ne peuvent ensemble ou isolément expliquer ce mouvement.

Toutes les raisons ci-dessus fondent amplement la croyance en l'existence d'un *Islam noir* ², différent des Islams arabe, turc, irano-indien, malais, etc., et qui a été repensé, repétri, africanisé et adapté, car il est évident que les Africains ont une façon particulière de concevoir, d'appréhender et de pratiquer l'Islam et à l'intérieur même du continent, il existe des différences énormes entre, par exemple, les pratiques religieuses des Sénégalais et des Maliens.

C'est en fonction de ces particularités et analysant les rapports entre l'Islam et le culte des génies chez les *wolof* que Assane Sylla ³ soutient que

"Ce n'est pas l'Islam qui s'est adapté au culte des génies en tolérant ses pratiques, ce sont les détenteurs de culte qui ont dépouillé leurs rites de toute valeur religieuse pour les rendre compatibles avec les exigences de l'Islam. Ils sont allés même jusqu'à islamiser ce culte en faisant du *Rap* un musulman, et en invoquant Dieu et Mohamed avant de prononcer leurs formules incantatoires".

Car en effet, dans les différentes études sur *l'Islam noir*, les analyses mettent particulièrement l'accent sur la souplesse et l'adaptabilité de l'Islam sans examiner en même temps ce que la propagation de cette religion en Afrique doit aux religions traditionnelles africaines, dont les caractéristiques essentielles sont liées notamment à la souplesse et à la tolérance, et qui leur ont permis d'incorporer des apports islamiques (donc appropriation), mais également d'infiltrer l'Islam pour lui conférer cette coloration locale : ainsi le culte du *rap*, héritage de la religion traditionnelle des *wolof*, continue d'être pratiqué dans une société profondément islamisée ⁴, et en même temps le prêtre commence sa pratique culturelle en invoquant Dieu et le Prophète de l'Islam.

Près de trente ans après la première édition de *l'Islam noir*, la difficulté, que signalait Vincent Monteil, de dissocier les apports et les emprunts, persiste toujours, en ce sens que dans les civilisations actuelles des peuples islamisés d'Afrique, il reste toujours malaisé de distinguer ce qui est authentiquement et spécifiquement africain, et les peuples africains islamisés ne peuvent plus se penser sans référence à l'islam ; les conséquences, qui sont nombreuses et graves, seront examinées plus loin.

¹MONTEIL, Vincent.- op. cit., page 59.

²Des auteurs et islamologues comme Cheikh Touré au Sénégal et Amadou Hampathé Ba en Côte d'Ivoire (il est mort le 15 mai 1991) réfutent le concept d'Islam noir (cf; Monteil, page 48) en lui opposant celui d'Islam principliel, universel et immuable.

³SYLLA, Assane.- op. cit., pages 53-54.

⁴Ousmane Sembène, célèbre écrivain et cinéaste sénégalais, fait observer qu'il existe plus de mosquées que d'écoles au Sénégal, dans n'importe quelle ville et n'importe quel quartier.

Les statistiques des populations islamisées d'Afrique sont rares, parfois inexistantes, souvent peu accessibles.

Tout en précisant qu'on ne peut, en cette matière, que se faire une idée et donner des appréciations vraisemblables, Vincent Monteil indiquait qu'en 1962, sur une population totale de 200 millions d'habitants, l'Afrique comptait 50 à 60 millions de musulmans, soit plus du quart ; la moitié de cette population musulmane (soit 25 à 30 millions) résidait au Nigéria où les musulmans étaient majoritaires (ethnies *haoussa* et *fuulani* presque entièrement islamisées, et *yoruba*) ; 15 à 20 millions étaient situés en Afrique de l'Ouest et à peu près le même nombre en Afrique Orientale (Soudan, Ethiopie, Tanzanie, Somalie, Kenya, etc.). En 1962, la population de Dakar s'élevait à 400 000 habitants, dont 93 % de musulmans. Toujours selon Vincent Monteil ¹, dans le Mali actuel mais en pays *bambara* animiste, le nombre de musulmans a doublé de 1936 à 1950, passant de 300 000 à 600 000.

L'analyse des évolutions en cette matière, de la rapidité des conversions et de l'islamisation pendant la période 1900-1960, conduit Monteil à conclure ² :

"Quoiqu'il en soit de ces estimations démographiques, il est certain qu'en Afrique noire, l'Islam est en pleine expansion. Les conversions se poursuivent... L'Islam noir est un Islam "en marche".

Deux décennies après les estimations de Vincent Monteil, soit en 1984, les musulmans d'Afrique noire étaient au nombre de 270 millions sur une population totale de toute l'Afrique noire estimée à 440 millions, soit plus de la moitié ³.

Aujourd'hui, l'Islam est la religion majoritaire des populations de l'Afrique de l'Ouest (Mauritanie, Sénégal, Gambie, Guinée-Bissau, Guinée, Mali, Sierra-Léone, Libéria, Niger, Nigéria, Tchad, Burkina-Faso) et le pourcentage des musulmans y varie entre 75 et 100 %.

Au Sénégal, il existait au recensement général de la population en 1988, 94 % de musulmans, soit 7 144 000 sur 7,6 millions d'habitants.

¹MONTEIL, Vincent.- op. cit., pages 11, 12, 13 et 26.

²Ibidem, page 13.

³Chiffres contenus dans la revue koweïtienne *Al Mujtamah*, n° 682 du 11 sept. 1984. Entre les deux dates, 1962 et 1984, les chiffres (50 à 60 millions de musulmans sur 200 millions d'habitants et 270 millions sur 440 millions) révèlent une progression spectaculaire de l'Islam en Afrique noire, confirmant ainsi les analyses de Monteil, notamment l'idée que "l'Islam noir est un Islam en marche". Mais les chiffres et l'évolution se sont stabilisés depuis 1984, les conversions étant désormais davantage individuelles que collectives.

L'islamisation des populations africaines est, en soi, une régression des religions traditionnelles africaines, partant, des arts africains traditionnels qui les servaient et dont elles constituaient les fondements. Cette régression a concerné et porté sur le dogme, les pratiques et les cultes mais également les interdits :

- concernant le dogme, l'adoption de l'Islam par les populations africaines signifiait qu'elles abandonnaient les fondements métaphysiques des pratiques anciennes : leurs conceptions primitives des dieux (polythéisme), de la création, de l'organisation de l'univers et des rapports entre les êtres, etc. ; dans les principes mêmes, l'unicité de Dieu (monothéisme) dans l'Islam était incompatible avec la multiplicité des dieux africains, même si dans les panthéons africains, la prééminence du Dieu supérieur et créateur était reconnue ; les conséquences en seront nombreuses au plan des cultes. En Islam, c'est *Allah*, unique et miséricordieux, créateur de tout ce qui est, qui est invoqué, c'est à Lui que le culte est voué et c'est à Lui que les prières sont adressées ; en principe, il n'y a pas et il ne peut y avoir d'intermédiaire entre Lui et le fidèle croyant (contre l'associationnisme qui, dans l'Islam, équivaut à la mécréance) ; par contre, dans les religions traditionnelles africaines, les cultes, les sacrifices et les offrandes sont destinés aux dieux, aux esprits et aux forces, qui sont censés régir le cours des choses ici-bas, qui peuvent être bienveillants ou malveillants et dont il faut se prémunir ou rechercher les faveurs ;

- en principe, la conversion à l'Islam correspond ainsi à l'abandon des pratiques et des cultes traditionnels, et donc des instruments, des objets et des accessoires matériels (objets d'art) de ces cultes et pratiques ; ainsi, chez les peuples les plus anciennement islamisés d'Afrique (*Tukulër*, *Wolof et Mandeng* au Sénégal, *Peul* en Guinée, *Dioula* au Mali et en Côte d'Ivoire, *Fuulani* et *Haoussa* au Nigéria, etc.), on ne trouve plus aucune survivance matérielle des religions traditionnelles et de leurs cultes, comme si, paradoxalement, ces peuples n'avaient pratiqué aucune religion avant l'Islam. Et quand Assane Sylla affirme ¹ :

"A notre avis, les wolof étaient prédisposés à accueillir l'Islam, pour les trois raisons fondamentales suivantes :

1°) Les conceptions et pratiques religieuses des *wolof* ne reposaient plus sur une idéologie métaphysique solidement structurée et pouvant résister à l'Islam. Comme le dit Cheikh Anta Diop : "les religions africaines, plus ou moins oubliées, se sclérosaient, se vidaient de leur contenu spirituel, de leur ancienne métaphysique profonde. Le fatras des formes vides qui en restaient n'était plus de taille à rivaliser avec l'Islam..."

il laisse subsister une question centrale : pourquoi ces religions traditionnelles africaines, et *wolof* en particulier, se sclérosaient-elles et se vidaient-elles de leur contenu spirituel ?

¹SYLLA, Assane.- op. cit., page 45.

Quoiqu'il en soit, il est désormais unanimement admis que chez les peuples profondément et très anciennement islamisés de l'Afrique de l'Ouest, les arts plastiques (peinture et sculpture principalement) sont inexistants ou, à tout le moins, pauvres.

Cette pauvreté des arts plastiques des peuples islamisés d'Afrique procède également de l'interdiction de figuration dans l'Islam ¹, en sorte que le contraste, souvent souligné, entre cette situation des arts plastiques chez ces peuples et celle des peuples non islamisés d'Afrique, était saisissant et d'une telle violence que la proximité géographique ne permettait ni de le justifier ni de le comprendre ; car chez les peuples non islamisés, la forme d'art qui aurait dominé toutes les autres est la sculpture, et en particulier la statuaire en bois d'ébène : la sculpture serait ainsi la forme d'art la plus représentative des arts et des civilisations de l'Afrique noire ².

Ainsi, l'islamisation a provoqué non seulement la régression progressive des arts plastiques préislamiques, mais également leur disparition programmée, par abandon de leur usage puis par oubli ; mais elle a également empêché l'avènement, pendant toute la période coloniale, de nouveaux arts plastiques ³, car l'interdiction de figuration a été interprétée de telle manière (dans le mauvais sens ou par extension généralisée) que toute image était proscrite ; outre qu'il ne fallait pas en confectionner, il ne fallait pas non plus en détenir ou en posséder. La peinture sous sa forme moderne n'ayant pas été pratiquée (sur toile, figurant ou représentant une image), l'interdiction a surtout frappé la sculpture qui, pour l'Islam, produisait ces idoles, fétiches et totems, figurations matérielles d'esprits, de forces, de dieux et qui étaient vénérées et adorées à la place des êtres, esprits, forces et dieux qu'elles représentaient, dont elles étaient les copies.

Contrairement au Christianisme, l'Islam n'a pas été iconoclaste en Afrique, sa méthode de conversion ayant été la persuasion, c'est par le prêche, l'exemple et le comportement, les enseignements et les explications que marabouts et *dioula* ont gagné à l'Islam les masses des populations africaines, car dans les cas où le *Jihad* a été pratiqué par les chefs religieux guerriers, il n'entraînait la conversion que des familles princières régnaient et leurs proches. Ainsi le "pacifisme" de l'Islam, dans ses mode et méthode de propagation, a souvent occulté sa responsabilité dans la régression des arts et des religions africains traditionnels. Dans bien des cas, et chez beaucoup d'auteurs et études,

¹Cette question de figuration sera examinée plus à fond à propos de la peinture sur verre du Sénégal.

²De "l'art nègre", l'Occident a d'abord découvert des objets sculptés, généralement en bois, statues et masques principalement ; ce sont des statues et des masques que voyageurs et missionnaires, marchands et soldats, puis explorateurs et fonctionnaires de l'administration coloniale rapportaient en Europe, après un séjour plus ou moins long en Afrique ; ce sont des statues et des masques qui émerveillent les "audacieux du goût" entre 1905 et 1910.

³Assane Sylla fournit (page 63) une explication, pertinente, mais insuffisante, à notre sens, de l'absence d'objets sculptés dans la production artistique *wolof* ; cette question sera examinée plus loin, dans l'étude des arts plastiques sénégalais traditionnels.

cette responsabilité est considérée moins importante que celle du Christianisme, d'autant que propagé par des Africains, l'Islam ne faisait pas figure de religion étrangère importée ¹ et n'a jamais ambitionné ou n'a pas pu asseoir une domination politique et une exploitation économique des populations africaines. Au contraire, l'adhésion profonde et sincère de celles-ci à l'Islam expliquerait l'abandon des religions traditionnelles et la renonciation à l'usage de leurs instruments matériels et objets de culte. C'est pourquoi les populations africaines les plus anciennement et les plus profondément islamisées ne comprennent toujours pas que les autres peuples islamisés tardivement continuent de recourir aux pratiques et cultes anciens ; ce qui correspond, à leur sens, à une foi insuffisante ; d'où leur attitude, souvent de mépris, à l'égard de ces peuples, dont l'islamité leur paraît toujours douteuse.

C'est qu'en effet, chez beaucoup de peuples africains convertis à l'Islam (ou au Christianisme), subsistent encore des pratiques anciennes dont la permanence fonderait la particularité de l'Islam en Afrique noire, en ce sens que l'Islam noir ne peut éviter de porter la marque et la coloration locales africaines et donc, son syncrétisme serait nécessaire. Mais l'argument de la foi insuffisante ne saurait, à lui seul, rendre compte de la permanence des pratiques et cultes anciens et de la "couleur locale" imprimée à l'Islam en Afrique. Il y a également l'argument de l'islamisation des cultes et pratiques africains traditionnels ², Dieu et Mohamed étant invoqués au début des cultes et certains génies étant dits musulmans. Mais, plus profondément, et comme indiqué précédemment dans l'examen des causes et facteurs de propagation de l'Islam en Afrique noire, la permanence des pratiques africaines anciennes et de leurs instruments matériels procède de la nature et des caractères propres de l'Islam, et notamment

- au niveau du culte, les pratiques de maraboutage (gris-gris et amulettes, eau bénite et prières, etc.) et de divination dans l'Islam ³, et les sacrifices d'animaux qu'elles provoquent, très fréquents et très courants en Afrique, sont semblables aux cultes traditionnels et à leurs sacrifices ; les Africains, qu'ils soient musulmans, chrétiens ou animistes, continuent toujours de fréquenter et de consulter indistinctement les féticheurs et les guérisseurs ou tradipraticiens, les sorciers et les devins, en même temps que les marabouts et parfois les charlatans et les multiplicateurs de billets de banque. Le Président de la République de Côte d'Ivoire, Félix Houphouët-Boigny, disait, le 15 avril 1964 ⁴.

¹L'expression *Islam noir* signifie qu'il est une "chose", une propriété, mieux, une création de l'Afrique noire (cf. le mouridisme, le tjanisme et le layénisme sont authentiquement sénégalais).

²SYLLA, Assane.- op. cit., pages 53-54.

³Ces pratiques sont cependant proscrites par l'Islam orthodoxe.

⁴MONTEIL, Vincent.- op. cit., pages 28 et 29.

"Le Fétiche, c'est là où nous arrivons au fond du problème... Nous n'avons derrière nous que l'animisme... J'ai hérité de tous les fétiches de la famille".

En 1988, Pierre Péan a montré dans son ouvrage : *L'Argent noir*¹ que la plupart des Chefs d'Etat africains, dont notamment Mobutu Sese Seko du Zaïre, Seyni Kountché du Niger, Omar Bongo du Gabon, Mathieu Kérékou du Bénin, Félix Houphouët-Boigny de Côte d'Ivoire, avaient leurs marabouts.

Au Sénégal, à l'occasion des remaniements ministériels, les marabouts sont internés dans de luxueuses propriétés, à Dakar, pendant plusieurs semaines, parfois plusieurs mois, par les ministres qui souhaitent se maintenir ou par des "ministrables".

- Ces similitudes sont renforcées et pérennisées par la tolérance de l'Islam.

Aussi, chez beaucoup de peuples africains islamisés de l'Afrique contemporaine, diverses survivances des cultes anciens et de leurs outils et accessoires matériels subsistent encore.

Au Sénégal, ces survivances se rencontrent chez les *Lebu* (de l'ethnie *wolof*, installés dans la presqu'île du Cap-Vert), les *Sereer*, les *Joola* de Casamance, mais également les *Peul* de Casamance.

- Chez les *Lebu*, le culte du génie ou *rap*, toujours pratiqué, n'est plus, à proprement parler, une religion, s'étant vidé de son contenu religieux, mais prend la

¹PEAN, Pierre.- *L'Argent noir*, Paris, Fayard, 1988, pages 224-225. Pierre Péan écrit :

"Nombre de présidents africains musulmans ou chrétiens ont recours à des féticheurs ou à des marabouts qui occupent généralement une place de choix dans la hiérarchie occulte. Ils sont consultés dans les grandes décisions touchant la vie personnelle aussi bien que la vie publique du dirigeant. Certains deviennent très riches et perçoivent des commissions sur les contrats acceptés sur leurs conseils. Le cas de Mobutu, avec son marabout sénégalais Ndiouga Kébé, est le plus connu. Ndiouga Kébé est mort milliardaire. Il "touchait" sur tout, dit-on, y compris sur les ventes de Mirage au Zaïre... Nous évoquerons plus loin le cas de Bonkano, marabout inculte, devenu l'homme fort du Niger aux côtés de Seyni Kountché, et l'homme d'affaires de celui-ci. Mamadou Cissé, dit Djiné ("le Diable"), le marabout malien de Mathieu Kérékou, président du Bénin, a été nommé ministre d'Etat chargé de la Sécurité et des Relations avec les pays islamiques. Djiné avait été "utilisé" auparavant par Mobutu, qui fait un grand usage des sorciers et marabouts.

Plus que toute autre mission, ces personnages sont chargés par les chefs d'Etat de veiller à la conservation de leur pouvoir, de détecter et neutraliser d'éventuels opposants... Le président Omar Bongo a lui aussi son marabout, le Malien Babani Sissoko, devenu, comme il se doit, extrêmement riche. On raconte que Sissoko a doté son village natal, Dabiya, dans le sud-ouest du Mali, de l'électricité et d'un aérodrome pour son avion personnel, et que de surcroît il distribue sans compter voitures et maisons... Le président Houphouët-Boigny entretient également des relations suivies avec le marabout sénégalais Ndjily Mbaye, qui, tout naturellement, serait lui aussi milliardaire".

forme de pratiques utilitaires et d'assistance mutuelle entre le *rap* et son protégé ¹ ; lorsque le *rap* est allié à une famille depuis de longues générations, il est appelé *tuur* ; *rap* et *tuur* ne sont pas des dieux mais des créatures et des esprits, bienveillants ou malveillants, qui ont besoin d'un lieu de séjour pour mettre fin à leur errance ; ce lieu ou autel est appelé *xàmb*, là des offrandes leur sont apportées ; le *xàmb*, placé généralement à l'intérieur des concessions, soit dans une case soit dans l'arrière-cour, est une fosse peu profonde, rectangulaire et autour de laquelle sont placés des Calebasses pleines d'eau et contenant des racines, des canaris en terre, des cornes et des récipients divers. Là, des offrandes comprenant des bouillies de mil, du lait ou du sang des animaux et volaille tués, des colas, etc., sont donnés au *rap* qui révèle alors, lorsqu'il est satisfait, à ses alliés, l'avenir, les protège et les aide en maintes occasions, etc. Mais si l'allié (individu, famille ou village entier) du *rap* néglige ses obligations, celui-ci sévit en provoquant accidents, échecs, maladies, etc. ; l'allié est alors contraint de réparer par des offrandes particulières dont l'agrément permet de rétablir la confiance et l'équilibre. Si le *rap* est très courroucé ou si le manquement a été grave, il exige l'organisation d'un *ndèpp*, qui est une méthode psychothérapique collective de traitement des maladies mentales et comporte des cérémonies et des rites divers, qui impliquent la participation des populations et s'étalent sur plusieurs jours. Assane Sylla définit ainsi le *ndèpp* ² :

"cérémonies qui durent plusieurs jours, comportant des danses publiques, le sacrifice d'une chèvre ou d'un bœuf (selon l'exigence du Rap) et des rites d'exorcisation du mal qui ronge le malade".

L'organisation du *ndèpp* est conduite par un maître du culte, possesseur d'autel, intermédiaire entre le *rap* et les alliés humains, seul capable de déchiffrer le langage des cauris ou d'interpréter les rêves ; il prescrit le sacrifice ou procède lui-même aux sacrifices de poulets, de chèvres, de bœufs, etc., dont le sang est recueilli dans des Calebasses et versé sur les *xàmb* et la surtête du patient ; il dirige la danse et la musique, etc. Pendant ces cérémonies et rites, le *ndèpp-kat* (maître du culte) et son patient portent tout à la fois gris-gris, cornes, *ndombo* (gris-gris sous forme de ceintures ou de fils noués aux bras, aux jambes, etc.) ; d'autres accessoires matériels sont également utilisés

¹Cf. SYLLA, Assane.- op. cit., pages 52-59. Ce culte, en raison de sa dimension psychothérapique reconnue et intégrée par "l'École de psychopathologie de Dakar", sous la conduite du professeur Henri Collomb, a fait l'objet d'études diverses et des films ont été consacrés au *Ndèpp* :

- COLLOMB, H., ZEMPLENI et SOW.- "Aspects sociothérapiques du "Ndoep", cérémonie d'initiation à la société des possédés chez les Lébou" (communication au 3^e congrès de psychiatrie de Milan, 1963) ;
- ZEMPLENI RABAIN, J.- "La Dimension thérapeutique du culte des Rab, Ndöp et Samp, rites de possession chez les Lebou et les Wolof", in *Psychopathologie africaine*, volume II, n° 3, 1966 ;
- ORTIGUES, Edmond et Marie-Cécile.- *Oedipe africain*, Paris, Plon, 1966, 335 pages ;
- FILMS : a - *Ndèp* de Collomb H. et collaborateurs ;
 b - *Jaaxle* de Ababacar Samb ;
 c - *Codou* " " "

²SYLLA, Assane.- op. cit., page 53.

pendant les rites : récipients divers et vases de libation, couteaux de sacrifice et bâtons sculptés, etc.

En raison de la nature et des caractères du *ndëpp* (méthode collective de traitement des maladies mentales, fonction utilitaire, forme de survivance la plus populaire et la plus connue, notamment dans la région de Dakar, car étant publique dans certains de ses rites), le culte *lebu* du *rap* n'apparaît plus que comme échange de services réciproques unissant le *rap* et ses alliés, mais les échanges n'intéressent que la vie dans ce monde-ci, car le "pouvoir du *rap* s'arrête ici-bas". Ainsi selon Assane Sylla ¹

"On ne peut donc aujourd'hui, appeler religion, ce qui n'est qu'un ensemble de pratiques, utilitaires, ne visant que le résultat immédiat désiré : lire l'avenir, conjurer un mal, guérir un malade, rendre une entreprise agréable et prospère, éloigner une épidémie, rendre la pluie abondante, etc."

- Chez les *Sereer*, l'équivalent du culte du *rap* est appelé *lup*, mais ici le *rap* est *pangool* et les prêtres (*ndëpp-kat*) sont des *saligé* ou des *yaal pangool* ; le *lup* ou culte des *pangool* revêt les mêmes aspects et assume les mêmes fonctions (échanges de services, traitement des maladies mentales, etc.) au cours de cérémonies et de rites, dans lesquels des accessoires matériels, dont certains sont sculptés, interviennent ². Le lieu de culte peut être soit le bois sacré, en dehors du village et comportant plusieurs arbres tutélaires, soit un espace aménagé dans les habitations, à l'abri. Dans le bois, au pied de l'arbre sacré, des pilons sont enfoncés dans la terre et sortent à hauteur de 80 cm environ ; leur nombre varie en fonction de l'importance des *Pangool* et de la confiance qu'ils inspirent aux adeptes. A côté des pilons, des calebasses en poterie (pour les ablutions), des canaris ou jarres troués et renversés (pour les libations) et une calebasse en bois conservant les objets sacrés (pierres noires, hâches, talismans, cornes, etc.). Dans les espaces familiaux, l'autel comprend :

- un fagot de racines (15 à 20) enfoncées et formant cercle,
- un pilon brisé enfoncé, sur lequel sera versée la nourriture des *pangool*.
- un canari troué et renversé, servant à verser à boire,

¹ SYLLA, Assane.- op. cit., page 55. Le réalisme des populations se manifeste ainsi dans l'adaptation et la "modernisation" de ce culte, mais également des autres cultes.

² GRAVAND, Henri.- *La Civilisation Sereer. Cosaan*, Dakar, Nouvelles Editions africaines, 1983 et *Pangool*, Dakar, 1990. Gravand signale cependant, malgré les analogies entre le *ndëpp lebu* et le *lup sereer*, des différences sensibles :

- le *ndëpp* s'inscrit dans le cadre d'une islamisation avancée de l'ethnie *lebu*, tandis que le *lup* est toujours lié à la religion traditionnelle ;
- le *ndëpp* est de plus en plus féminin, alors que le *lup* est indifféremment masculin ou féminin mais dans la pratique rituelle, la prédominance des hommes est plus nette ;
- la dimension psychothérapique du *ndëpp* prend de plus en plus le pas sur sa signification religieuse et évolue vers la forme de théâtre sacré, mettant ainsi le sacré sur la place publique ; le *lup* reste encore un acte religieux, plus précisément un authentique drame religieux (*Pangool*, p. 385).

- troisalebasses de terre cuite contenant pierres noires et racines et servant aux ablutions,
- un pot de lait en bois (chez les éleveurs).

- Chez les *Joola* et *peul* de Casamance, des cultes de mêmes nature et fonction sont pratiqués ; chez les *Joola* les génies sont appelés *bëkin*, mais le *bëkin* est à la fois génie ou puissance religieuse, autel et lieu sacré ou pierre d'autel. Louis-Vincent Thomas ¹ a recensé 100 fétiches (*bëkin*) en pays *Joola*, et dont chacun est spécialisé, pour donner ou soigner telle ou telle maladie ; les prêtres (parfois les rois) attachés, chacun, à un *bëkin* déterminé, restent des paysans qui vivent de la terre et récoltent le vin de palme (ce sont le riz et le vin de palme qui sont souvent offerts aux *bëkin*) ; chez les *Peul*, le *Jalang* est un autel, lieu sacré de séjour des *Jinné* (diables, esprits, génies), auxquels un culte est voué.

- Les Yoruba musulmans consultent toujours *Ifa* (dieu de la divination) par l'intermédiaire de leurs prêtres appelés *babalâwo* ; ici, les esprits et les génies sont appelés *orisha* ; il en existerait une quarantaine et le plus célèbre est *shango*, dieu de la foudre, multiple et imprévisible, pouvant être tour à tour menaçant et généreux. Le culte des *orisha*, également utilitaire, fait appel comme le *ndëpp* lebu, à la danse, la transe et la possession et requiert des cérémonies et des rites indispensables à la réintégration et à l'équilibre de l'individu malade. Chaque individu a son *orisha* et développe sa personnalité dans le sens de cet *orisha* ; celui qui est en difficulté ou est malade, doit recourir à un *babalâwo* qui, par la divination, l'oriente vers son *orisha* et les offrandes réclamées par celui-ci ; l'objet de ce culte reste donc utilitaire et social : la réintégration de l'individu dans la société.

- Les *vôdun* dahoméens (du Bénin actuel), dont sont issus les *vaoudous* haïtiens, sont à la fois esprits ou génies, fétiches et autels (enclos, temples, couvents) et des cultes leur sont réservés dans les mêmes buts utilitaires et pratiques que les cultes précédents.

Ndëpp-kat, *saltigué* et *yaal pangool*, *babalâwo*, etc., maîtres de cérémonies, sont tous, bien entendu, initiés mais n'accèdent à la direction du culte que s'ils héritent d'une personne chargée du culte ou s'ils ont été consacrés au cours d'une cérémonie spéciale.

La vitalité de ces cultes a bien entendu régressé, leur perpétuation étant encore assurée par une classe d'âge qui leur est demeurée fidèle mais dont la disparition est

¹THOMAS, Louis-Vincent.- *Les Diola, essai d'analyse fonctionnelle*, Dakar, Mém. IFAN, n° 55, 1959, 2 vol., 821 pages.

proche, en raison de l'âge. Ainsi se pose la question de leur avenir dans une Afrique en pleines mutations et au moment où les jeunes, très peu imprégnés de culture traditionnelle, s'en détournent alors que les chefs religieux musulmans et chrétiens les condamnent. Cependant, s'ils se maintiennent encore à l'occasion des cérémonies de la vie familiale et sociale (naissance, circoncision, mariage et funérailles, etc.), c'est parce qu'ils sont désormais plus essentiellement utilitaires et liés à la maladie : cultes et cures en même temps, dans lesquels les consultations divinatoires, les traitements spirituels et les traitements corporels se déroulent ensemble.

Aussi, il ne semble pas possible de prévoir, même à longue échéance, la disparition de ces cultes, car devant les difficultés de la vie et les échecs, les angoisses et la maladie, l'esprit traditionnel refait surface ¹ ; il est alors probable qu'ils évolueront vers des formes nouvelles, en s'adaptant, en se modernisant et en intégrant d'autres valeurs culturelles, de type religieux ou autre, mais toujours en s'efforçant de coller aux réalités et aux besoins des populations : les syncrétismes actuels constituent des illustrations tangibles du dynamisme et de l'adaptabilité des cultures traditionnelles africaines.

Tous ces cultes, pratiques et rites précédents attestent que des aspects significatifs des civilisations authentiques de l'Afrique traditionnelle, anté-islamique et précoloniale, n'ont pas encore totalement disparu ; des outils et accessoires matériels, taillés et sculptés, gravés et ornés, etc., sont encore indispensables à leur organisation et à leur perpétuation. Ces survivances indécrottables témoignent aujourd'hui de la vigueur des civilisations anciennes de l'Afrique et permettent encore aux populations africaines de ne pas perdre leur âme, et donc de préserver leur identité nationale au moment où les valeurs s'uniformisent et s'universalisent dans le monde contemporain. D'où, de nos jours, l'organisation et le développement, notamment au Sénégal, de journées culturelles, manifestations populaires de réactivation des cultures ethniques traditionnelles, *mandeng*, *sarakholé*, *sereer*, etc.

Cependant, les peuples et les cultures de l'Afrique noire ont été profondément marqués, modifiés et perturbés par l'islamisation, mais également par la traite négrière, la colonisation et la christianisation. Ce sont les actions, conjuguées et concomitantes dans bien des cas, de ces différents phénomènes historiques qui permettent de comprendre le

¹ Ainsi, outre l'école de psychopathologie de Dakar qui a intégré, depuis les années 60, les méthodes traditionnelles de traitement des maladies mentales, dont la dimension culturelle est désormais reconnue, il existe de nombreux centres et expériences, à travers l'Afrique, de collaboration entre médecine moderne et médecine traditionnelle, par la modernisation et la rationalisation de cette dernière ; au Sénégal, les centres les plus célèbres sont *Penchum-Fann* à Dakar, le centre de léproserie traditionnelle de *Keur Massar* (à quelques 20 km de Dakar), créé par le professeur Yvette Parès, de la faculté de médecine de Dakar, le centre de Jean Ndiaye à Rufisque et le centre *Malango* de Fatick, centre expérimental de médecine traditionnelle (cf. supra).

déchirement des Africains, et en particulier le dilemme des poètes de la *Négritude* au cours des années 30 : le choix entre l'arriérisme, le passé de l'Afrique et l'animisme d'une part, et d'autre part la modernité, le progrès et l'insertion de l'Afrique dans les grands courants de l'évolution du monde contemporain.

3 - 2 - LA TRAITE NEGRIERE, LA COLONISATION ET LA CHRISTIANISATION

Dans la plupart des études historiques, ces trois phénomènes ne sont pas toujours liés et cependant, bien que n'étant pas concomitants, ils se révèlent, à l'analyse, très dépendants les uns les autres :

- en tant que cause de régression et de désorganisation politiques de l'Afrique, donc de destabilisation et de dislocation des royautes africaines, la traite des esclaves a préparé le terrain et favorisé la colonisation ;

- la colonisation a bénéficié de l'action d'évangélisation des missionnaires, qui l'a précédée dans certaines régions d'Afrique ; en même temps elle a encouragé et favorisé, partout où elle était effective, la christianisation des populations africaines ;

- le Christianisme, religion des Blancs, apportée par les Blancs, est indissociable de l'Occident et de son entreprise coloniale en Afrique noire.

3 - 2 - 1 - La Traite des esclaves

Comme l'entreprise de colonisation, la traite négrière procède de causes fondamentalement économiques, les progrès techno-scientifiques ayant provoqué, entre le XIV^e et le XV^e siècles, l'invention de la boussole, de la caravelle et du gouvernail, et le développement de l'imprimerie et de la cartographie, les grands voyages sont désormais possibles et permettront les découvertes de l'Inde, de l'Amérique et de l'Afrique, marchés potentiels et débouchés pour l'économie européenne en pleine expansion¹. Les échanges économiques qui commencent ainsi couvriront les Européens à établir les premiers comptoirs sur les côtes africaines, à la fois ports de relâche et centres de commerce avec les populations africaines. Les Portugais sont les premiers à s'établir au début du XVII^e siècle, à Arguin, aux îles du Cap-Vert, à El Mina en Côte de l'or et en Angola ; mais ils sont supplantés dès 1630 par les Hollandais, qui, outre Arguin, El Mina

¹ A cette époque, la féodalité moyenâgeuse a été progressivement supplantée par la bourgeoisie ; le mode féodal de production, les corporations et les ateliers sont remplacés par la manufacture, puis par la grande industrie ; le perfectionnement rapide des moyens de production et d'échanges, grâce à la science et à la technique, accroît la productivité et crée de nouveaux besoins, dont de nouveaux marchés pour écouler les productions. L'Afrique est découverte dès le XV^e siècle (le Vénitien Cada Mosto visite le Sénégal en 1455 et 1456, le Portugais Diego Gomez remonte la Gambie en 1456, la Sierra-Léone et le Libéria sont atteints) ; Vasco de Gama gagne l'Inde en 1498 par l'est de l'Afrique et Christophe Colomb découvre l'Amérique (Cuba) en 1492 ; Magellan fait le tour du monde de 1519 à 1522.

et l'Angola, contrôlent Gorée et Axim. Puis les Français et les Anglais dominent les côtes africaines à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle : les Français s'installent dans l'île de Gorée et sur la petite côte du Sénégal, fondent Saint-Louis en 1659 et occupent Rufisque, Portudal et Joal ; les Anglais s'établissent en Gambie en 1630 et en Côte de l'Or en 1713, fondent Freetown, capitale de la Sierra-Léone, en 1787.

Pendant cette période, dominée par les rivalités entre les puissances occidentales, les échanges portent principalement sur l'or, les esclaves, la gomme, la cire et les épices ; ces rivalités sont illustrées par l'histoire de l'occupation de l'île de Gorée, au large de Dakar, sur laquelle se sont succédés Portugais, Hollandais, Français et Anglais, puis Français.

Ce sont les Portugais qui, dès le XV^e siècle, ont pratiqué, les premiers, le trafic des esclaves, au profit de leurs colons installés dans l'île de Madère et sur le littoral mauritanien afin d'exploiter le sel. Ce sont eux qui, avec la découverte de l'Amérique et l'extermination des Indiens ¹, développent le commerce du bois d'ébène dans des proportions jusque-là inconnues. Ils sont suivis par les Espagnols qui envoient également des esclaves dans toutes leurs colonies d'Amérique.

Les nécessités de la colonisation de l'Amérique seraient ainsi à l'origine du développement de la traite des Noirs, car la conquête et la colonisation de l'Amérique ayant conduit à l'extermination des populations autochtones, il a fallu les remplacer ; et selon Jean Suret-Canale ², le massacre des populations indiennes serait à l'origine du malheur des populations africaines qui furent appelées à remplacer les autochtones disparus, dans les plantations tropicales d'Amérique. Dieudonné Rinchon ³ reconnaît, lui également, que

"sans la traite, la population esclave des Antilles aurait fini par disparaître entièrement dans l'espace d'une quarantaine d'années".

Mais c'est seulement à partir du XVI^e siècle que, se révélant très lucrative, la traite est organisée plus rationnellement par les Européens (Portugais et Espagnols, mais

¹Robert Jaulin fournit dans son ouvrage.- *La Décivilisation, Politique et Pratique de l'Ethnocide*, Bruxelles, Editions Complexe, 1974, pages 13 et 14, des chiffres sur les massacres des Indiens, qui atteignent 90 % de la population au moment de la conquête ; il écrit :

"Il y avait, au Mexique, au moment de la conquête -XVI^e siècle", près de 30 millions d'Indiens ; 50 ans après, il en restait un million... Il y avait, au Pérou, en Equateur, en Bolivie, lors de la conquête, bien plus de 20 millions d'Indiens. Il en restait un million, 50 ans après".

²SURET-CANALE, Jean.- *Afrique noire occidentale et centrale, Tome 1 : Géographie-Civilisations-Histoire*, Paris, Editions sociales, 1968, page 198.

³RINCHON, Dieudonné.- *La Traite et l'Esclavage des Congolais par les Européens*, Paris, Valnesche, 1929, page 35.

également Français, Anglais, Hollandais et Allemands), et d'activité isolée qu'elle était jusque-là, elle est désormais intégrée à un système commercial plus vaste et qui a été appelé commerce triangulaire qui, partant d'Europe, revenait à elle après avoir gagné l'Afrique d'abord, l'Amérique ensuite, parfois l'Inde.

Dans ce commerce triangulaire, les navires négriers, partant des grands ports européens, comme Bordeaux, Nantes, La Rochelle, Manchester, Liverpool, Londres ou Amsterdam, avec des cargaisons de quincaillerie et de pacotille, principalement des ustensiles et de la verroterie, des jouets et de l'alcool, des armes à feu, de la poudre et des tissus, les échangeaient en Afrique contre des esclaves, qui remplaçaient dans leurs cales les cargaisons débarquées, puis ils se dirigeaient vers l'Amérique où ils vendaient les esclaves contre du sucre, du tabac, du rhum, de l'indigo, etc., produits exotiques qui étaient revendus, une fois regagnés leurs ports d'attache, à des prix élevés sur les marchés européens.

L'importance des profits de ce commerce des esclaves pour les puissances européennes explique sans doute la poursuite de la traite pendant trois siècles, jusqu'à la fin de la première moitié du XIX^e siècle ¹, mais également les rivalités, qui aboutissent parfois à des affrontements entre marchands négriers, et donc, entre puissances occidentales.

En Afrique même, les centres les plus célèbres de ce commerce ont été l'île de Gorée au Sénégal, où subsiste encore la "Maison des esclaves" ², Ouidah sur la côte dahoméenne, le Congo et l'Angola, les côtes soudanaises ; de véritables Etats négriers (dont Ouidah) s'étaient constitués le long des côtes africaines, car ce sont les Africains, notamment les rois et souverains les plus puissants sur les côtes, qui fournissaient les esclaves aux Européens qui ne pénétraient donc pas dans les forêts. Concrètement, le commerce des esclaves a provoqué en Afrique des guerres tribales et des razzias, avec le risque que tout chasseur d'esclaves pouvait lui-même être fait esclave en cas de défaite. Les conséquences en ont été graves :

¹En 1787 est fondé en Angleterre un comité pour l'abolition de la traite ; en 1788 est créée en France la Société des Amis des Noirs ; en 1792, les Danois interdisent la pratique de la traite à leurs nationaux et la Convention, en France, en fait de même en 1794. Mais Napoléon Bonaparte la rétablit au début du XIX^e siècle ; en 1807, l'Angleterre étend l'interdiction à l'ensemble de son empire colonial ; c'est seulement en 1848 que, grâce à la lutte des abolitionnistes, dont Victor Schoelcher, que la traite est abolie en France.

²Cette maison, classée monument historique par le Sénégal et patrimoine de l'humanité par l'UNESCO, comme l'île dans sa totalité, a été restaurée grâce à la Fondation France-Liberté et est devenue un lieu de pèlerinage de la diaspora noire (Amérique du Nord, Amérique latine, Antilles) ; un projet d'édification d'un "Mémorial Gorée-Almadies" est en voie de réalisation, avec le concours du Sénégal et des pays africains, la diaspora noire et l'UNESCO.

- au plan politique, l'instabilité et l'insécurité se sont généralisées, et conséquemment, la destabilisation et, dans certains cas, la dislocation des royaumes et des empires ; déjà à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècles, la plupart des empires africains ont disparu ou sont en voie de l'être : Ghana, Mali, Songhoï, etc. ; ce qui conduira à une désintégration, ou à tout le moins, à une désorganisation et à une destructuration des sociétés africaines, les cadres traditionnels de la famille et de la société ayant éclaté ;

- au plan démographique, les données statistiques sont souvent imprécises et fragmentaires et les chiffres fournis par les historiens de la traite ne concordent pas toujours. Dieudonné Rinchon, William Dubois, Charles Bourel de la Roncière et Jean Suret-Canale ¹ estiment que 15 à 20 millions d'esclaves ont été débarqués en Amérique ; mais, en considérant les autres victimes de la traite, ceux tués au cours des guerres et des razzias, ceux qui mouraient pendant les longues marches vers la mer, dans les entrepôts des comptoirs (comme dans la "Maison des esclaves" de Gorée) et à bord des navires guerriers, William Dubois estime que pour un esclave parvenu en Amérique, cinq hommes ont été tués en Afrique ou sont morts en mer et il conclut que la traite a enlevé à l'Afrique 100 millions d'êtres humains, dont 60 millions à destination des Amériques et des Antilles et 40 millions vers le Maghreb, le Moyen-Orient et l'Orient. A ces pertes s'ajoutent ceux qui mourraient dès leur débarquement, à la suite de maladies, de souffrances physiques et morales, etc. ; ce qui porte les estimations précédentes entre 100 et 150 millions de personnes. Mais, compte tenu de la vocation lucrative de ce commerce, l'esclave étant une valeur marchande et les négriers n'achetant généralement que des éléments valides et vigoureux (adultes, jeunes gens et jeunes filles dans la fleur de l'âge ²), la fécondité et la natalité déclinèrent ; l'évolution démographique de l'Afrique en fut fortement perturbée ;

- au plan économique, la perte des éléments valides et vigoureux de la société (forces productives) a provoqué une régression des récoltes et des surfaces cultivées et parfois la propagation de la famine et de la misère ;

- au plan religieux, la disparition des générations intermédiaires (les adultes et les jeunes gens) entre l'enfance et la vieillesse a engendré la régression des pratiques culturelles, et donc des religions et des différents rites qu'elles commandaient (circoncisions et excisions, sorties de masques, etc.), car si ces pratiques étaient traditionnellement dirigées par les anciens (maîtres de cérémonies et dépositaires des savoirs ésotériques), elles étaient par contre animées par les adultes et les jeunes. Aussi,

¹RINCHON, Dieudonné.- op. cit.

DUBOIS, William.- *The Negro*, Londres, Williams and Northgate, 1915.

BOUREL DE LA RONCIERE, Charles.- *Nègres et Négriers*, Paris, Editions des Portiques, 1933.

SURET-CANALE, Jean.- op. cit.

²Les meilleurs esclaves, appelés "pièces d'Inde", devaient être âgés de quinze à vingt cinq ans, sans aucun défaut, avec tous les doigts et toutes les dents, sans membrane aux yeux et d'excellente santé.

est-ce à cette époque (XV-XVIII) qu'il faut situer le vide idéologique et religieux, dont il a été question précédemment, et que l'Islam et le Christianisme ont comblé aisément. Ainsi, les pratiques et les cultes régressant, les arts qui les servaient reculent également.

Par ces divers effets, la traite des esclaves a entamé dès le XVIII^e le déclin de l'Afrique qui n'offrira au XIX^e siècle aucune résistance durable et aucun obstacle puissant à la conquête coloniale, qui ne sera menée de manière vigoureuse avec la supériorité militaire des puissances européennes qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, ayant été précédée par la phase d'exploration des régions intérieures de l'Afrique.

3 - 2 - 2 - les Explorations

Car en effet, jusqu'à la fin de la première moitié du XIX^e siècle, les puissances européennes ne disposaient en Afrique noire que de comptoirs, ceux qui avaient été établis, du XV^e au XVIII^e siècle, pour les besoins du commerce, mais où les activités commerciales avaient commencé à décliner dès la fin du XVIII^e siècle, suite au combat anti-esclavagiste mené en Europe même.

Le regain d'intérêt que l'Europe manifeste à nouveau pour l'Afrique au XIX^e siècle est consécutif aux profonds bouleversements intervenus en Europe même et qui ont été engendrés par les progrès scientifiques et techniques (révolution industrielle : machinisme, transports, agriculture et industries) et leurs conséquences économiques (développement et mécanisation de la grande industrie et de l'agriculture, usage des engrais et cultures intensives, essor prodigieux des chemins de fer, de l'automobile et des flottes maritimes, donnant naissance au capitalisme) et démographiques (accroissement de la population et recul de la mortalité grâce aux progrès de la médecine et de l'hygiène)¹. Il fallait donc fournir à cette industrie et à cette économie en pleine expansion des débouchés capables d'absorber les surplus, et des sources de matières premières. Les sociétés commerciales, les sociétés de géographie, les milieux scientifiques, etc., suscitent, financent et parfois organisent les premières explorations en direction de l'Afrique :

- de 1795 à 1806, l'Ecossais Mungo Park remonte la Gambie, se dirige vers les royaumes bambara et gagne la côte atlantique ;

¹D'autres causes sont relevées, comme les préoccupations stratégiques (obtenir des points d'appui le long des grands axes maritimes afin d'assurer la sécurité des communications), le sentiment national (nationalisme), le développement de la cartographie, du mécénat (dû à l'avènement de la grande bourgeoisie) et de la presse, le surpeuplement de l'Europe conduisant au peuplement anglo-hollandais de l'Afrique du Sud, etc.

- en 1827 et 1828, déguisé en Arabe et partant de Fès, René Caillé atteint Tombouctou ;
- de 1850 à 1856, les Allemands Nachtigal et Barth explorent le Darfour, le Tibesti, le lac Tchad, le Niger et le Nigéria ;
- de 1874 à 1877, Stanley explore le bassin du Congo et y rencontre le Français d'origine italienne, Savorgnan de Brazza, qui remonte le fleuve Congo, atteint le lac Tanganyika et la côte orientale ;
- de 1846 à 1873, Livingstone parcourt l'Afrique orientale d'est en ouest ; etc.

Ainsi, avant la fin du XIX^e siècle, toutes les régions d'Afrique sont explorées et parfois connues, car les premières conséquences de ces explorations ont été les moissons de connaissances rapportées par ces explorateurs et relatives aux civilisations et aux arts africains ¹, à l'organisation des sociétés africaines et aux populations, à la faune et à la flore, aux ressources et aux potentialités économiques ², etc.

Ces missions d'exploration ont ainsi fourni toutes les informations indispensables à la conquête de l'Afrique ³, qui est menée de manière vigoureuse et intensive de 1850 à 1890 et simultanément par la plupart des puissances européennes.

¹Barth avait découvert le manuscrit arabe du *Tarikh es Soudan* qui relatait l'histoire du peuple Songhoï ; Suret-Canale écrit à son sujet (op. cit., page 228) :

"Enfin, l'Allemand Barth, opérant pour le compte des Britanniques, parcourt durant cinq ans (1850-1855) le Soudan, du Macina à l'Adamaoua : il étudie les langues, confronte les traditions locales avec les données des anciens chroniqueurs arabes, localise avec précision ses itinéraires, et surtout, en bon fourrier du commerce, serute et évalue l'importance des marchés. Ses comptes rendus fournissent une documentation de premier ordre, dont la valeur scientifique n'a pas été dépassée sur nombre de points ; ses ouvrages seront la "bible" des explorateurs de la seconde moitié du XIX^e siècle. Ses données très sûres, attestant l'existence de villes et d'un commerce important, contribueront à entretenir le mirage et expliquent probablement plus que toute autre chose l'orientation de la politique française, de Faidherbe à la loi de 1880 décidant la construction du chemin de fer Sénégal-Niger, et aux multiples projets de chemin de fer transaharien" ;

l'Anglais Clapperton, en établissant la liaison Tripoli-Tchad-Niger, avait recueilli des documents relatifs au passé des peuples de l'Afrique centrale ; etc. Les nombreux récits de ces explorateurs donnaient de l'Afrique une vue à la fois scientifique et sympathique, tout en étant des guides précieux aux entreprises de conquête qui suivront ; en outre, certains de ces explorateurs, dont Savorgnan de Brazza et Stanley, travaillaient pour le compte d'hommes d'affaires, tandis que Livingstone, qui a contribué à faire connaître l'Afrique de l'est à l'Europe, était un missionnaire que préoccupait la diffusion de sa religion au sein des populations noires ; les motivations comme les conséquences de ces explorations apparaissent ainsi très diverses.

²Jean Suret-Canale, op. cit., page 228, écrit :

"Jusqu'à la conquête, le mirage d'un Soudan peuplé et prospère, avec Tombouctou pour métropole, hante les imaginations européennes".

³Selon Joseph Ki-Zerbo.- *Histoire de l'Afrique noire*, Paris, Hatier, 1972, page 214, les objectifs des pays capitalistes européens étaient les suivants :

"Prospecter les possibilités de l'Afrique en plantations et mines, contrôler, au besoin, ces sources de production et disposer d'un débouché humain le plus vaste possible pour la consommation..."

3 - 2 - 3 - La Conquête et la Colonisation

Car en effet jusqu'en 1850, ces puissances européennes ne disposent pas véritablement de colonie en Afrique, mais essentiellement des comptoirs, la première colonie française de l'Afrique, le Sénégal, ne comportait, jusqu'en 1854, que des comptoirs et escales isolés : Saint-Louis, Gorée, Rufisque, Portudal et Joal.

Ainsi, au Sénégal, c'est en 1854, date de nomination de Luis Faidherbe, en qualité de gouverneur du Sénégal, que la conquête du pays est entreprise. Afin d'assurer la sécurité de la navigation sur le fleuve Sénégal, où se pratique le commerce de la gomme, Faidherbe s'attaque d'abord aux Maures du Trarza qu'il repousse sur la rive droite du fleuve ; puis il annexe le *Walo* en 1855 et construit des forts dans les principales villes du fleuve : Podor, Matam et Bakel ; Dakar est fondée en 1857 et pour réaliser la jonction Saint-Louis, Dakar et Gorée, Faidherbe annexe le *Kajoor* en 1864 et fait construire le chemin de fer Dakar-Saint-Louis.

Faisant du Sénégal le point d'appui de leur pénétration en Afrique, les Français entreprennent de conquérir les pays du Soudan nigérien : des forts reliés par des routes sont édifiés, la liaison Kayes-Bamako est amorcée en 1881 ; le Sénégal est relié au Niger de 1880 à 1883, Tombouctou est conquise en 1893 ; Binger occupe la Côte d'Ivoire en 1889 ; Amadou Sékou est vaincu en 1890 et Samory en 1898 : l'actuel Mali et la Guinée sont conquis ; Béhanzin, au Dahomey, est vaincu ; en 1900, trois colonnes, partant, l'une du Niger, l'autre d'Algérie et la troisième du Congo (qui avait été conquis par Savorgnan de Brazza), se rencontrent sur le lac Tchad, achevant ainsi la conquête de l'Afrique occidentale. En 1885, la France avait déjà établi son protectorat sur Madagascar.

De leur côté et aux mêmes moments où les Français opéraient à l'ouest et au centre de l'Afrique, les Anglais occupaient la Gambie, la Sierra-Léone, le Gold Coast et le Nigéria et se déployaient le long du Nil : en 1882, l'Égypte devenait possession anglaise, à partir de laquelle ils amorçaient la conquête du Soudan : après avoir assuré en 1902 sa domination sur l'extrême sud de l'Afrique et étendu son protectorat sur le Betchouanaland, l'Angleterre entreprit la conquête du Kenya, de l'Ouganda et de la Rhodésie (grâce à Cécil Rhodes) pour réaliser l'axe Le Caire-Le Cap.

L'Italie crée sa colonie d'Erythrée le long de la Mer Rouge.

L'Allemagne établit son protectorat sur le Sud-Ouest africain, occupe le Cameroun et le Togo et crée sa colonie de l'Afrique orientale.

Le roi Léopold II de Belgique crée l'Association internationale africaine et confie à Stanley la mission de prendre possession du Congo en son nom (1881), ce qui aboutira à la fondation de la colonie belge du Congo ¹.

Le Portugal contrôle Cabinda, l'Angola, le Mozambique, la Guinée-Bissau et quelques îles (Cap-Vert, Sao-Thomé, Príncipe).

Cependant, des rivalités et des conflits entre puissances européennes ayant surgi en raison de l'aprêché des compétitions en vue d'occuper le plus de territoires possibles et l'imbrication des zones d'influence ², une conférence internationale (La conférence de Berlin, 1884-1885) est convoquée en vue de régler le sort des régions occupées et déterminer les conditions d'accès au bassin intérieur du Congo.

Appelée "pacte colonial", cette conférence a consacré le partage de l'Afrique, en organisant et en précipitant le dépeçage de l'Afrique et en atténuant les rivalités coloniales européennes.

Cependant, la conquête coloniale ne s'est pas réalisée sans résistance locale, qui s'est prolongée jusqu'au début du XX^e siècle ; car outre la résistance des chefs religieux guerriers mentionnés précédemment (Ousmane Dan-Fadio, El Hadj omar Tall et Amadou Sékou Tall, Alpha Yaya Diallo et Samory Touré, Maba Diakhou Ba et Fodé Kaba Doumbouya, etc.), les puissances européennes ont dû affronter, dans la plupart des régions d'Afrique, la résistance farouche des rois et chefs traditionnels, dont Lat-Dior Ngoné Latyr Diop, Alboury Ndiaye, El Hadj Mamadou Lamine Dramé, Moussa Molo Baldé, Béhanzin, etc.

La détermination de ces résistants, malgré la supériorité militaire des Européens, conduit à la prolongation de la conquête par une phase de pacification (1890-1910), au cours de laquelle sont anéanties progressivement, les unes après les autres, les figures de la résistance africaine ; ainsi, au début du XX^e siècle, les principaux résistants africains et adversaires acharnés de l'entreprise de conquête coloniale sont neutralisés, exilés ou tués :

¹La conférence de Berlin (1884-1885) déclare "l'Etat indépendant du Congo" Etat international placé sous la souveraineté personnelle du roi des Belges, qui, pour payer ses dettes envers son pays, lègue en 1890 sa propriété personnelle au gouvernement belge qui en fait la colonie du Congo belge.

²C'est le cas du bassin du Congo pour le contrôle duquel s'opposaient Français et Belges.

- Lat Dior Ngoné Latyr Diop, *damel* (roi) du *Kajoor*, après une lutte héroïque (1862-1886) contre Faidherbe et son projet de construction du chemin de fer Dakar-Saint-Louis qui traverserait son royaume, est tué par une colonne de spahis commandée par le capitaine Valois à la bataille de Dekhlé le 25 octobre 1886 ;

- Alboury Ndiaye, roi du *Jolof*, chassé de son royaume par les Français en 1890, s'exile d'abord au Soudan français où il se met au service de Amadou Sékou, alors en lutte contre les Français ; après la reprise de l'offensive française en 1893 et la défaite de Amadou Sékou, Alboury Ndiaye se dirige vers le Niger où il meurt en 1901 ;

- Amadou Sékou Tall, vaincu en 1890 dans sa propre capitale, Ségou, par Archinard, s'exile au Nigéria où il meurt en 1897 ;

- Samory Touré, après une guerre de 7 ans (1891-1898) contre Archinard, alors gouverneur du Soudan français (Mali), est fait prisonnier en 1898 et exilé au Gabon où il meurt en 1900 ;

- Béhanzin, roi d'Abomey (Dahomey), est délogé de sa capitale, Abomey, par le colonel Dodds en 1892 mais poursuit la résistance pendant quelques années avant d'être capturé par les Français et exilé en Algérie où il meurt en 1906.

La pacification achevée, la colonisation effective peut désormais être entamée, par l'occupation des territoires conquis, la domination politique et culturelle et l'exploitation économique des richesses. La colonisation revêt ainsi des aspects multiformes ¹.

Au plan politique et administratif, la France a organisé et structuré ses territoires coloniaux d'Afrique en deux grands ensembles : l'Afrique occidentale française et l'Afrique équatoriale française. Chacun de ces grands ensembles, placé sous l'autorité d'un gouverneur général, comprenait plusieurs territoires dont chacun était administré par un gouverneur ; chaque territoire était divisé en cercles à la tête desquels étaient placés des commandants de cercle ; chaque cercle était à son tour divisé en subdivisions commandées par des chefs de subdivision ; ces subdivisions comportaient également des cantons confiés à des chefs de canton africains, anciens rois ou descendants des rois ; ces cantons comprenaient des villages placés sous la tutelle de chefs de village indigènes. Ainsi, l'administration territoriale est confiée aux échelles inférieures (villages et cantons)

¹ Il n'est pas possible, dans ce cadre-ci, de les répertorier tous, mais de relever ceux qui ont participé à la régression des arts et des civilisations de l'Afrique ; mais, si la colonisation est souvent perçue comme cause de régression, il y a lieu de mentionner qu'elle a également contribué à la sauvegarde de certaines valeurs de civilisation et des arts de l'Afrique : quand marchands, missionnaires, explorateurs, militaires, administrateurs coloniaux rapportaient des objets d'art africain en Europe, constituant de riches collections, publiques et privées, des musées, des galeries, des échoppes des antiquaires et des brocanteurs, etc., ils aidaient à leur préservation, à leur étude et à leur connaissance ; les récits des explorateurs, les travaux des pionniers allemands, Henri Baumann, Dietrich Westerman et Léo Frobenius et des ethnologues du début du XX^e siècle, anglais, américains, allemands, français, belges, suisses, hollandais, etc., ont largement contribué à faire connaître l'Afrique, ses civilisations et ses arts.

aux autochtones, tandis qu'aux niveaux supérieurs (subdivisions, cercles, territoires) sont placés les administrateurs de la France d'Outre-Mer, formés à l'Ecole nationale de la France d'Outre-Mer.

Ainsi, l'AOF disposait d'un gouvernement général, créé en 1895, organisé en 1904 et installé à Saint-Louis puis transféré à Dakar en 1902, regroupait, jusqu'en 1958, huit (8) territoires : Mauritanie, Sénégal, Soudan (Mali), Haute-Volta (Burkina-Faso), Guinée, Niger, Côte d'Ivoire et Dahomey (Bénin) ; tandis que l'AEF, dont le gouvernement général n'est créé qu'en 1908, et organisé en 1910 et installé à Brazzaville, comprenait, jusqu'en 1958, quatre (4) territoires : Congo, Gabon, Oubangui-Chari (Centre-Afrique) et Tchad.

Ancienne colonie allemande, le Cameroun est placé, après la première guerre mondiale, sous mandats français à l'est et britannique à l'ouest jusqu'en 1961, date à laquelle le territoire correspondant à la partie occidentale du pays demanda, par référendum, son rattachement à la partie orientale, demeurée sous tutelle française jusqu'en 1960.

Egalement colonie allemande jusqu'à la première guerre mondiale, le Togo est transféré à la France jusqu'à son accession à l'indépendance en 1960.

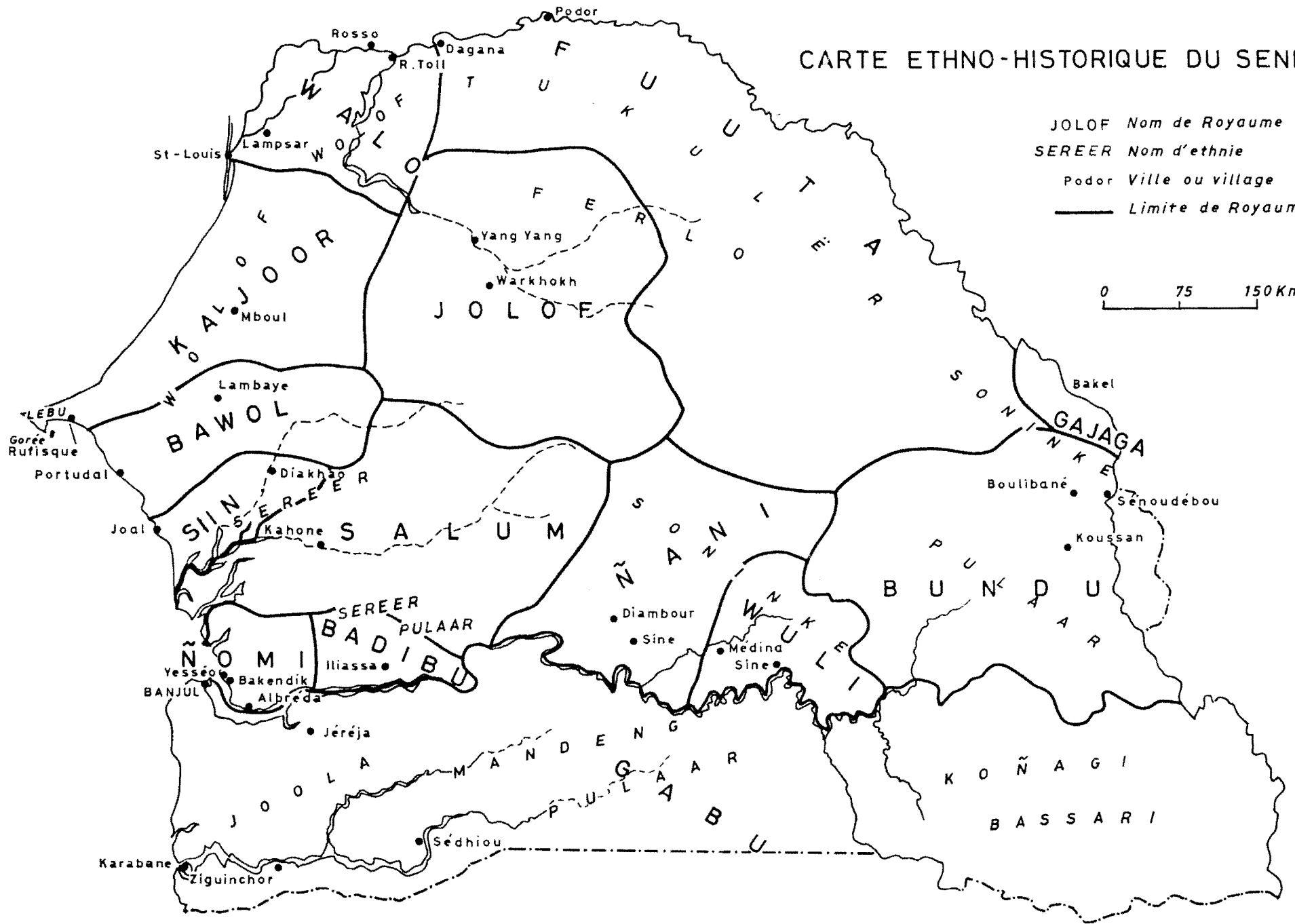
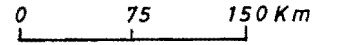
L'organisation de l'administration coloniale anglaise, beaucoup plus simple, se caractérise par l'autonomie de chacun des territoires, ayant à leur tête des gouverneurs et comprenant des districts, placés généralement sous l'autorité des pouvoirs traditionnels africains ¹ ; ainsi, les territoires coloniaux anglais d'Afrique : Gambie, Sierra-Léone, Ghana, Nigéria, Ouganda, Kenya, Tanganyika, Zanzibar, Rhodésie, Malawi, Botswana, Soudan, resteront indépendants les uns par rapport aux autres tant aux plans politique, administratif qu'au plan économique ; le Commonwealth était davantage un ensemble disparate de colonies et d'Etats indépendants d'Europe, d'Afrique, d'Amérique, d'Asie et d'Océanie unis essentiellement par leur commune allégeance à la couronne britannique et par la reconnaissance du souverain de Grande-Bretagne comme Chef du Commonwealth, et donc comme Chef de leurs Etats et colonies ; le Commonwealth n'était donc pas comparable à l'AOF et à l'AEF.

Disposant d'armées et de polices, de gendarmeries et d'appareils judiciaires, comportant notamment des tribunaux musulmans, dirigés par des cadis (juges musulmans)

¹En raison de l'importance des colonisations française et anglaise, qui concernaient les 8/10^e des territoires africains, ne seront examinées ici que les administrations française et anglaise.

CARTE ETHNO-HISTORIQUE DU SENEGAL

JOLOF *Nom de Royaume*
 SEREER *Nom d'ethnie*
 Podor *Ville ou village*
 ——— *Limite de Royaume*



et dont les attributions s'étendent à toutes les affaires indigènes, ces administrations avaient institué un système fiscal fondé sur l'impôt et le travail forcé ; le système de l'indigénat sera mis en place, suite à la complexification de l'administration coloniale et des besoins nouveaux en personnel, afin de former des cadres africains sachant lire, écrire et parler français ; l'école coloniale est ainsi créée, recrutant d'abord parmi les fils des chefs traditionnels vaincus, servant d'otages (cf. Ecole des otages de Saint-Louis, créée en 1847, puis transformée en collège des fils de chefs par Faidherbe), et qui, après leur formation qui les aurait acquis à la cause coloniale, devaient prendre la tête des cantons ou remplacer leurs parents ; puis la base du recrutement s'est progressivement élargie au cours des différentes phases de l'évolution de l'enseignement colonial, dont les pionniers et promoteurs dans les territoires français ont été William Ponty, Georges Hardy, Roume, Angoulvant, Maurice Delafosse, etc. Ce dernier indique ainsi les objectifs de l'enseignement colonial ¹ :

"De même qu'il nous faut des interprètes pour nous faire comprendre des indigènes, de même, il nous faut des intermédiaires, appartenant aux milieux indigènes par leurs origines et au milieu européen par leur éducation, pour faire comprendre aux gens du pays et pour leur faire adopter cette civilisation étrangère pour laquelle ils manifestent, sans qu'on leur puisse en tenir rigueur, un misonéisme bien difficile à vaincre".

De cette école coloniale sortiront les premiers fonctionnaires africains et tous les cadres subalternes indispensables à l'administration coloniale : interprètes et commis d'administration, moniteurs de l'enseignement primaire et instituteurs, infirmiers et "médecins africains", ouvriers spécialisés, etc. ; la pépinière de cette Ecole coloniale, qui a formé ces cadres, principalement les enseignants, qui constitueront l'élite des indépendances africaines ², a été incontestablement l'Ecole normale William Ponty de Gorée.

Parallèlement était institué un système sanitaire, avec des dispensaires au niveau des cantons, des maternités et des hôpitaux au niveau des chefs-lieux de subdivision et de cercle, qui a lutté efficacement contre les épidémies et les diverses maladies (lèpre, paludisme, maladie du sommeil, etc.) et procédé à des vaccinations contre les grandes endémies et les maladies transmissibles.

¹ *Bulletin de l'Education en AOF*, n° 3, juin 1917, cité par MOUMOUNI, Abdou.- *L'Education en Afrique*, Paris, F. Maspéro, 1964, page 45.

² Parmi ces cadres se trouvent la plupart des dirigeants et leaders politiques qui mèneront les pays africains vers l'indépendance : Mamadou Konaté, Fily Dabo Sissoko et Modibo Keita du Mali, Félix Houphouët-Boigny, Ouezin Coulobaly, Philippe Yacé et Bernard Dadié de Côte d'Ivoire ; Hubert Maga, Justin Ahomadegbé et Paul Hazoumé du Bénin ; Lamine Guèye, Mamadou Dia et Abdoulaye Sadju du Sénégal ; Hamani Diouri et Boubou Hama du Niger ; etc.

Le système politique et syndical, qui est créé entre les deux guerres mondiales dans certains territoires, comme le Sénégal, se développe particulièrement après la seconde guerre mondiale, et conduit à la formation de cadres politiques et syndicaux et à une vie politique et syndicale qui s'intensifie jusqu'à l'indépendance des territoires coloniaux au cours des années 1960 ¹.

Au plan économique, en introduisant la monnaie et le système économique monétaire, la colonisation a substitué une économie mercantile à une économie de subsistance basée sur le troc et les relations personnelles. Avec l'institution du système de traite qui portait sur la culture et la vente des produits agricoles (arachide, cacao, café, coton, etc.), une agriculture spéculative, tournée vers la commercialisation et l'exportation, remplaçait l'agriculture vivrière traditionnelle, qui cultivait essentiellement les céréales indispensables à l'alimentation.

Et dans la plupart des territoires français, l'agriculture finit par devenir monoculturelle, se spécialisant dans la culture d'un seul produit (arachide au Sénégal, coton au Mali, café et cacao en Côte d'Ivoire, etc.) ; ce qui provoquait des déséquilibres vivriers notamment lors des périodes hivernales pénibles de "soudure", freinant la diversification des cultures, usant les sols et favorisant le développement des sociétés monopolistes (CFAO, Peyrissac, Maurel et Prom, SCOA, NOSOCO, etc.).

La commercialisation de ces produits agricoles, effectuée pendant la période dite de "traite" (novembre-février), était confiée aux commerçants libano-syriens, que la France fait venir de ses colonies du Moyen-Orient et introduit en Afrique au début du siècle ².

Afin d'évacuer ces produits vers les centres d'exportation à destination de l'Europe, la puissance coloniale construit routes, voies ferrées et ports et aménage les voies fluviales ³.

Ces différentes activités économiques insèrent l'Afrique dans les circuits des échanges internationaux et, en contrepartie des matières premières qu'elle fournissait, elle recevait des objets manufacturés et des marchandises diverses qui supplantaient rapidement les objets et les outils traditionnels d'usage confectionnés par les artisans. Les comptoirs et escales des périodes précédentes sont transformés en véritables ports et

¹Le romancier sénégalais Ousmane Sembène a rendu compte de cette vie politique et syndicale dans son roman : *Les Bouts de Bois de Dieu*, Paris, Presses Pochet, 1963, 283 pages.

²Cf.- AMIN, Samir.- *Le Monde des Affaires sénégalais*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969, 205 pages.

³La construction du chemin de fer Congo-Océan, avec le travail forcé, le recrutement massif d'ouvriers indigènes, les conditions pénibles de travail et le nombre de morts, etc., reste encore vivace dans la mémoire des populations.

centres économiques, devenant de la sorte les premières grandes villes africaines des temps modernes, et que Georges Balandier appellera "Brazzavilles noires". Ces activités et centres économiques commandaient la mise en place d'infrastructures de toutes sortes, qui ont facilité en particulier les liaisons (téléphone et télégraphe) et les déplacements (routes, chemins de fer, navigation sur les cours d'eau, etc.), et donc les échanges interrégionaux et la mobilité des populations ; le développement des activités économiques et les besoins en main d'œuvre généraient l'exode rural et le prolétariat, en accroissant l'urbanisation des populations et la modification des modes de vie.

Jean Dresch ¹ a admirablement décrit ce système économique colonial et ses différentes opérations.

La pertinence du témoignage de Jean Dresch se fonde précisément sur le fait qu'il a été rédigé au moment même (1948) où triomphait le colonialisme et où il était encore possible d'observer et d'étudier le système colonial en œuvre ; cependant, le colonialisme n'a pas engendré que des effets pervers, car, toutes les réalisations coloniales en Afrique, économiques, politiques, culturelles, etc., comportent à la fois des avantages et des inconvénients, en sorte qu'il est injuste de ne privilégier ou de ne percevoir que les inconvénients. Car un des effets bénéfiques majeurs de la colonisation est d'avoir apporté la modernité à l'Afrique, par la science et la technique, par l'école moderne, et donc en ayant initié le processus d'insertion de l'Afrique dans les grands courants du monde moderne. Deux autres exemples peuvent conforter et illustrer les actions bénéfiques de la colonisation :

- l'exemple politique se rapporte aux grands ensembles politiques (AOF, AEF) qui avaient été édifiés par la colonisation ² et qui, malgré l'artificialité de leurs frontières et

¹DRESCH, Jean.- "Le colonialisme économique en Afrique", op. cit.

²A une échelle inférieure, les anciens territoires coloniaux apparaissent eux-mêmes comme des ensembles qui débordaient les terroirs ethniques et les limites géographiques des royaumes et empires précoloniaux africains ; ainsi, le territoire colonial français qu'était le Sénégal englobait les royaumes, du *Waaloo*, du *Jolof*, du *Kajoor*, du *Bawol*, du *Sin*, du *Saluum*, du *Bundu*, du *Wuli*, du *Naani*, du *Fuladu*, du *Foofi*, du *Balantakunda*, etc. Aussi, les Etats africains érigés sur la base du découpage territorial colonial ont-ils eu toutes les peines du monde à préserver l'unité nationale et l'exemple du séparatisme casamançais et la guerre qu'il a provoquée pendant près d'une décennie (1982-1992) atteste qu'aucun pays africain n'est à l'abri des velléités indépendantistes des groupes ethniques. Cependant, par le fait de la domination coloniale, organisés aux plans politique et administratif de la même manière mais également assujettis aux mêmes économies et aux mêmes impératifs économiques, de surcroît sociétés rurales aux mêmes modes de vie, de production et d'échanges, les territoires coloniaux d'Afrique présentaient une profonde unité : le fait colonial était ainsi un facteur d'unité des colonies et l'action de la France unificatrice.

l'arbitraire de leurs tracés, sans homogénéité géographique et démographique ¹, étaient solidement structurés et avaient l'avantage de constituer de grands marchés, à l'intérieur desquels était garantie la libre circulation des personnes et des biens, mais dont la "balkanisation" a été consacrée dès les indépendances de 1960, même si quelques expériences éphémères d'unification (Fédération du Mali entre le Sénégal et le Soudan français, Pays de l'Entente entre la Côte d'Ivoire, le Niger, la Haute-Volta et le Dahomey, Organisation commune africaine et malgache) ont été tentées afin de limiter les effets de cette "balkanisation". Trente ans après les échecs de ces premières tentatives d'unification, l'Afrique est toujours sur le chemin de l'intégration, avec la création de diverses organisations sous-régionales et régionales ² : l'organisation de mise en valeur du fleuve Sénégal (OMVS), regroupant le Mali, la Mauritanie et le Sénégal ; l'organisation de mise en valeur du fleuve Gambie (OMVG), regroupant la Gambie, la Guinée, la Guinée-Bissau et le Sénégal ; la communauté économique de l'Afrique de l'Ouest (CEAO), réunissant le Sénégal, la Mauritanie, le Burkina-Faso, la Côte d'Ivoire, le Niger et le Mali ; la communauté économique des Etats de l'Afrique de l'Ouest (CEDEAO), regroupant, autour des six pays de la CEAO, la Gambie, la Guinée-Bissau, la Guinée, le Cap-Vert, la Sierra-Léone, le Libéria, le Ghana, le Nigéria, le Bénin et le Togo ; des organisations similaires existent en Afrique centrale et orientale. Ainsi, l'intégration et l'unification se présentant désormais comme des impératifs de survie pour les Etats africains ³, des tentatives de fédération (confédération de la Sénégalie, 1981-1989) sont entreprises, tandis que certains Etats (Sénégal) créent des ministères de l'intégration-africaine. Le 27^e sommet de l'OUA (3-5 juin ¹⁹⁹¹ à Abuja, capitale du Nigéria) a consacré ces divers efforts d'intégration et d'unification en adoptant la Charte africaine de l'intégration, créant une communauté économique africaine (CEA), à l'image de la CEE, et dont l'objectif prioritaire serait l'édification, échelonnée sur 34 ans, d'un marché commun intégré, par l'adoption et l'application d'une politique agricole africaine

¹Il a été reproché à la colonisation d'avoir dépecé l'Afrique en ne tenant compte que des intérêts des puissances coloniales, divisant des groupes ethniques homogènes et jetant ainsi les bases des revendications territoriales de l'ère des indépendances, ce qui obligera l'Organisation de l'Unité africaine (OUA) à faire admettre, dès sa création en 1963, à tous les Chefs d'Etat africains, le principe de l'intangibilité des frontières héritées de la colonisation ; cependant, l'acceptation de ce principe n'a pas pour autant fait disparaître la question des frontières en Afrique post-coloniale, qui resurgit toujours de temps en temps (cf. Lybie-Tchad, Mali-Burkina-Faso, Somalie-Ethiopie, Sénégal-Guinée-Bissau, etc.).

²Il existerait, selon l'hebdomadaire dakarois *Sud-Hebdo* (n° 160 du jeudi 30 mai 1991, page 1), 120 organisations sous-régionales et régionales africaines, créées pendant les deux dernières décennies, mais dont les résultats se révèlent bien médiocres : par exemple, le commerce intra-africain représentait en 1986, 6 % des opérations d'exportation du continent, 5 % en 1987 et 4 % en 1988. Les paradoxes économiques et politiques africains ont été résumés lors du sommet de 1991 des Chefs d'Etat et de Gouvernement africains par Barber Conable, Président de la Banque Mondiale, lorsqu'il s'est adressé à eux : "...moi Américain, je circule mieux en Afrique que les Africains sur leur propre continent" (*Sud-Hebdo*, n° 161 du jeudi 13 juin 1991, page 8).

³Ils sont tous confrontés, depuis le début de la décennie 1980, à des crises économiques graves, accentuées par le cloisonnement et l'étroitesse des marchés nationaux, sont en phase d'ajustement et sont fortement ébranlés depuis le début de cette décennie, par les vagues de démocratisation et de multipartisme.

commune, des transports et des communications, de l'industrie, l'harmonisation des monnaies et des systèmes financiers ; au plan politique, un parlement continental serait créé, sur le modèle de l'Assemblée parlementaire européenne de Strasbourg ;

- le second exemple concerne l'Ecole normale William Ponty et l'Education d'une manière générale, qui ont profondément marqué l'élite africaine de la période des indépendances. Créée en 1903 à Saint-Louis, puis transférée en 1913 à Gorée par Georges Hardy, alors inspecteur de l'enseignement en AOF, véritable pépinière des cadres africains de l'enseignement et de la médecine ¹, l'Ecole normale a été un creuset dans lequel se sont tissées de solides relations et amitiés entre jeunes étudiants et qui perdurent, et qui, au-delà de leurs dimensions humaines, ont constitué des avantages politiques indéniables au début des indépendances ; cette tradition d'internationalisme et de brassage des jeunesses estudiantines africaines sera maintenue au cours de la décennie qui a précédé (1950-1960) et celle qui a succédé (1960-1970) les indépendances, d'une part par l'Ecole de Médecine et d'autre part par l'Université de Dakar. Ce qui n'est plus le cas depuis lors, les différents Etats ayant tous créé des universités nationales ou des écoles supérieures dont, très souvent, les effectifs dépassent rarement 5 000 étudiants par unité. Ainsi, outre la dispersion des efforts et le gâchis ainsi provoqué ², ces politiques éducatives ne favorisent pas l'unité africaine tant souhaitée, par la base que représentent les jeunesses africaines notamment ³.

*

* *

Malgré que ses principales motivations initiales aient été essentiellement économiques, la colonisation s'est forgée, au cours de son évolution, une idéologie ⁴ qui avait fini par inspirer toutes ses actions dans les divers domaines de l'économie, de la politique, de l'éducation, de la santé, etc. C'est à tort que le colonialisme, en tant que projet et système, a été perçu comme porteur, dès l'origine, d'idéologie ou véhiculant une

¹Elle formait les instituteurs et accueillait, pendant 2 années d'études, les futurs candidats à l'Ecole de Médecine de Dakar, qui achevait la formation des "Médecins africains".

²La plupart des pays de la sous-région sont de petits pays sous-développés, aux moyens économiques limités et dont la population excède rarement 10 millions d'habitants par pays ; il ne peuvent donc s'offrir certains luxes, par nationalisme, par étroitesse de vue, etc.

³C'est précisément parce que l'OUA, souvent perçue et présentée comme cartel des Chefs d'Etat, plus soucieux de préserver leurs intérêts particuliers que de promouvoir l'unité des peuples africains, paraît disqualifiée dans les formes et stratégies (politiques surtout) qu'elle a mises en œuvre pour réaliser cette unité, que la CEA et l'intégration économique sont désormais présentées comme les seules alternatives crédibles et porteuses.

⁴Bien entendu, cette idéologie avait ses théoriciens, dont Georges Hardy, Jacques Richard-Molard, Maurice Delafosse, Cécile Rhodes et même, certains des explorateurs qui ont sillonné l'Afrique : Savorgan de Brazza, Livingstone, etc.

idéologie implicite, car comme l'a montré Eric Williams ¹ dans son ouvrage : *Capitalisme et Esclavage*, la traite des noirs comme le projet colonialiste ont été initialement des entreprises économiques, et rien que cela au départ ² ; ce n'est que par la suite, dans la pratique et l'expérience concrète, que le racisme, les préjugés et leur ratiocination apparaîtront et engendreront les diverses idéologies connues et dénoncées depuis lors. C'est l'esclavage qui a engendré le racisme, et non l'inverse.

Cependant, cette idéologie de domination implicite et la politique d'infériorisation qui la mettait en œuvre constituaient en soi des causes de régression des civilisations africaines (religions et arts compris), car une des vocations essentielles du colonialisme était la mission de civilisation, consistant à apporter aux indigènes, jugés barbares, la civilisation, c'est-à-dire la science et la technique, l'école et la santé (médecine), l'école coloniale ayant représenté un moyen privilégié de cette action civilisatrice, et qui a appliqué successivement l'indigénat (écoles indigènes, avec des programmes et des pédagogies spécifiques), puis l'assimilation (citoyenneté française reconnue à des sujets de certaines colonies et formation des Africains de manière identique à celle des Français) et, après la seconde guerre mondiale, le pragmatisme et l'émancipation (généralisation des programmes français, extension de l'enseignement par la formation accrue de maîtres

¹ WILLIAMS, Eric.- *Capitalisme et Esclavage*, Paris, Présence Africaine, 1968 ; il écrit :

"Les raisons de recourir à l'esclavage, écrivait Gibbon Wakefield "ne sont pas le résultat de considérations morales, mais de circonstances économiques ; elles ne sont pas liées au vice et à la vertu, mais à la production"... (p. 17). Une déformation raciste a été donnée à ce qui était fondamentalement un phénomène économique. L'esclavage n'est pas né du racisme. Le racisme est plutôt la conséquence de l'esclavage. La main-d'œuvre forcée dans le Nouveau Monde était brune, blonde, noire ou jaune ; catholique, protestante ou païenne... (p. 19). Les traits de l'homme, ses cheveux, sa couleur, ses dents blanches, ses caractéristiques de sous-homme si largement invoquées, ne furent que des rationalisations tardives pour justifier un simple fait économique : les colonies avaient besoin de main-d'œuvre et recouraient au travail des nègres parce qu'il était le meilleur et le moins cher. Ce n'était pas une théorie, mais une conclusion pratique tirée de l'expérience personnelle du planteur..." (p. 34-35).

² Henri Bourgoïn écrit dans son ouvrage : *L'Afrique malade du Management* (Paris, Jean Picollec éditeur, 1984, page 19) :

"Le commerçant est incontestablement à l'origine de l'expansion coloniale. Il installe des comptoirs sur différents points de la côte atlantique et troque des produits manufacturés, contre du cacao, du café, du caoutchouc, de l'ivoire, du cuivre ou des billes de bois (acajou, ébène...). Le souci principal des commerçants-colons était alors de faire acheminer des matières premières vers la métropole européenne, en utilisant le travail forcé des Africains. C'est cependant par ces commerçants que se développa et se généralisa peu à peu l'usage de la monnaie. Bientôt cependant, ces pionniers éprouvèrent le besoin de s'étendre et de prospecter les territoires de l'intérieur. Comme ces régions n'étaient pas sûres, les firmes de commerce se tournèrent vers leurs gouvernements respectifs afin d'appeler l'armée à la rescousse. Ce fut l'apparition des militaires avec la mission de "pacifier" les contrées dont les populations s'opposaient à la présence européenne".

et l'accroissement des moyens, etc.)¹.

Au plan politique, l'implantation de l'administration coloniale a détruit certaines structures et institutions politiques traditionnelles remplacées par un nouveau pouvoir et ses auxiliaires, tandis que d'autres ont été récupérées et reconverties. Cependant, en structurant les territoires coloniaux comme indiqué précédemment, le colonialisme a jeté les bases solides d'Etats modernes en Afrique, Etats que les nouveaux pays indépendants préserveront et consolideront.

Dans le domaine économique, la création, l'organisation et le développement d'une industrie, d'une agriculture et d'un commerce modernes constituent des aspects éminemment positifs de l'action coloniale en Afrique, mais la mise en valeur intensive des terres et des ressources a conduit à leur épuisement, tandis que la mobilisation des Africains dans le travail forcé a entraîné leur abrutissement ; l'industrialisation a développé le prolétariat, phénomène nouveau en Afrique ; l'accroissement démesuré des centres urbains correspond à l'avènement de la délinquance ; la large diffusion des produits manufacturés a condamné les objets et les biens traditionnels à la relégation, parfois à la disparition ; etc.

Dans le domaine culturel, les religions traditionnelles sont interdites ou contraintes de végéter dans la clandestinité ; les objets culturels, considérés comme des fétiches, sont disqualifiés ; l'enseignement colonial, en inculquant des complexes divers chez ses émules africains et en interdisant l'usage des dialectes et idiomes indigènes, a programmé l'infériorisation des cultures africaines et jeté les bases de l'assimilation, du déchirement des élites africaines occidentalises², etc.

En définitive, toute domination nationale, et donc toute colonisation, est une cause de régression et de dépérissement des cultures nationales dominées, car toute domination nationale est une remise en cause et une destruction, inscrites dans les programmes et les

¹Sur cette histoire, les objectifs et les méthodes pédagogiques de l'école coloniale en Afrique, cf.

- MOUMOUNI, Abdou.- *L'Education en Afrique*, Paris, F. Maspéro, 1964,
- SYLLA, Abdou.- *Création et Imitation dans l'Art africain traditionnel*, Dakar, IFAN-CH. A. DIOP, 1988,
- SYLLA Abdou.- *L'Ecole Future. Pour Qui ? Crise scolaire et Réforme au Sénégal*, Dakar, ENDA, 1987.

²Jacques Richard-Molard, cité par Abdou Moumouni (op. cit., page 69), écrit :

"Il y a tellement de complexes chez les Noirs situés à notre contact, qu'ils ne savent même plus par quel terme se désigner eux-mêmes : Nègres ? ...Noirs ? ...Indigènes ? ...Comment veut-on que, dans un climat où l'intéressé n'ose même pas se nommer, une éducation, une promotion réelle puisse avoir lieu ?"

De son côté, dans son roman : *L'Aventure ambiguë*, Paris, Union générale d'Edition, 1961, Cheikh Anidou Kane a décrit avec sagacité la situation tragique et le grand déchirement de l'intellectuel africain de culture occidentale, sommé de choisir entre d'une part la fidélité et l'arriération et d'autre part la rupture et le progrès.

projets colonialistes, des genres de vie et des croyances, des activités quotidiennes et des relations sociales, des valeurs et des règles de conduite, des pratiques religieuses et des manifestations esthétiques, etc. ¹, des populations indigènes ; la domination coloniale et ses divers autres objectifs ne peuvent eux-mêmes être réalisés que sur la base de la réussite de cette remise en cause et de cette destruction : toute colonisation est à la fois entreprise et procédure ethnocidaires, visant la dissolution-disparition des civilisations dominées dans la civilisation dominante, en l'occurrence, la civilisation occidentale, que Robert Jaulin ² qualifie de "système de décivilisation, puisqu'elle a pour objet la disparition des civilisations".

Ces différentes pratiques et procédures ethnocidaires sont encore beaucoup plus pernicieuses pour la survie des arts et civilisations de l'Afrique que les actions iconoclastes spectaculaires, car étalées sur le temps et agissant en profondeur sur les consciences, elles visent à convaincre, par la persuasion, les Africains à abandonner d'eux-mêmes leurs croyances et pratiques traditionnelles. Aussi, n'est-il pas possible d'apprécier, en termes quantitatifs, les effets ethnocidaires de l'action coloniale en Afrique.

Cependant, un exemple, celui de "l'affaire de Bénin-city" permet de se faire une idée ; deux versions sont disponibles :

- la version ethno-esthétique, très connue, est résumée par Bohumil Holas ³, selon lequel, lors de l'expédition punitive britannique de 1897 à Bénin-City, plus de 3 000 œuvres d'art avaient été saisies, embarquées sur les bateaux, transportées à Londres comme une "part de l'indemnité requise" et vendues aux enchères. Cette expédition punitive avait été organisée contre l'*Oba* (roi) de Bénin, pour venger l'assassinat d'un vice-consul anglais, envoyé à l'époque auprès de l'*Oba*. A quelques kilomètres de la ville de Bénin, le vice-consul dépêchait un émissaire annoncer son

¹Aimé Césaire (dans *Cahier d'un Retour au Pays natal* et dans "Culture et Colonisation", Actes du congrès des Ecrivains et artistes noirs de 1956 à Paris, publiés par Présence africaine, numéro spécial 8-9-10) et Frantz Fanon (dans *Peau noire et Masques blancs* et dans *Les Damnés de la Terre* particulièrement) ont notamment mis l'accent sur cette dimension ethnocidaire du colonialisme. Césaire écrit dans "Culture et Colonisation" :

"Il n'y a pas une mauvaise colonisation qui détruit les civilisations indigènes et attenté à la "santé morale des colonisés", et une autre colonisation, une colonisation éclairée, une colonisation appuyée sur l'ethnographie qui intégrerait harmonieusement, et sans risque pour la "santé morale des colonisés" des éléments culturels du colonisateur dans le corps des civilisations indigènes. Il faut en prendre son parti : les temps de la colonisation ne se conjuguent jamais avec les verbes de l'idylle... Partout où la colonisation fait irruption, la culture indigène commence à s'étioler..." (op. cit., pages 196 et 203).

De son côté, Frantz Fanon écrit dans "Racisme et Culture" (Actes du congrès de 1956, page 128) :

"Il n'est pas possible d'asservir des hommes sans logiquement les inférioriser de part en part".

²JAULIN, Robert.- *La Décivilisation, Politique et Pratique de l'Ethnocide*, Bruxelles, Editions complexe, 1974, page 14.

³HOLAS, Bohumil.- *Civilisations et Arts de l'Ouest africain*, Paris, PUF, 1976, page 186.

arrivée à l'Oba. Celui-ci lui fit savoir qu'il était occupé par des cérémonies religieuses et ne pouvait le recevoir. Le vice-consul passa outre, mais fut attaqué et massacré avec ses compagnons non loin de la ville ; seuls deux Européens et 40 porteurs africains purent s'échapper. Deux mois plus tard, une expédition punitive était envoyée à Bénin et s'emparait de la ville, ou plutôt, de ce qui en restait, car avant de s'enfuir et d'emporter ce qu'ils pouvaient, les habitants de Bénin avaient mis le feu à la ville,

- la seconde version est fournie par un chercheur nigérian, Ekpo O. EYO¹, qui affirme

"Le Nigéria est un des nombreux pays qui, avec l'arrivée de religions et de gouvernements étrangers, ont perdu plus de la moitié de leur patrimoine culturel. Quatre moyens de spoliation ont été utilisés. Le premier a consisté à imposer systématiquement aux indigènes des religions étrangères et à leur interdire, sous la menace de l'enfer, d'adorer toute image représentant d'"autres dieux". Il en est résulté que les Nigériens ont détruit ou laissé à l'abandon des objets jadis entourés d'une grande vénération. Ce qui n'a pas disparu ou s'est dégradé a été emporté dans les musées ou chez des particuliers des pays d'origine des missionnaires. Il suffit d'un coup d'œil sur le catalogue des sections ethnographiques de certains musées de l'étranger pour constater combien de ces objets, affectés de la simple mention dérogatoire de "fétiches", proviennent de cette époque des missions.

Le second moyen a consisté à recevoir des cadeaux faits dans un esprit d'hospitalité ou en échange de verroterie ou autres colifichets. Un bon exemple de ce genre d'échange est celui des deux battants de porte en bois sculpté provenant du palais d'Ikere-Ekiti, qui se trouvent actuellement au British Museum (...), échange conclu entre l'Ogoga d'Ikere et un administrateur britannique vers 1895. Lorsque l'Ogoga d'Ikere actuel en a demandé la restitution, on lui rappela qu'il s'agissait là d'un échange auquel avait procédé son prédécesseur et qui liait pour toujours le peuple Ikere.

Le troisième moyen a été le pillage. L'exemple le plus scandaleux est le pillage de 1897. Cette année-là, une expédition britannique conduite par le consul Philips se dirigeait vers Bénin-city au moment où le roi Oba Ononramwen célébrait l'un des plus importants rites annuels pendant lequel il ne lui était pas permis d'entrer en contact avec quoi que ce soit d'étranger, y compris les personnes. Le consul Philips, prévenu, passa outre et l'inévitable se produisit. Le rituel étant l'acte le plus important dans la vie des Bénins, il fallait à tout prix empêcher Philips d'aller plus loin. Une personne de la suite d'Oba, le Chef Olugbushe, sans en référer au roi, tua sept des neuf membres de l'expédition.

La réaction britannique fut immédiate. La ville fut envahie et le palais où se trouvaient des dizaines de milliers d'objets d'art en bois, en ivoire ou en bronze, fut pillé puis incendié et le roi fut exilé.

Les objets d'art furent d'abord envoyés à Londres et, de là, dispersés dans le monde entier. Il n'est guère de musée ethnographique qui ne possède au moins une pièce de Bénin.

La quatrième forme de spoliation est imputable aux ethnologues. Le Département des antiquités tient un dossier sur ceux qui, dans un passé plus ou moins récent, ont emporté des œuvres d'art du Nigéria alléguant qu'elles étaient destinées à des collections d'études ou bien qu'elles permettraient de mieux faire connaître l'art nigérian dans le monde. Ces œuvres se retrouvent bien souvent dans les salles de vente".

Ces deux versions ne concordent pas en tous points, mais celle de Ekpo O. EYO, outre qu'elle révèle qu'un malentendu déplorable est à l'origine du pillage de Bénin-city, indique les différentes formes de l'action ethnocidaire perpétrée par la colonisation en Afrique, mais auxquelles il faut ajouter qu'au cours de la conquête, comme lors de la pacification de l'Afrique, plusieurs cités ont été saccagées, parfois détruites par la

¹EYO, O. Expo.- "Nigéria", in *Museum*, volume 31, n° 1, Paris, UNESCO, 1979, pages 18 à 21 ; ce numéro est spécialement consacré à la question du "Retour et Restitution de biens culturels", question que nous avons examinée sous le titre : "Retour et Restitution de biens culturels à leur pays d'origine : difficultés et enjeux" (juillet 1989 à paraître dans le Bulletin de l'IFAN-CH. A.DIOP).

puissance militaire coloniale ; car l'entreprise ethnocidaire est à la fois intolérante et irrespectueuse, résolument iconoclaste.

3 - 2 - 4 - La Christianisation

En tant que partie et dimension fondamentale de la civilisation occidentale, ayant précédé ou accompagné, préparé ou favorisé, complice, dans bien des cas, de la colonisation, le Christianisme a participé, sous des aspects multiformes et de manière souvent efficace, à l'entreprise ethnocidaire de l'Occident en Afrique. Déjà, dans l'Acte général de la conférence de Berlin, les accointances entre Christianisme et colonialisme apparaissent, notamment dans l'article 6¹, qui précise l'attitude des gouvernements européens à l'égard des religions, importées en particulier, afin de réduire les difficultés et les conflits entre les représentants des nations européennes en Afrique, explorateurs et militaires certes, mais également missionnaires :

"... elles (les puissances) protégeront et favoriseront, sans distinction de nationalités ni de cultes, toutes les initiatives et entreprises religieuses, scientifiques ou charitables créées et organisées à ces fins ou tendant à instruire les indigènes et à leur faire comprendre et apprécier les avantages de la civilisation.

Les missionnaires chrétiens, les savants, les explorateurs, leurs escortes, avoirs et collections seront également l'objet d'une protection spéciale.

La liberté de conscience et la tolérance religieuse sont expressément garanties aux indigènes comme aux nationaux et aux étrangers. Le libre et public exercice de tous les cultes, le droit d'ériger des édifices religieux et d'organiser des missions appartenant à tous les cultes ne seront soumis à aucune restriction ni entrave".

Ces rivalités et affrontements seront tels que le pape Benoist XV (1914-1922) devra mettre en garde, dans *Maximum Illud*, parue le 30 novembre 1919, les missionnaires contre leurs sentiments nationalistes, en rappelant que l'apostolat catholique était une œuvre supranationale et le missionnaire un envoyé de l'Eglise et non de sa patrie².

Ce que révèle en effet l'histoire de l'évangilisation en Afrique, c'est que les premiers missionnaires arrivés en Afrique ont été débarqués des navires portugais et espagnols affrétés par des commerçants et des explorateurs qu'ils accompagnaient.

¹DE BENOIST, Joseph Roger.- *L'Eglise catholique en Afrique. Deux millénaires d'Histoire*, Dakar, Centre Saint-Augustin, 1991, 106 pages. Concernant l'histoire de la christianisation de l'Afrique, nous avons largement tiré profit de cette étude du Père de Benoist, Chercheur à l'IFAN-CH. A. DIOP, qui constitue actuellement une des meilleures synthèses à ce sujet.

²DE BENOIST, Joseph Roger.- op. cit., page 64. Roger de Benoist mentionne également les "multiples rivalités, entre les États, entre le Saint-Siège et les Eglises locales, entre les Ordres religieux". "La création, en 1622, d'un organisme central chargé de la propagation de la foi ne suffira pas à unifier l'effort missionnaire" (page 21).

En 1445, le pape Nicolas V accordait au roi du Portugal le patronage, *padroado*, sur toutes les terres à découvrir, en ayant toute latitude d'y nommer des évêques et d'y envoyer des missionnaires de son choix ; ce patronage est confirmé l'année suivante par le pape Callixte III ; et en 1493, afin d'éviter des conflits entre les deux grandes puissances maritimes de l'époque, le pape Alexandre VI octroyait, par la bulle *Inter caetera*, à l'Espagne "les terres fermes et îles découvertes et à découvrir vers l'Inde à l'Ouest du 45^e méridien" ¹ .

Lorsque l'administration coloniale s'est installée, elle a confié, dans beaucoup de cas et dans plusieurs territoires, diverses tâches et missions à l'Eglise, en particulier dans les domaines de l'éducation et de la santé ; ainsi au Congo belge (Zaire), l'éducation et la santé étaient confiées aux missionnaires ; dans les colonies anglaises, les églises protestantes scolarisaient 40 à 50 % des enfants ; tandis que dans les territoires sous domination française, les premières écoles ont été créées au début du XIX^e siècle au Sénégal par les sœurs de Saint-Joseph de Cluny, les filles de Mère Anne-Marie Jahouvey et les Frères de Ploërmel. Les missionnaires ouvraient en même temps et jusque dans les villages les plus reculés, des dispensaires et des maternités. C'est précisément en ces deux domaines que l'action de l'Eglise chrétienne en Afrique a été la plus significative, en concernant en outre des non-chrétiens ² .

Partout en Afrique, les missionnaires se sont d'abord installés là où, dans les escales et les comptoirs de la côte africaine d'abord, puis dans les zones, chefs-lieux de subdivision et de cercle, s'étaient fixés les commerçants, militaires et administrateurs coloniaux. Roger de Benoist reconnaît (page 72) que "la première présence chrétienne (en Algérie) a été celle des militaires et des colons, au service desquels travaillaient des aumôniers" ; ce qui est également vrai, dans bien des cas, dans l'Afrique noire.

Ces divers domaines d'interférence, de collaboration et d'appui mutuel entre colonialisme et Christianisme et leur identité d'intérêts (la puissance, la supériorité et le prestige de l'Occident et de sa civilisation ont toujours profité aux missionnaires) faisaient dire à Joseph Ki-Zerbo en 1962 à Bouaké, que

"... le Christianisme, en Afrique, était une transplantation pure et simple de l'Occident -je dirai même, avec plus de précision, de Saint-Sulpice" ³ .

¹DE BENOIST, Joseph Roger.- op. cit., page 23. Le Portugal a conservé son *padroado* sur ses territoires coloniaux (Cap-Vert et Guinée-Bissau, Sao Tomé et Príncipe, Angola et Mozambique) jusqu'à leur indépendance en 1975, selon De Benoist.

²Vincent Monteil nous apprend qu'en 1964, au Nigéria, les catholiques ne sont que 5 % de la population, mais les missionnaires scolarisent 40 % des enfants scolarisables, tandis qu'au Ghana, les catholiques sont 8 % mais les missionnaires dirigent le tiers des écoles du pays (op. cit., page 207).

³Cité par Vincent Monteil.- op. cit., page 206.

Aussi, l'histoire de l'évangélisation en Afrique resterait incompréhensible sans sa mise en relation avec l'histoire de l'entreprise coloniale européenne.

Cette histoire chrétienne a connu trois grandes phases.

Au cours de la *première phase*, qui correspond aux cinq premiers siècles de l'ère chrétienne, l'Eglise chrétienne s'est implantée principalement dans le Maghreb, en Egypte et en Ethiopie, pays qui ont fourni à l'Eglise universelle de grands évêques et des théologiens éminents, dont Cyprien de Carthage, Athanase d'Alexandrie et Augustin d'Hippone. Cependant, les conditions culturelles et politiques de création des communautés chrétiennes du Maghreb et leur faible enracinement dans les cultures locales expliquent qu'elles seront balayées sans difficulté par l'expansion arabo-musulmane du VII^e siècle, seules pouvant résister jusqu'à nos jours les communautés copte d'Egypte et monophysite d'Ethiopie. Cette première vague d'évangélisation n'a donc pas concerné l'Afrique noire au Sud du Sahara.

Pendant la *seconde phase* (XV^e-XVIII^e siècles), les missionnaires accompagnent les navigateurs portugais et espagnols d'abord (XV^e-XVI^e siècles) puis l'Eglise chrétienne s'implique activement dans la traite négrière (XVI^e-XVIII^e siècles) ¹, avant que, au XIX^e siècle, les représentants de l'Eglise participent au mouvement abolitionniste ².

Pendant cette phase des grands voyages, des découvertes de l'Afrique et de l'établissement des premiers comptoirs, les missionnaires, affirme Roger de Benoist (p. 21), "accompagnèrent toujours les découvreurs et les commerçants". Mais,

"Là encore, les conditions de l'évangélisation, les rivalités entre les nations chrétiennes et parfois entre les ordres religieux, la dispersion des initiatives missionnaires, le drame de la traite négrière ont été des obstacles à une action concertée, poursuivie avec constance et prenant en compte les réalités locales. Le climat et le manque de voies de pénétration vers l'intérieur -encore inconnu des Européens- n'ont pas permis aux fondateurs d'Eglise de dépasser les côtes de l'Atlantique et de l'Océan indien. Même si certaines communautés chrétiennes ont existé pendant près de trois siècles, elles n'ont été que des enclaves sans rayonnement effectif sur les pays environnants. Les révolutions qui ont marqué l'histoire de l'Europe à partir de la fin du XVIII^e siècle ont mis fin à une évangélisation menée par des hommes souvent héroïques, mais sans plan d'ensemble, malgré la création, en 1622, de la Congrégation romaine pour la Propagation de la foi. L'isolement des Eglises locales et leur manque d'enracinement dans les civilisations africaines ont eu pour conséquence leur disparition momentanée" ³.

¹Roger de Benoist considère que cette phase couvre quatre siècles (1450-1850) ; cf. la deuxième partie de son étude (pages 21-59).

²Le cardinal Lavignerie, archevêque d'Alger (1867-1881), avait créé, à travers toute l'Europe, une Société anti-esclavagiste et proposait au pape Pie IX (1846-1878), dans un mémoire secret, de "proclamer au nom de l'Eglise, l'abolition de l'esclavage" (Roger de Benoist, page 63).

³DE BENOIST, Joseph Roger.- op. cit., page 1.

Il faut ajouter à cet admirable résumé de cette seconde phase d'évangélisation que, trop dépendants des pouvoirs civils et militaires et des intérêts économiques, partageant également les préjugés de leurs contemporains et de leurs concitoyens avec lesquels ils débarquaient en Afrique, les missionnaires ont, eux aussi, rencontré l'hostilité des pouvoirs africains et des populations, notamment pendant tous les siècles de pratique de la traite négrière ; en outre, les maladies africaines, inconnues des Européens, et qui donc, étaient sans défense contre elles, les conditions d'alimentation et de logement, etc., ont décimé plusieurs générations de missionnaires en Afrique. Aussi, l'évangélisation n'a-t-elle pu atteindre que les côtes et les populations des escales et des comptoirs pendant ces quatre siècles d'efforts apostoliques. La première messe a été célébrée dans cette région dans le fort de l'île d'Arguin construit par les Portugais en 1445 ; les premières églises ont également été construites pendant cette phase.

Analysant les causes de la disparition des églises d'Afrique et de la foi chrétienne dans le continent après quatre siècles d'évangélisation, Roger de Benoist relève

- les intérêts économiques qui ont prévalu sur tous les autres, en sorte que les volontaires non Portugais étaient systématiquement écartés des zones d'apostolat, de crainte que les commerçants des autres nations ne suivent les missionnaires de mêmes nationalités, car le *padroado*¹ est demeuré toujours en vigueur jusqu'en 1974-1975 ;

- l'absence de formation appropriée des missionnaires qui partaient pour l'Afrique, car c'est seulement au XIX^e siècle que seront créées les premières congrégations de missionnaires destinés à l'apostolat lointain ; ils ignoraient ainsi tout à la fois les pays, les hommes et leurs cultures, et accentuant encore davantage les difficultés d'évangélisation, les divisions et les rivalités des missionnaires de nationalités différentes, ainsi que l'absence de programme unifié et systématique d'évangélisation ;

- sur le terrain africain, apprenant rarement les langues locales et ne recevant principalement que les enfants portugais et européens et très peu de jeunes africains, les prêtres ne pouvaient généralement catéchiser qu'avec des interprètes ; entre les missionnaires, les autorités portugaises ou celles du pays dominant et leurs représentants locaux (agents commerciaux, responsables administratifs ou militaires), les relations oscillaient entre l'hostilité et la compromission ; les relations des prêtres avec les chefs africains et les populations n'étaient pas non plus aisées ; conséquences : baptêmes précipités, conversions douteuses², méfiance et parfois hostilité ouverte des populations à l'égard de ceux qui pratiquaient la traite et leurs complices ;

¹Ibidem, pages 57, 58 et 59. Roger de Benoist note (p. 57) que par le *padroado*, le champ d'apostolat que le pape avait confié aux autorités de Lisbonne englobait la moitié de la planète, responsabilité que le Portugal n'a jamais pu et parfois voulu assumer.

²Vincent Monteil rapporte dans son ouvrage : *L'Islam noir* (op. cit., pages 208-209),

- le faible enracinement du christianisme dans les milieux africains et dans les cultures locales, car les Eglises africaines manquaient de cadres formés et ceux qui avaient été formés étaient au préalable envoyés en Europe (Lisbonne, Goa, Rome, etc.), d'où ils revenaient coupés des réalités des terroirs africains.

Ces différentes causes font conclure Roger de Benoist ¹

"Le Christianisme, dans son fond et sa forme, était plaqué sur les cultures locales ; il s'agissait réellement d'une religion étrangère..." et dont "les Eglises s'effondrèrent d'autant plus rapidement qu'elles étaient isolées et n'avaient pas de liens entre elles..."

La *Troisième phase* d'évangélisation (1850 à nos jours) correspond, après la révolution industrielle en Europe, à la conquête du monde par l'Europe (explorations, conquêtes coloniales et pacifications) et au cours de laquelle les missionnaires suivent, et parfois précèdent ou accompagnent le mouvement, à moins qu'ils ne se fassent (cf. Livingstone) explorateurs, conquérants et pacificateurs. Des milliers de missionnaires sillonnent l'Afrique, pénètrent les zones les plus reculées, créent des communautés chrétiennes, en coordonnant leurs actions, suscitent des vocations sacerdotales et religieuses, forment des cadres, scolarisent les enfants, soignent les maladies, promeuvent des œuvres caritatives en milieu rural et urbain (agriculture et formation professionnelle), etc. En 1939, affirme Roger de Benoist ², les deux premiers évêques africain et malgache des temps modernes sont ordonnés par le pape Pie XII. Cinquante ans plus tard (1988), les Eglises d'Afrique comptent 81 833 000 catholiques (13,4 %) sur 610 697 000 Africains, répartis en 411 diocèses, avec 369 évêques africains (et 118 étrangers) et 9 184 prêtres diocésains africains.

Pendant cette période, les efforts déployés en Europe-même, par la création de nombreuses congrégations et de fondations, d'institutions et d'œuvres d'aides aux missions, etc. ³, et par le rôle essentiel joué par la Congrégation pour la Propagation de la Foi au cours du pontificat de Grégoire XVI (1831-1845), ont permis de disposer d'énormes moyens, d'"ouvriers pour la mission" qui ont pu, sur les terrains africains,

"En 1955, au Cameroun, à l'oumban, on enterre deux femmes chrétiennes du sultan musulman. Récemment, un notable mossi, déjà marié religieusement, veut épouser une jolie fille ; il coupe aux injonctions de l'évêque : "Tant pis, je me fais musulman !". Un autre mossi, homme d'âge respectable, dont tous les enfants sont chrétiens, refuse le baptême, pour pouvoir garder ses femmes : ceux qui le connaissent affirment que c'est par rectitude morale, pour refuser les compromis hypocrites de tant d'autres convertis, qui entretiennent des maîtresses".

Ces exemples soulèvent la question de la fragilité de la foi chrétienne chez les convertis africains ; car un an de catéchisme peut-il suffire à changer les mentalités et à faire oublier aux Africains leurs croyances et leurs rites traditionnels, comme l'affirme l'évêque de Sa da Bandeira (Angola), Altino Ribeiro de Santana (cité par Monteil, op. cit., page 207).

¹DE BENOIST, Joseph Roger.- op. cit., page 59.

²DE BENOIST, Joseph Roger.- op. cit., page 2.

³Ibidem, pages 61 à 66.

diversifier leurs actions et atteindre plusieurs cibles (enfants, femmes, esclaves, milieux ruraux principalement), en mettant en œuvre *l'école* ("pilier de la stratégie missionnaire"¹), *l'action culturelle* (étude des langues locales, composition de grammaires, compilation de dictionnaires, édition d'ouvrages et de manuels, de textes de l'Écriture sainte et de la Bible), *l'action sanitaire et caritative* (dispensaires, hôpitaux, aide et assistance technique et promotion des populations par elles-mêmes, etc.), *l'inculturation* ("incarnation de l'essentiel de l'Évangile dans les cultures africaines"²).

Aussi, les deux questions dominantes pendant cette phase ont été celle de l'harmonisation des méthodes d'apostolat et celle de la promotion rapide d'un clergé local ; cette dernière question renvoie à l'inculturation et plus globalement à l'africanisation du Christianisme en Afrique.

La question de l'harmonisation des méthodes d'apostolat a pu être surmontée grâce aux efforts et au travail accompli par la Congrégation pour la Propagation de la Foi qui a élaboré une instruction, *Neminem Profecto*³, rendu public par le pape Grégoire XVI le 23 novembre 1845.

Malgré les conditions et les difficultés, la promotion d'un clergé local a connu, en un siècle d'apostolat, des succès certains et elle se poursuit encore⁴. Mais les efforts et les succès de promotion du clergé local ne peuvent suffire à ancrer et à incarner l'Évangile dans les cultures africaines. La question de l'africanisation du Christianisme a toujours été et est encore une question centrale de l'Église et de son destin en Afrique. Plusieurs facteurs bloquants de cette africanisation sont liés au Christianisme-même :

- religion étrangère, apportée par les Blancs dans le sillage des voyages de découvertes, de la traite négrière, de la conquête et de la colonisation, le Christianisme a souvent été mal perçu et considéré comme la religion des dominants, tandis que l'Islam, introduit parfois par les Africains eux-mêmes, est assimilé à la religion des sous-développés⁵ ;

- les divisions et les rivalités entre missionnaires de différentes nationalités, d'ordres différents, la dispersion, pendant longtemps, des initiatives missionnaires, l'absence de programme d'évangélisation, etc., n'ont pas également contribué à

¹Ibidem, page 68.

²Ibidem, page 69.

³DE BENOIST, Joseph Roger.- op. cit., page 61. Le pape Grégoire XVI avait été, jusqu'à son élection (1831), préfet de cette Congrégation.

⁴Voir plus loin, le tableau statistique.

⁵Expression employée par Vincent Monteil, op. cit., page 221 ; Monteil examine dans le chapitre VII (Recherche d'une Église, pages 205-226) de son ouvrage, la question de l'africanisation du Christianisme et les rapports entre musulmans et chrétiens.

l'implantation à grande échelle du Christianisme, qui apparaît toujours comme une religion minoritaire en Afrique.

Les différences de conceptions et de croyances entre le Christianisme et les religions traditionnelles africaines n'ont pas favorisé la christianisation des populations africaines ; ces différences concernent principalement le culte des ancêtres et la polygamie :

- le culte des ancêtres en Afrique implique des sacrifices et l'usage de "fétiches" ; dans le culte des ancêtres, les sacrifices sont effectués pour nourrir les esprits des morts et des forces, tandis que le Dieu des Chrétiens s'est immolé pour ses fidèles ; les fétiches, représentations matérielles des ancêtres et des dieux, sont indispensables au culte, puisque les offrandes passent par eux pour parvenir aux ancêtres et aux dieux, alors que le Christianisme les proscrie ; ces cultes sont toujours vivants et toujours pratiqués (culte des *rap* et *ndëpp lebu*, culte des *pangool* et *lup sereer*, *bëkin joola*, culte des *orisha yoruba*, etc. ; au Sénégal, les ethnies *sereer* et *joola*, les plus christianisées, sont justement celles où les cultes traditionnels sont toujours préservés et organisés) ; partout en Afrique, et même de nos jours, chrétiens comme musulmans continuent de consulter à la fois guérisseurs et marabouts, pour soigner les maladies, réussir dans les affaires, conjurer le mal et triompher de l'adversité, etc ;

- la polygamie est condamnée par l'Eglise chrétienne, alors qu'en Afrique, elle est une institution sociale et économique profondément enracinée, et base de la société africaine ; en sorte qu'elle continue toujours d'opposer les Chrétiens d'Afrique ¹.

C'est pourquoi, de l'attachement des populations à leurs valeurs ancestrales et des conflits de celles-ci avec le Christianisme, sont nées des solutions originales, tentatives de synthèse plus ou moins réussies entre l'africanité et le Christianisme et qui ont pris la forme de syncrétismes, de prophétismes et d'églises africaines indépendantes, qui se sont développés dès la fin du XIX^e siècle dans plusieurs pays africains, particulièrement dans ceux de l'Afrique centrale : religion dite de Beegba chez les Baoulé, Eglise Cratchoc, culte Deima, communauté de Bregbo et Harrisme en Côte d'Ivoire et au Ghana,

¹ Selon Vincent Monteil (op. cit., pages 208 et suivantes), une délégation de catholiques africains s'est rendue en 1959 à Rome pour y demander l'autorisation de la polygamie ; certaines églises protestantes africaines admettent la polygamie ; il existe une polygamie chrétienne clandestine ; il existait, au Cameroun, un mouvement d'Action catholique appelé "les polygames chrétiens". Monteil relève les propos du pasteur camerounais Jean-Calvin Bahoken :

"On n'a pas le droit de condamner la polygamie, que même le Christ n'a pas condamné chez Abraham. Et puis, au Cameroun indépendant, une loi admet la polygamie ; que va faire l'Eglise" (op. cit., page 209).

Un autre pasteur camerounais, Jean-Baptiste Obama affirme que, pour s'incarner, le christianisme doit revêtir la négritude, car en devenant chrétien, on ne cesse pas d'être africain (page 201) ; il faut donc que le Christianisme adopte et incorpore certaines valeurs africaines. Un prêtre de la Guinée-Bissau, Antonio Careira, affirmait en 1960 :

"En Guinée-Bissau, les Chrétiens consultent des guérisseurs, sacrifient des animaux, en même temps qu'ils assistent respectueusement, et peut-être avec foi, à la messe" (page 210).

Kimbanguisme au Zaïre et au Congo, Prophétesse Alice Lakuema en Ouganda et au Kenya, etc. Ces églises et ces synrétismes, disposant de milliers de fidèles, sont toujours très actifs, tolèrent certaines valeurs et pratiques traditionnelles, autorisent parfois la polygamie, confèrent un cachet local au culte (chants et danse, vêtue, etc.).

La question de l'africanisation a en effet été perçue très tôt :

- déjà en 1845, l'instruction *Neminem Profecto* du pape Grégoire XVI jetait les bases essentielles d'une promotion du clergé local ;

- en 1951, l'encyclique *Evangelii Praecones* réaffirmait la nécessité d'un enracinement de l'Eglise dans les pays où l'Évangile est annoncé ;

- le cardinal Lavigerie reconnaissait que "l'œuvre durable doit être accomplie par les Africains eux-mêmes devenus chrétiens et apôtres" ¹, tandis que Liberman affirmait qu'il est "absolument impossible de pourvoir au salut de ces pays sans un clergé indigène" ² ;

- le clergé africain lui-même plaidait cette africanisation, en mettant l'accent sur le culte ; ainsi, pour Luc Sangaré, archevêque de Bamako, "il faudrait africaniser le culte. Tout est là" ³ ; le pasteur camerounais, Jean-Calvin Bahoken se demandait, au colloque d'Abidjan sur les religions en 1961 ⁴, pourquoi chanter des hymnes d'Europe, et non des chants africains, et suggérait que le pasteur s'habille à l'africaine, que battent les tams-tams, que le vin de palme et la patate soient substitués au jus de vigne et au pain de froment lors de la Sainte-Cène et que soient utilisées les langues locales.

Et de fait, depuis la décennie 1970, l'africanisation du culte tout au moins est entrée dans les mœurs ; les messes sont désormais dansées et chantées dans les langues nationales ; le vin de palme, les vêtements africains sont utilisés ; des chorales, religieuses et laïques, exécutent des chants dans différentes langues (latin, français, anglais, langues locales) et au rythme des tams-tams, des balancements et des pas de danse, tout en exploitant et en intégrant le folklore et les chants traditionnels d'Afrique ⁵ ;

les formes africaines de vie ecclésiastique dans tous les pays sont de nos jours très variées, en sorte qu'une culture chrétienne africaine originale est née, faisant dire à

¹DE BENOIST, Joseph Roger.- op. cit., page 69.

²Ibidem, page 69-70.

³Monteil, Vincent.- op. cit., pages 207.

⁴Ibidem, page 207.

⁵Il existe désormais au Sénégal plusieurs chorales, dont la plus connue, la plus ancienne et la plus célèbre tant au niveau national qu'au niveau international (elle a effectué plusieurs tournées en Europe), est celle de Julien JOUGA, qui comprend une centaine de chanteurs, un orchestre de tams-tams et a réinterprété les chants les plus populaires du répertoire folklorique musical sénégalais. D'origine religieuse, cette chorale est désormais une compagnie autonome.

Vincent Monteil qu'"Il y a donc, on le voit, un "Christianisme noir", comme il existe, à n'en pas douter, un Islam noir" ¹ .

Cependant, la question de l'africanisation du Christianisme est liée à celle des rapports entre Christianisme et Islam en terre d'Afrique, car deux seules religions révélées en Afrique noire, elles se sont opposées et combattues ou se sont ignorées ou ont collaboré ; et là où l'une s'est implantée en premier et solidement, l'autre est demeurée minoritaire ; ainsi, en Afrique de l'Ouest et en Afrique orientale, l'Islam est majoritaire, tandis qu'en Afrique centrale et au sud du continent, le Christianisme est incontestablement majoritaire ; et donc les succès de l'une apparaissent, au plan de l'implantation, inversement proportionnels à ceux de l'autre ; leurs destins sont également liés. Ces rapports complexes entre Christianisme et Islam ont d'abord pris la forme d'oppositions, qui concernent à la fois les dogmes et les pratiques :

- au niveau des deux dogmes, l'opposition est irréductible sur au moins quatre concepts : Dieu, Jésus, Mohamed et le Salut ; en se référant au *Coran* (notamment *Sourate 3* : La famille de Imran, et *Sourate 19* : Marie), l'Islam rejette la Trinité : le Père (Dieu), le Fils (Jésus) et le Saint-Esprit (Archange Gabriel), principe fondateur du Christianisme ; dans les différents cas où il est question du Christ dans le *Coran*, celui-ci est appelé Jésus-Fils-de-Marie (s. 3, v. 45 ; s. 19, v. 34), car pour l'Islam, Jésus n'a pas de père biologique et Dieu ne s'est pas fait homme en enfantant (s. 19, v. 35 et s. 25, v. 2). Et pourtant, Jésus Christ est bien reconnu par l'Islam comme Prophète (s. 19, v. 30) et placé, dans le *Coran*, dans la lignée de Noé, Abraham, Imran (père de Marie) :

Sourate 3, verset 33 - Dieu a élu Adam, Noé, la famille d'Abraham et la famille de Imran au-dessus des humains.

- verset 34 - Progéniture descendant l'une de l'autre et Dieu est parfaitement Audiant et Sachant.

Il a reçu le Message divin mais celui-ci a ensuite été transformé, interprété et perverti, comme les différents Messages antérieurs. Aussi, le *Coran* prescrit à tout musulman (s. 4, v. 136) de croire à l'Écriture antérieure à lui, à la Révélation (Ancien Testament et Évangiles) des Envoyés de Dieu (Noé, Abraham, Ismaël, Isaac, Jacob et ses douze fils, Moïse et Aaron, et Jésus, etc.). Il fait de tous ces Envoyés des "musulmans" c'est-à-dire de purs monothéistes soumis à Dieu (s. 3, v. 52, 67, 84 et 85).

¹Monteil, Vincent.- op. cit., page 212.

Par contre, le Christianisme récuse la mission divine du Prophète Mohamed et son statut de Prophète et de Messenger de Dieu, en considérant que Mohamed s'est appuyé sur ce qui était antérieur à lui et que le *Coran* est un récit raconté à Mohamed par un lettré juif contemporain. D'où les nombreux préjugés qui, en Occident, ont longtemps entouré l'Islam, considéré comme un ensemble de croyances répandues par un homme et dans lesquelles Dieu, au sens chrétien, ne peut avoir aucune place, et les musulmans identifiés à des fanatiques et des fatalistes.

Et pourtant, la question de l'authenticité des textes de la Révélation chrétienne et de la Révélation islamique, discutée au XX^e siècle, a abouti à des conclusions qui ne laissent plus subsister aucun doute :

"Le Coran est l'expression de la Révélation faite à Mohamed par l'Archange Gabriel, aussitôt transcrite, apprise par cœur et récitée par les fidèles lors des prières, durant le mois de Ramadan en particulier. Elle fut classée par Mahomet lui-même en sourates et celles-ci ont été rassemblées tôt après la mort du Prophète, pour former, sous le califat d'Othman (12^e à 24^e année qui suivit cette dernière), le texte que nous possédons de nos jours. Contrastant avec ce qui s'est passé pour l'Islam, la Révélation chrétienne est fondée sur des témoignages humains multiples et indirects, puisque nous ne possédons aucun témoignage venant d'un témoin oculaire de la vie de Jésus, contrairement à ce que s'imaginent beaucoup de chrétiens" ¹ .

Ces différences des dogmes auront, bien entendu, des conséquences au niveau des pratiques (culte et voie de salut).

- En Afrique, ces oppositions conduisent à des conflits et parfois à des affrontements, qui resurgissent épisodiquement, même en ce siècle ; divers conflits armés, d'origine et de nature religieuses, opposent encore des populations africaines, musulmanes et chrétiennes, en divers endroits de l'Afrique : le conflit entre populations chrétiennes et païennes du Sud du Tchad et musulmanes du nord n'a pas encore totalement disparu ; au Nigéria, outre la guerre du Biafra (1967-1970), dans les causes de laquelle, les raisons religieuses ont été greffées sur ce qui, au départ, était strictement économique ² , des conflits qui dégénèrent parfois en émeutes sanglantes opposent musulmans et chrétiens du pays, et dont celles de février et mars 1991 ont fait plusieurs dizaines de morts ; tandis que celles d'octobre 1991 (14 au 16) ont fait, à Kano, capitale du nord du pays, plus de 300 victimes, selon Radio France internationale ; au Soudan, où les musulmans du Nord, plus nombreux, veulent imposer la loi musulmane (*la charia*) à toute la population, le conflit qui les oppose aux populations chrétiennes et païennes du

¹BUCAILLE, Maurice.- *La Bible, el Coran et la Science*, Dakar, Afrique-Levant, 1979, page 9.

²La guerre de sécession du Biafara, dirigée par le général OJUKWU, a tenté de détacher cette région septentrionale du Nigéria, en raison surtout de ses richesses économiques (matières premières, pétrole, etc.) ; mais la région étant peuplée en majorité de l'ethnie Ibo chrétienne, la guerre a pris très vite l'allure d'une guerre de religion opposant musulmans et chrétiens nigériens.

Sud dure depuis plus de deux décennies ; en Ethiopie, les musulmans érythréens ont longtemps été persécutés par l'Ethiopie chrétienne ; d'où la longue lutte de libération qu'ils ont menée et qui a abouti à la chute du régime de Mengistu Haïlé Maryam en 1991 et à la proclamation de leur indépendance ; au Libéria, au Kenya, en Ouganda, etc., des conflits interethniques prennent aisément parfois une dimension ou une coloration religieuse, même si, très souvent, à l'origine, les causes économiques et/ou politiques sont plus déterminantes.

En réalité, ces conflits ont souvent des causes économiques et politiques, et correspondent, à l'intérieur des pays africains, à la division, au niveau mondial, de l'Islam et du Christianisme : car hormis les rares pays arabes producteurs de pétrole, tous les pays musulmans sont des pays sous-développés, tandis que les nations chrétiennes sont constituées en majorité par les pays occidentaux industrialisés, à l'exception des pays latino-américains dont la chrétienté procède de leur colonisation par l'Espagne et le Portugal ; ainsi, à l'intérieur de l'Afrique, l'Islam apparaît comme la religion des sous-développés (pays, groupes ethniques et individus), alors que le Christianisme se présente comme la religion des nantis.

Mais les oppositions et les conflits entre musulmans et chrétiens d'Afrique tendent, depuis quelques décennies, à s'atténuer, une véritable collaboration s'étant instituée, soit spontanément entre individus ou entre groupes, soit sous l'égide de guides spirituels, et selon des formes multiples :

- mariages mixtes entre chrétiens et musulmans ;
- familles islamo-chrétiennes nombreuses, dont certains membres sont musulmans tandis que d'autres sont chrétiens ;
- fêtes chrétiennes (Noël, Nouvel an, Toussaint) ou musulmanes (Tabaski) devenues communes aux deux communautés ;
- cimetières publics mixtes (Ziguinchor au Sénégal, au Nigéria) ;
- en pays yoruba, au Nigéria, les relations islamo-chrétiennes sont très cordiales (1965) : repas en commun (sans porc), cotisations communes pour l'édification des églises et des mosquées ;
- invitations et participations de représentants de telle communauté à l'occasion des manifestations de l'autre communauté.

Ces symbioses et ces relations fraternelles entre musulmans et chrétiens d'Afrique sont caractéristiques de la tolérance et de la solidarité africaines.

Cette collaboration est encouragée par des changements radicaux qui se sont produits, depuis deux décennies, à l'échelon le plus élevé dans le monde chrétien, avec notamment la réédition en 1970, d'un document du Secrétariat du Vatican pour les non-chrétiens, *Orientations pour un dialogue entre chrétiens et musulmans*, qui, selon Maurice Bucaille ¹, atteste la profondeur de la modification des attitudes officielles, et qui a été suivi d'initiatives et d'actions concrètes en direction d'un rapprochement entre chrétiens et musulmans :

- conférence du cardinal Koenig en mars 1969 à l'Université musulmane Al Azhar du Caire, qui y a proclamé l'unicité de croyance en Dieu de l'Islam et du Christianisme ;

- visite officielle, le 24 avril 1974, du cardinal Pignedoli, président du Secrétariat du Vatican pour les non-chrétiens, au roi Fayçal d'Arabie Saoudite, et au cours de laquelle le cardinal remit au roi un message du Pape Paul VI dans lequel celui-ci exprimait :

"La considération de Sa Sainteté, animée d'une foi profonde dans l'unification des mondes islamique et chrétien qui adorent un seul Dieu, à Sa Majesté Fayçal en sa qualité d'autorité suprême du monde islamique" ²

- réception officielle, en octobre 1974, au Vatican, des Grands Ulémas d'Arabie Saoudite et organisation, à cette occasion, d'un colloque entre chrétiens et musulmans sur les "Droits culturels de l'homme en Islam".

Plusieurs autres actions et initiatives ont suivi depuis lors et le dialogue se poursuit, tant au plan international qu'au niveau local, toutes les deux religions gagnant dans cette compréhension réciproque et en cessant d'être des frères ennemis, car Islam et Christianisme ont bien des choses en commun : les mêmes valeurs et la même histoire, les mêmes légendes des mêmes lieux (Adam et Eve, Noé et le Déluge, Abraham et Ismaël, Isaâc et Jacob, Joseph, Moïse et le Pharaon, Nemrod, Salomon et Balkis, Reine de Saba, Jésus-fils-de-Marie, Mahomed, etc.), et donc la Création, le Déluge, la Révélation, le Jugement dernier, le Paradis et l'Enfer, l'Ame et la Vie éternelle, les Anges et les Saints, etc.

*

* *

Comme pour l'Islam, les statistiques relatives aux populations chrétiennes d'Afrique sont rares et parfois fragmentaires.

¹BUCAILLE, Maurice.- op. cit., pages 6 et 7.

²BUCAILLE, Maurice.- op. cit., page 7.

Concernant l'Afrique occidentale, Trimmingham ¹ donnait, en 1959, les proportions suivantes : 40 % d'animistes, 36 % de musulmans et seulement 4 % de chrétiens. Selon Vincent Monteil ², certains missionnaires prétendaient, en 1964, que les chrétiens d'Afrique étaient au nombre de quarante millions, chiffre que conteste Monteil, car il le ramène à 25 millions. Vingt années plus tard (1984), ce nombre atteignait, pour toute l'Afrique, 174 millions ³, ce qui traduit une spectaculaire progression de la christianisation. Il y aurait, selon les statistiques officielles du Saint-Siège au 31 décembre 1988 ⁴, 81 883 000 catholiques africains sur une population totale de 610 697 000, soit 13 %. Si l'on considère que les protestants sont aussi, sinon plus nombreux que les catholiques en Afrique, l'estimation de la revue Koweïtienne de 1984 paraît bien vraisemblable.

Au Sénégal, le dernier recensement général de la population en 1988 estimait la population chrétienne à 4,9 %, soit 372 400, dont 322 000 catholiques et 50 400 protestants ; dans cette population chrétienne, les catholiques appartiennent en majorité aux ethnies *sereer* et *joola* (les deux seules ethnies christianisées du pays), tandis que les protestants sont pour la plupart des étrangers (Ghanaens, Nigériens, Béninois, Togolais, etc.) ou d'origine étrangère.

Le tableau ci-contre permet d'apprécier l'importance de l'implantation du catholicisme en Afrique (populations, pays concernés, institutions ecclésiastiques) et de la promotion du clergé local.

¹Cité par MONTEIL, Vincent.- op. cit., page 205.

²Ibidem, page 205.

³Selon la revue Koweïtienne, *Al Mujtamah*, citée précédemment.

⁴cf. le tableau suivant.

L'EGLISE D'AFRIQUE EN CHIFFRES

Pays	Population totale en milliers	Personnes baptisées en mill.	Diocèses	Paroisses	Evêques	Prêtres		Frères	Religieuses	Catéchistes
						Séculiers	Réguliers			
Algérie	23 840	43	4	70	7	92	91	19	400	
Angola	9 480	5 130	17	257	17	110	210	53	948	17 557
Bénin	4 450	837	6	130	8	143	94	22	434	8 964
Botswana	1 210	45	1	26	1	3	20	50	57	159
Burkina Faso	8 150	759	9	107	11	216	196	121	704	4 901
Burundi	5 150	3 059	7	111	10	183	48	124	659	3 541
Cameroun	10 670	3 066	17	466	23	431	459	223	1 332	12 424
Cap-Vert	360	328	1	33	1	12	36	5	86	2 575
Comores	490	3	1	2	-	-	2	-	7	5
Congo	1 890	810	6	123	8	78	98	57	244	2 775
Côte d'Ivoire	11 610	1 139	11	187	13	182	261	122	578	7 006
Djibouti	380	9	1	6	-	-	4	8	27	16
Egypte	51 900	176	13	210	15	186	210	70	1 516	-
Ethiopie	47 880	295	9	251	11	176	319	77	864	853
Gabon	1 090	604	4	65	5	26	66	28	166	1 397
Gambie	810	15	1	11	1	4	18	5	42	43
Ghana	14 330	1 804	9	199	10	405	199	144	576	3 317
Guinée	5 070	89	3	31	2	40	3	10	46	76
Guinée Bissao	940	65	1	27	1	3	52	12	72	463
Guinée Equatoriale	420	323	3	49	3	44	42	27	176	1 058
Kenya	23 880	4 771	19	456	19	524	652	342	2 270	7 540
Lesotho	1 680	665	4	78	6	23	120	42	670	2 583
Libéria	2 510	73	3	56	4	20	45	33	116	226
Libye	4 230	38	4	2	1	-	10	-	100	-
Madagascar	11 240	2 437	17	246	21	199	508	356	2 169	11 094
Malawi	7 750	1 578	7	135	6	170	188	92	644	6 010
Mali	8 920	87	6	38	7	37	110	24	177	761
Mauritanie	1 920	5	1	7	1	3	8	2	35	22
Maurice (île)	1 100	282	1	48	1	51	37	29	275	38
Maroc	23 910	48	2	49	3	20	55	9	310	115
Mozambique	14 930	1 865	9	262	11	25	228	74	570	17 297
Namibie	1 760	230	2	53	2	4	62	44	306	387
Niger	6 690	15	1	21	2	7	30	9	78	82
Nigéria	105 470	8 630	33	848	36	1 313	509	250	1 872	16 442
Ouganda	17 190	6 988	15	338	15	788	327	388	2 564	9 362

Pays	Population totale en milliers	Personnes baptisées en mill.	Diocèses	Paroisses	Evêques	Prêtres		Frères	Religieuses	Catéchistes
						Séculiers	Réguliers			
Rép. Centrafricaine	2 770	473	6	129	8	68	155	43	271	3 179
Rép. Sud-africaine	33 750	2 729	27	710	36	271	759	260	3 284	8 454
Réunion (La)	570	250	1	73	1	57	47	45	411	480
Rwanda	6 750	2 974	8	117	11	303	205	271	1 040	3 545
Sahara Occidental	170	0,1	1	1	-	2	-	-	-	2
Sainte-Hélène	7	0,1	1	1	-	1	-	-	-	2
Sao Tomé Princ.	110	97	1	12	1	-	8	4	21	502
Sénégal	7 110	322	6	107	6	121	152	184	577	1 264
Seychelles	70	66	1	17	1	7	7	9	59	323
Sierra-Léone	3 950	69	3	35	3	26	87	24	128	418
Somalie	7 110	2	1	4	1	1	4	1	67	7
Soudan	23 800	1 698	9	93	10	61	150	51	329	1 377
Swaziland	740	42	1	2	1	6	36	7	93	1
Tanzanie	24 000	5 170	29	205	35	908	634	413	5 141	9 602
Tchad	5 400	328	4	94	7	34	143	45	228	5 362
Togo	3 250	720	4	80	3	142	114	105	387	2 871
Tunisie	7 810	16	1	15	1	19	29	7	198	-
Zaïre	33 460	17 501	47	1 108	57	1 385	1 605	969	5 237	57 728
Zambie	7 530	2 065	9	231	11	171	394	141	854	7 664
Zimbabwe	8 880	780	6	133	7	86	236	94	1 068	2 163
Total	610 697	81 883	411	8 665	487	9 184	10 085	5 495	40 789	239 006

Source : Statistiques officielles du Saint-Siège au 31 décembre 1988 (in Joseph Roger De Benoist.- op. cit., pages 108-109).

*

* *

L'action ethnocidaire du Christianisme a été autant, sinon plus profonde et plus pernicieuse que celle de l'Islam, en ayant revêtu plusieurs formes et utilisé plusieurs moyens, dont la destruction des objets d'art :

- *l'évangélisation*, au cours des séances de *cathéchèse*, a exercé une action en profondeur visant à persuader les indigènes d'abandonner leurs religions traditionnelles, leurs dieux et les images qui les représentaient ; la conversion au Christianisme de ces populations signifiait donc programmation, à plus ou moins long terme, de la disparition des religions africaines et de leurs objets culturels, ou tout au moins de leur régression certaine ;

- *l'école et l'enseignement privé chrétien*, "pilier de la stratégie missionnaire" en Afrique, a complété efficacement et parfois précédé la cathéchèse et le prêche, car, créés très tôt et implantés dans les villages les plus reculés d'Afrique, ils ont pu se développer rapidement et efficacement à travers tout le continent ; en sorte qu'aujourd'hui encore, certaines zones les plus scolarisées (départements de Bignona et de Ziguinchor au Sénégal, Togo, Bénin, Congo, Burkina-Faso, etc.) sont celles où le Christianisme a introduit l'école ; avec l'action sanitaire et caritative, l'école a été un des moyens les plus performants par lesquels l'Eglise chrétienne s'est attirée des sympathies et s'est ralliée des populations africaines ; et partout où cette action éducative a réussi, les religions traditionnelles et leurs accessoires ont été progressivement abandonnés et oubliés ;

- les indigènes détruisent eux-mêmes ou abandonnent les objets qui jadis ont été adorés, lorsque les deux formes précédentes de l'action ethnocidaire ont réussi ;

- les missionnaires eux-mêmes ont détruit des objets ou obligé, sous les menaces, les indigènes à les détruire ;

- les missionnaires, comme les militaires, les marchands, les explorateurs et les administrateurs coloniaux, puis, plus tard, au XX^e siècle, les ethnologues ont emporté de nombreux objets, grâce auxquels certains musées ethnographiques européens seront créés ¹.

Il n'est pas possible de quantifier les effets de l'action ethnocidaire du Christianisme, quelques témoignages, contemporains de l'action elle-même, peuvent permettre de se faire une idée de l'ampleur et de la diversité des pertes subies par le patrimoine culturel des peuples d'Afrique :

¹Il n'y a pas un seul musée ethnographique européen qui ne possède pas ses collections d'objets d'art africain, dont tous n'ont pas été acquis licitement.

- en 1946, Georges Balandier ¹ découvre, ahuri, au cours de sa première mission en Afrique, l'importance du massacre des objets d'art africain, et refuse déjà de "participer à une entreprise de dépossession dont les Africains commencent à nous demander des comptes". Il écrit :

"Soyons justes ; des forces étrangères au monde noir ont renforcé ce courant qui emporte les arts traditionnels. L'Islam en apportant le Livre a chassé les images jusqu'alors vénérées. Le Christianisme missionnaire ne pouvait que se vouloir violemment *iconoclaste*. Changeons de lieu. Je me trouve à la Mission catholique de Libreville, à la recherche de manuscrits et d'archives relatifs aux Fang du Gabon. Je rencontre compréhension et érudition jusqu'au moment où je me laisse aller à regretter les arts perdus. Il semble que le Diable ait surgi, un Père tonne :

- "J'ai détruit ou brûlé plusieurs milliers de fétiches. Je ne regrette rien !

- "Le Christianisme y a-t-il pour autant gagné ?

"La question reste sans réponse. C'est une singulière illusion que de croire atteindre le "paganisme" en saccageant ses supports les plus visibles. *Les croyances subsistent en devenant clandestines ou en recourant à un symbolisme moins vulnérable*" (souligné par nous).

"Mais l'action destructive peut se faire plus indirecte, plus lente. Lorsque le royaume de Dahomey s'écroulait sous la poussée des expéditions coloniales françaises, il entraînait inéluctablement dans sa chute une partie des activités artistiques liées aux systèmes politique et religieux qui le supportaient. On a fait le compte des richesses passées : statuettes de cuivre moulées à la cire perdue ; sculptures sur bois, trônes royaux et statues à placage de cuivre ou d'argent ; bas-reliefs d'argile se succédant sur les murs des bâtiments royaux ; teintures composées d'étoffes à appliques. Il s'agissait de multiples créations, en grande partie destinées à une aristocratie que la paix coloniale a tirée de ses privilèges, et dues, pour les meilleures d'entre elles suivant des critères esthétiques, aux "familles" gardiennes des traditions d'art".

- Melville Herskovits nous apprend également que :

"dans la région de Kwango, au Congo, on appela des missionnaires baptistes pour faire brûler par les Africains leurs objets culturels, leurs "fétiches", comme on disait là-bas. Cette opération réussit, mais créa un malaise qui ne put disparaître... Ce sont les tambours et les danses traditionnelles qui se virent surtout condamnés, cette condamnation s'accompagnant souvent de mesures punitives ; en 1953, un haut dignitaire des missions protestantes du Congo décida que chaque fois que l'on entendrait le tambour, dans un village chrétien, il ferait retirer l'instituteur et fermer l'école jusqu'à ce que les habitants promettent de ne plus s'en servir" ² :

- Vincent Monteil ³ apporte, de son côté, le témoignage suivant :

"Au Colloque d'Abidjan en avril 1961, un catholique Ibo du Nigéria, l'écrivain Onuora Nzekwu, présente un réquisitoire contre l'intolérance des missionnaires irlandais, qu'il accuse d'être coupés de l'Afrique et d'avoir fait du catholicisme une foi étrangère. Il se demande pourquoi un catholique, qui croit au mystère de l'Eucharistie, nierait les effets du poison à distance, et comment on peut interdire les amulettes et les talismans, quand on utilise l'eau bénite, les médailles et les scapulaires. Catholique pratiquant, Nzekwu racontera qu'en 1959 encore, en pays Ibo, les Irlandais ont poussé un prêtre noir à brûler des morceaux de masques et de fétiches."

*

* *

¹BALANDIER, Georges.- *Afrique ambiguë*, Paris, Plon, 1957 ; dans le chapitre IV de cet ouvrage, qu'il intitule : Arts perdus (pages 143-187), Georges Balandier rend compte du pillage dont il a été témoin.

²HERSKOVITS, Melville J.- *L'Afrique et les Africains*, Paris, Payot, 1965, pages 142-144.

³MONTEIL, Vincent.- op. cit., page 206.

Ainsi, à des degrés divers et sous des formes variées, l'Islam, le colonialisme et le Christianisme ont tous été iconoclastes, en mettant en œuvre des moyens et des procédures ethnocidaires spécifiques et qui ont réussi, dans beaucoup de cas, à faire régresser les arts traditionnels de l'Afrique, et dans d'autres cas à les faire disparaître totalement, au point que certaines populations africaines (de la région ouest-africaine) n'auraient pas pratiqué, selon l'ethno-esthétique, les arts plastiques. Il n'est pas possible aujourd'hui de déterminer avec exactitude la part de responsabilité de chacun d'eux, car les formes violentes d'iconoclastie (destructions, incendies) ne peuvent être comparées, aux effets sur la conscience, de l'action patiente, durable et agissant en profondeur de persuasion (prêche, évangélisation, catéchisation) : les premières sont de l'ordre du quantitatif, tandis que les seconds sont de nature qualitative.

Qu'il s'agisse de l'Islam, du colonialisme ou du Christianisme, l'iconoclastie et l'ethnocide ont ciblé prioritairement la sculpture, et accessoirement la peinture, car c'est la sculpture qui produisait ces objets matériels appelés fétiches et totems, et qui étaient adorés en tant que représentations et substituts des dieux, des esprits et des forces.

Logiquement, ces interdictions de figuration et d'usage des fétiches devaient conduire à l'appauvrissement des arts de l'Afrique, ce qui s'est effectivement produit chez certaines populations, mais globalement, les peuples d'Afrique se sont orientés vers d'autres formes d'art et ont exercé leurs sens et consciences esthétiques sur d'autres activités et matériaux ; ce qui donnera naissance à de nouvelles formes d'art.

Roger Bastide ¹ écrit fort justement :

"Aujourd'hui les missionnaires transportent sous les tropiques l'architecture religieuse de leur pays d'origine. Ce qui est vrai d'ailleurs du Christianisme est vrai de toutes les religions universalistes : l'Islam a introduit le minaret, le dôme en bulbe, dans l'Inde, tandis que le bouddhisme a diffusé ses motifs des rives de l'Indus jusqu'aux îles du Japon.

... quand on parle de religion, il ne faut pas oublier un autre aspect sous lequel se présente souvent cette action, celle de bricoulage d'images. L'iconoclastie est un phénomène général : il apparaît chaque fois que l'élément spirituel triomphe dans une église sur l'élément symbolique, aussi bien dans le taoïsme ancien que dans la Byzance impériale... ; le Décalogue et le Koran interdisent de faire des représentations de Dieu ². Mais en réalité, ces destructrices d'art se trouvent créatrices de nouveaux genres, comme si le besoin esthétique était plus fort que toutes les interdictions, et lorsqu'il ne peut s'engager dans une direction, se fraie par ailleurs une voie. La religion ne tue jamais l'art ; tout ce qu'elle peut faire, c'est de le canaliser, de l'orienter dans des directions différentes. La loi de Moïse empêche sans doute les progrès de la plastique, mais ce que l'art ne peut gagner de ce côté, il le rattrape largement dans le lyrisme, qui brille d'autant plus que la figuration est plus déficiente. La condamnation Koranique a arrêté également tout art naturaliste chez les Arabes, c'est vrai ; mais, par contrecoup, il a créé un art métaphysique, où la décoration est un langage initiatique, et dans lequel les 28 lettres de l'alphabet, quelques fleurs stylisées et

¹BASTIDE, Roger.- *Art et Société*, Paris, Payot, 1977, pages 120-121.

²Dans une note (64), Bastide cite le Décalogue et le Koran ; Décalogue : "Tu ne feras aucune image de Dieu" ; Koran : "Gardons-nous de représenter soit le Seigneur, soit l'homme et ne peignez que des arbres, des fleurs et des objets inanimés".

quelques animaux fabuleux se transforment en un monde de fantastiques arabesques, joie pour l'œil et calme pour l'esprit. Enfin, en Hollande, l'influence calviniste en empêchant le génie pictural des Flamands de se fixer sur la peinture religieuse a contribué au développement du paysage et du portrait, qui ont fait la gloire de ce peuple.

La religion a donc agi aussi bien par ses interdits que par ses commandements, ses dogmes et sa mystique, et l'on risque de ne rien comprendre à l'histoire de l'art si l'on néglige de souligner l'importance de ce facteur sociologique".

En Afrique, comme ailleurs dans le monde, les rapports entre l'art et la religion, et d'abord entre les arts et les religions traditionnels, ont toujours été, et sont encore complexes ; outre qu'il existe un art (ou des arts) religieux africain (s), musulman (s) et chrétien (s), dont les formes sont très variées et très riches, de même qu'il a existé en Europe des arts baroque, gothique et roman ¹, mais également d'autres formes très vivantes d'art religieux (liturgie, musique, vêtue, objets cultuels, etc.), les arts africains actuels puisent dans la religion des thèmes, en même temps qu'ils constituent des moyens et des modes de pénétration et de participation à la vie transcendante, d'accession au monde sacré et de communication avec les divinités. En même temps que source d'inspiration de l'art, la religion appelle l'art, qui devient ainsi la technique de son action (rite et cérémonial, danse et liturgie, vêtue et accessoires, etc.).

4 - ARTS TRADITIONNELS SENEGALAIS

4 - 1 - LES ARTS TRADITIONNELS PREISLAMIQUES

Compte tenu de la localisation dans la même aire géographique, des origines probablement communes et de la même histoire précoloniale ², il pourrait sembler que les populations sénégalaises ont pratiqué, dans le passé, les mêmes formes d'art que les autres peuples africains, de la sous-région notamment. Et cependant, l'unanimité a été faite, depuis fort longtemps, de l'absence d'arts plastiques au Sénégal ³, l'ethno-esthétique considérant généralement que l'islamisation profonde et très ancienne des principales ethnies du pays n'aurait pas autorisé la pratique de ces arts ; elle se fonde en cela sur deux arguments :

- l'interdiction de figuration dans l'Islam,

¹Michel-Ange, Raphaël, Léonard de Vinci sont des figures célèbres de l'art occidental.

²Cheikh Anta DIOP a particulièrement mis l'accent sur l'unité des peuples de l'Afrique, dans notamment, *L'Unité culturelle de l'Afrique noire* (1959) et *L'Afrique noire précoloniale* (1960), unité qui est à la fois historique (origines et évolution), politique, linguistique, etc.

³Dans leur ouvrage : *Afrique noire. La Création plastique* (Paris, Gallimard, 1967, pages 271-379), Michel Leiris et Jacqueline Delange ne mentionnent pas, dans la troisième partie (peuples et arts) les populations sénégalaises ; dans son ouvrage : *Civilisation et arts de l'Ouest africain* (Paris, PUF, 1976, pages 29-38), Bohumil Holas ne signale pas la pratique d'art plastique au Sénégal ; il en est de même de Elsy Leuzinger.- *Afrique. L'Art des Peuples noirs* (Paris, Albin Michel, 1962, 2^e partie : étude régionale des styles, pages 64-206) ; etc.

- et l'inexistence de traces matérielles (objets-témoins) des arts plastiques anciens au Sénégal : aucune véritable antiquité n'aurait été découverte dans ce pays.

Ces deux arguments sont liés, l'inexistence de traces matérielles des arts plastiques étant imputée à l'interdiction islamique de figuration qui, en outre, aurait fait disparaître les arts figuratifs préislamiques et leurs productions. L'ethno-esthétique n'envisage pas l'hypothèse d'une pratique de ces arts, dans la période préislamique, à moins qu'elle ne gomme cette période de l'histoire des populations sénégalaises. Ainsi, dans son étude des civilisations et des arts des différents territoires de l'Afrique de l'Ouest, après avoir reconnu (page 29) que le Sénégal est un "territoire presque entièrement islamisé", et recensé les ethnies et leurs arts, Bohumil Holas conclut :

"Nulle production d'art notable n'existe chez cette population foncièrement musulmane" ¹.

Et pourtant, tout en paraissant vraisemblables, les deux arguments ne résistent pas à l'analyse.

L'absence d'antiquités au Sénégal et chez les peuples islamisés ne concerne que les antiquités en bois, dont la nature et les conditions climatiques (humidité et chaleur excessive, en même temps) de conservation ainsi que l'action des insectes (termites notamment), ne garantissent pas une espérance de vie élevée en Afrique, notamment quand ces objets ne sont plus utilisés, ni traités et entretenus à l'occasion des manifestations sociales. De ce point de vue, Bohumil Holas reconnaît que

"Les conditions climatologiques des régions du Golfe de Guinée ne sont point propices à la conservation des objets en bois... De la sorte, les spécimens les plus anciens de nos musées ne dépassent certainement pas deux ou trois siècles, à quelques rares exceptions près" ².

En conséquence, l'hypothèse d'une pratique préislamique des arts plastiques chez les peuples de la Sénégambie, à l'instar des autres peuples voisins de la sous-région, avec lesquels ils partageaient les mêmes fonds métaphysiques, la même histoire, etc., n'est pas à exclure, tout en admettant que l'islamisation et son interdiction de figuration ont

¹HOLAS, Bohumil.- op. cit., page 32 ; Elsy Leuzinger (op. cit., page 87) écrit également :

"La Sénégambie, qui est pourtant nettement négritique, a été si fortement islamisée et influencée par la Mauritanie voisine qu'elle n'a pas pu créer de statuaire digne d'être mentionnée. Les résultats des fouilles préislamiques, bijoux d'or et cuivre des Serer, révèlent eux aussi l'ascendant du nord. Il ne nous reste donc que les masques en haume tressés des Djola en Gambie et des Baynoun de la Kasamanka. Ce sont des créations cocasses aux yeux proéminents, sommées de cornes de bœuf et d'antilope et garnies de graines d'arbustes rouges. Elles sont portées par les jeunes gens aux fêtes de la circoncision et lorsqu'ils vont mendier dans les villages environnants. En fait, nous ne rencontrons de centre d'art plastique important que dans les îles Bissagos, au large de la Guinée portugaise..."

²HOLAS, Bohumil.- op. cit., page 21.

provoqué, après leur introduction, la régression progressive, puis la disparition des arts plastiques et de leurs objets, par abandon de leur pratique et de leur usage et par oubli.

D'autre part, les religions préislamiques, et leurs cultes, des populations sénégalaises ne devaient pas être différents de ceux des autres peuples de la région ¹, en raison de l'unité culturelle des peuples africains mentionnée précédemment, mais également en raison des analogies des survivances actuelles des cultes examinés plus haut (culte de *rap*, *tuur*, *ndëpp Lebu* et *Wolof*, *Lup* et *pangol Sereer*, *bëkin joola*, *Jalang Peul*, *orisha* et *Ifa Yoruba*, *vôdun Dahoméen*, etc.). Les cultes *lebu*, *wolof*, *sereer*, *joola*, *peul*, etc., du Sénégal, semblent bien être des résidus des religions traditionnelles préislamiques. Le "vide idéologique et religieux" que l'Islam serait venu combler a été en réalité provoqué par l'Islam lui-même, celui-ci agissant en cela comme toutes les cultures conquérantes, dont l'ambition est de dominer les cultures indigènes en les supplantant, c'est-à-dire en les sclérosant et en entreprenant de les anéantir ; car de l'antiquité à nos jours, en Europe, en Amérique et en Asie, comme en Afrique, toutes les cultures conquérantes ont procédé de cette manière : invasion et domination de la culture gréco-latine sur l'Europe pendant l'antiquité, de la culture occidentale sur les Amériques, etc. ; c'est également ce que la civilisation occidentale, par des formes et des moyens ethnocidaires variés (colonialisme, enseignement colonial et assimilation, interdiction des idiomes indigènes, etc.), a tenté, avec des succès variables, en Afrique.

Les deux arguments précédents de l'ethno-esthétique ne s'appliquent par ailleurs, qu'aux ethnies principales du Sénégal (*wolof*, *tukulër*, *mandeng*), anciennement et totalement islamisées, et également concernées par les réserves ci-dessus, car même chez ces ethnies (*wolof* notamment), les survivances déjà relevées, dans les cultes en particulier, confirment que ces populations ont dû pratiquer, dans un passé très lointain,

¹Il n'est pas possible de croire que ces populations n'avaient pas de religion ; c'est pourquoi l'argument d'un "vide idéologique et religieux" que l'Islam serait venu combler aisément paraît irrecevable, ou tout au moins insuffisant, car ce vide, bien que réel, ne serait que l'aboutissement d'un long processus de dépérissement des religions antéislamiques. La connaissance précise de ces religions préislamiques des populations sénégalaises semble désormais difficile, aucune étude n'ayant encore été réalisée sur elles, n'étant plus pratiquées et leurs survivances étant rares. Dans son ouvrage : *La Philosophie morale des Wolof* (op. cit., pages 43-62), Assane SYLLA considère, au chapitre premier consacré à la religion, que la

"...connaissance de Dieu, chez les Wolof des siècles derniers, n'était plus intégrée dans un système de pensée et de pratiques religieuses homogènes et vivantes. Il semble plutôt qu'elle faisait figure de reliquat d'une religion ancienne monotéiste oubliée, une religion qui s'est dégradée au fil des siècles... Il était donc resté chez les Wolof comme chez presque tous les peuples d'Afrique noire, un souvenir vivace de Dieu, et un vide idéologique que l'Islam est venu combler" (page 52).

Mais la survivance du culte des *rap* et *tuur* atteste qu'il s'agissait de religion, tout culte, étant originellement, par essence, de nature religieuse, relation à dieu, acte d'adoration de Dieu.

Les religions traditionnelles sénégalaises sont mal connues, en raison de facteurs divers, qui sont intervenus parfois concomitamment : la longue histoire, l'islamisation et ses interdits, la colonisation, la christianisation et l'ethnocide, etc.

les arts plastiques. Par contre, les ethnies, peu et tardivement islamisées, présentent encore des particularités plastiques remarquables :

- les *Sereer*, habitant le centre et le centre-ouest du pays (régions de Diourbel, de Kaolack, de Fatick et de Thiès), paysans attachés à leur sol et à leurs traditions ancestrales, continuent de pratiquer des cultes agraires, adressent des offrandes aux autels des génies, des esprits et des morts (*pangool*), en utilisant différents instruments rituels, taillés généralement dans le bois ¹ (cf. plus haut) ;

- les *Joola* habitent la région sud du Sénégal, à l'embouchure du fleuve casamance, région fortement boisée et parsemée de mangroves. Robustes paysans riziculteurs, réfractaires aux influences extérieures, les *Joola* ont bâti une civilisation matérielle reposant sur le bois, l'argile et le riz. Leurs vastes habitations rectangulaires (à impluvium), qui sont de véritables œuvres architecturales, sont construites en banco et en bois (poutres, charpentes des toits, portes sculptées, etc.). Leurs instruments domestiques et leurs outils agricoles et de pêche, leurs accessoires rituels (statues, masques *kumpo*, tams-tams *bugarabu*, vases, bâtons, *kajando*, etc.), sont tous confectionnés en bois. Les cérémonies d'initiation (circoncision et excision notamment) qu'ils organisent périodiquement (tous les vingt ou vingt cinq ans) sont l'occasion de grandioses manifestations culturelles et artistiques, mobilisant des villages entiers, et où leur talent artistique s'exprime avec éclat dans la confection de la vêtue, de la parure et des accessoires des initiés et de leurs accompagnateurs ² ;

- il existe enfin des minorités ethniques (*manjak*, *mankaañ*, *baynuuk* et *balant* en Casamance, *bassari* et *koñaañ* au Sénégal-oriental), dont le dynamisme culturel et artistique, incontestable, reste encore vivace.

Cependant, les manifestations culturelles et les sorties de ces objets, jugées désormais activités païennes et d'un passé révolu, sont circonstanciées et fonction d'occasions exceptionnelles, sociales et familiales.

¹Sur ces *Sereer*, Bohumil Holas écrit (op. cit., page 34) :

"Tant qu'il demeure attaché au circuit coutumier, le Sérère continue à pratiquer des cultes agraires, adresse des offrandes aux autels qu'il érige en l'honneur de ses morts, se réunit en groupements d'âge strictement organisés, bref, mène une vie calquée sur un très vieux schéma. Ses créations artistiques -exception faite de quelques habiles tisserands et potières- semblent pourtant relativement modestes, cette lacune étant néanmoins compensée par l'abondance et la richesse d'inspiration de ses traditions orales".

²Tout en reconnaissant qu'au Sénégal

"... une importante minorité de la population demeure, surtout dans le secteur rural et dans la plus grande partie de la Casamance, attachée aux antiques pratiques religieuses, y compris les cultes de divers génies de l'eau et de la terre, les différents *dyiné* (mot d'origine arabe), caractérisés par des états de transe, voire de possession",

Bohumil Holas (op. cit., page 29) ne mentionne pas l'existence de centre d'art plastique dans cette région (cf. ci-dessus : leurs cultes).

Ces populations (*lebu, sereer, joola, bassari, koñaaaji, balant, baynuk, manjak* et *mankaañ*) sont considérées au Sénégal comme les plus attachées aux valeurs culturelles traditionnelles, ont su les préserver en restant hostiles aux influences extérieures et les réactualisent épisodiquement ; leurs manifestations culturelles, lors des circoncisions et excisions, deviennent alors des événements nationaux.

D'autre part, des recherches archéologiques récentes, effectuées par les chercheurs de l'Institut fondamental d'Afrique noire Cheikh Anta Diop (IFAN-CH. A. DIOP) ont mis à jour, dans différents sites sur le territoire national, une quantité considérable d'indices matériels des civilisations passées de cette région ¹. Ces témoins, en métaux et en terre cuite, sont des outils lithiques, plus ou moins rudimentaires, qui ont servi tantôt d'équipement au chasseur et à l'agriculteur, tantôt d'accessoires liturgiques d'une part, et d'autre part une gamme variée de poteries, de toutes les dimensions, utilitaires et profanes mais aussi rituels, des objets de parure (anneaux, bracelets, perles, pectoral de Rao, vénus de Thiaroye), etc., tous conservés au département de préhistoire et dont les plus anciens seraient antérieurs à l'ère chrétienne. De même, ont été découverts en divers endroits du pays, au *Siin*, au *Saalum* et en Casamance, des groupes de pierres dressées ou des monolithes isolés, dont certains portent des gravures tendant vers un anthropomorphisme ; ces groupes de pierres dressées seraient, jadis, des sanctuaires et des cimetières.

Enfin, une longue tradition de travail du bronze selon la technique de la fonte à la cire perdue, a subsisté dans le *Bawol* (région de Diourbel), malgré l'islamisation. Le plus célèbre représentant de cette tradition, Cheikh Makhone Diop, mort en 1982, a pu produire des spécimens de bronze ², parfois grandeur nature, appartenant désormais au patrimoine national et dont certains sont exposés au site de la Foire de Dakar et à la gouvernance de Thiès ³. Cette tradition est aujourd'hui perpétuée par ses enfants.

¹Bohumil Holas (op. cit., page 16) admet qu'un âge du bois aurait précédé, dans cette région, un âge de la pierre ; il écrit

"Ni les sables mouvants du désert, ni surtout la chaleur humide des forêts tropicales, n'ont permis la conservation jusqu'à nos jours de l'outillage de bois, chronologiquement sans doute antérieur à celui que l'homme archaïque fabriquait avec de la pierre.

Ainsi, en se basant sur des expériences acquises dans d'autres parties du monde, on est en droit de supposer qu'un âge du bois avait précédé, dans la vieille Afrique de l'Ouest, un âge de la pierre".

Les résultats de ces recherches ont été publiés dans Mémoires de l'IFAN-CH. A. DIOP, n° 91 : *Protohistoire du Sénégal, Recherches archéologiques*, tome 1 : *Les Sites Mégalithiques* (1980, 159 pages, 105 figures) par Guy THILMANS, Cyr DESCAMPS et Bernard KHAYAT ; tome 2 : *Les Sites du Fleuve* (1983, 216 pages, 97 figures) par Guy THILMANS et Annie RAVISE ; tome 3 : *Les Amas coquilliers* (en préparation). Faute de musée et de place, ces résultats sont conservés dans des caisses et des tiroirs du département de préhistoire et protohistoire.

²Nous avons pu obtenir, en 1979, des entretiens avec lui et avons produit, dans notre dossier iconographique de soutenance de thèse de doctorat de troisième cycle, quelques images de ses œuvres.

³Ce sont notamment Tén Tanor Gogne, la Baigneuse, le Boxeur, Léopold Sédar Senghor et le Baobab, Lat-Dior Ngoné Latyr Diop sur son cheval, *Malav*, etc.

Ces différents indices et témoignages confortent donc l'hypothèse de la pratique des arts plastiques dans le Sénégal préislamique et l'argument, développé par Assane Sylla (op. cit., pages 62 à 72), de "l'absence d'une projection extérieure du sentiment religieux" chez les *Wolof*, ne semble pas pouvoir l'infirmier.

Assane Sylla écrit dans le deuxième chapitre, consacré à l'art *wolof*, de son ouvrage ¹ :

"L'examen attentif de l'art wolof nous conduit à la découverte de lacunes et de particularités toutes aussi significatives les unes que les autres. C'est par exemple en vain que l'on chercherait dans la production artistique wolof des objets sculptés. Les statuettes vendues un peu partout au Sénégal appartiennent exclusivement à l'artisanat des *Lawbé*. Cette absence de sculpture peut être rapprochée et même liée à l'absence chez les Wolof d'une idéologie religieuse forte avant leur islamisation. Elle traduit en effet, dans une certaine mesure, l'absence d'une projection extérieure du sentiment religieux. Partout où il atteint une certaine intensité, ce sentiment a créé par la médiation de l'art, et en particulier de la sculpture, des supports matériels du sacré...

L'absence de masques, corollaire de celle d'objets sculptés, n'est pas moins significative...

Si, à l'absence d'œuvres sculptées et de masques, on ajoute celle d'art pictural, on comprendra aisément que l'émotion créatrice de l'artiste wolof ne se projette pas, ou peu, vers l'extérieur. Elle est comme tout l'élan de la pensée wolof orientée vers l'intériorité ; elle est anthropocentrique. Ses principales créations le prouvent. Elles servent toutes à décorer, exalter ou célébrer, non des objets, mais l'homme lui-même, comme pour lui ajouter un surcroît de dignité et de beauté.

Ainsi, les arts que les Wolof pratiquent avec aisance et amour, comme la coiffure des cheveux, la bijouterie, la taille et l'ornement des vêtements, la cordonnerie, etc., ont connu et connaissent encore un développement fascinant, entretenu par le changement fréquent de la mode..."

Comme l'ethno-esthétique, Assane Sylla fait une impasse déplorable sur le poids de l'histoire, de la longue histoire des *Wolof* avant leur islamisation et sur les facteurs complexes de changement, de régression ou de progrès interagissant au cours de cette évolution. "L'absence d'une projection extérieure du sentiment religieux", qui procéderait de "l'absence chez les Wolof d'une idéologie forte avant leur islamisation", ne semble pas suffisamment fondée, car en recourant à l'explication suggérée par Antoine Mabona ², selon laquelle il existait dans toutes les religions africaines

"l'idée du Créateur Haut Dieu, conçu ou non, comme ayant créé des divinités qui lui sont subordonnées. C'est à cause de la tendance absolutiste ou transcendant le de l'esprit africain, ... que le Dieu créateur est placé au-dessus des soucis et des affaires humaines, et ce sont des ancêtres ou d'autres divinités qui sont supposés devoir s'occuper des affaires de ce monde".

Assane Sylla conclut que les Africains, et les *Wolof* en particulier, auraient pris l'habitude de s'adresser à ces derniers et fini par s'éloigner du monothéisme. Or, en s'adressant à ceux-ci (ancêtres, esprits et divinités), les Africains et les *Wolof* (culte du *rap* et *tuur*) utilisent toujours, comme ils le faisaient dans le passé, ces "projections" extérieures du sentiment religieux que sont les objets sculptés, statues et masques

¹ SYLLA, Assane.- *La Philosophie morale des wolof*, op. cit., pages 63 à 72.

² Auteur de "Aspects de la Philosophie africaine", in *Présence Africaine*, février-mars 1960, page 58 et que Assane Sylla cite à la page 58 de son ouvrage.

principalement et accessoires rituels parfois, en tant qu'instruments de médiation, moyens des techniques religieuses, et non des fins en soi. En outre, partout et toujours, la vie religieuse se nourrit tout autant d'idéologies, c'est-à-dire de dogmes, de principes et de croyances par lesquels le monde et les rapports entre les êtres sont organisés et les obligations prescrites, que de rites et de cultes, ainsi que d'objets concrets, liturgiques, par lesquels elle est concrètement vécue et incarnée ; ce qui est vrai des religions africaines traditionnelles, comme des religions révélées, Islam, Christianisme et Judaïsme ou des autres religions naturelles (Bouddhisme, Hindouisme, etc.). Et il serait erroné, encore aujourd'hui, de croire que les pratiques des *ndèpp-kat*, *saltigue*, *yaal pangool*, *babalâwo*, etc., c'est-à-dire les cultes actuels, tels qu'ils survivent, ne se fondent pas sur des dogmes, c'est-à-dire des savoirs ésotériques, encore détenus par ces initiés et qu'ils ne transmettent pas volontiers à n'importe qui, mais à des personnes de leur choix (enfants, neveux ou autres parents proches), après un long processus d'initiation ; il en est de même des guérisseurs et autres détenteurs de savoirs et de pouvoirs occultes de l'Afrique moderne. Mais, comme pour la magie, il n'est pas possible d'indiquer la nature et le degré de cohérence de ces savoirs et d'efficacité de ces pouvoirs, étrangers ou extérieurs, par essence, à la logique et à la rationalité.

Selon Assane Sylla, l'émotion créatrice de l'artiste *wolof* ne se projetterait pas, ou peu, vers l'extérieur, mais serait orientée, comme la pensée *wolof*, vers l'intériorité, en étant anthropocentrique. L'anthropocentrisme de la créativité de l'artiste *wolof* ne signifie absolument pas orientation vers l'intériorité de l'homme, car tout ce qui permet de décorer, d'exalter ou de célébrer l'homme (vêtue, parure, musique, etc.), est constitué d'extériorités, c'est-à-dire d'objets concrets, dont l'ensemble constitue une part importante de la culture matérielle ¹. Et les arts répertoriés et analysés dans son ouvrage (coiffure des cheveux et bijouterie, taille et ornements des vêtements, musique et danse, poésie et éloquence verbale, rythme et art décoratif, etc.), produisent, la plupart d'entre eux, des objets concrets, destinés à l'homme et non des objets de culte. Dans cette analyse, outre que, art et artisanat sont confondus, d'autres formes d'art sont ignorées ; car l'analyse portant sur les arts de l'époque contemporaine, l'artisanat des *Lawbe* (sculpture sur bois), qui produit depuis quelques décennies, ce qui a été appelé "art d'aéroport" (statues et masques essentiellement), destiné aux touristes, étant mentionné, il aurait été indiqué de souligner l'importance de plus en plus grandissante que prennent de nos jours la peinture et la sculpture, pratiquées depuis la fin des années cinquante, mais également les formes d'art religieux musulman, nées avec l'islamisation des populations sénégalaises ².

¹Toute culture est résolument anthropocentrique, création de l'homme et destinée à servir l'homme.

²Ces différentes formes d'art seront examinées dans les deux prochaines sections.

Ainsi, il ne semble pas que les arts traditionnels sénégalais aient été différents des arts traditionnels des autres peuples africains ; en même temps que la *sculpture* (sur bois et sur pierre), la *peinture* (corporelle, pariétale et sur sculptures), *l'architecture*, la *musique*, la *danse*, la *littérature orale*, et ce qui est convenu de considérer comme relevant de l'artisanat : *bijouterie*, *coiffure*, *forgerie*, *fonderie*, *poterie*, *cordonnerie*, *tissage*, *teinture*, ont été pratiqués et le sens plastique des artistes et artisans sénégalais s'y est admirablement exprimé ¹.

Bien entendu, l'islamisation profonde et ancienne des populations sénégalaises a provoqué une régression certaine, entamée très tôt, des arts plastiques, au point que, les traces matérielles de ces arts étant rares, voire inexistantes, certains auteurs ont inféré que ces populations n'avaient jamais pratiqué ni la peinture ni la sculpture ².

4 - 2 - ISLAM ET ARTS ³

Après la Mauritanie ⁴, le Sénégal est sans nul doute le pays au sud du Sahara le plus islamisé et son islamisation, comme indiqué plus haut, aurait commencé entre le IX^e et le XI^e siècles après Jésus Christ : le taux d'islamisation des populations atteint 94 %, selon le dernier recensement général de la population de 1988. C'est à partir du Sénégal qu'ont été islamisées les populations des pays de l'Afrique de l'ouest et les figures les plus célèbres de ce *Jihad* islamique ont été, du début du XIX^e jusqu'au premier tiers (1930) du XX^e siècle, Ousmane Dan Fodio, El Hadj Omar Tall et son fils Amadou Sékou Tall, Ibrahima Niassé (cf. plus haut). D'anciens foyers religieux, où le *Coran*, la pensée islamique, les sciences théologiques et la pratique religieuse étaient enseignés, ont existé,

¹ Il n'est pas toujours aisé de séparer radicalement, encore aujourd'hui en Afrique, l'art de l'artisanat, car, outre l'expression "artisanat d'art" qui, selon les uns, prête parfois à confusion, tandis que pour d'autres, elle milite pour leur rapprochement, il existe des formes d'artisanat (bijouterie, arts des tresses, taille des vêtements, cordonnerie, tissage, fonderie et poterie, etc.) qui produisent des œuvres plastiques qui témoignent d'une habileté et d'une créativité exceptionnelles. Leurs nature, formes et fonctions sont semblables à celles des arts et artisanat traditionnels africains examinés antérieurement.

² En dehors de quelques rares pays, dont le Mali, le Libéria et la Sierra-Léone, où subsistent encore des sociétés secrètes (Tiywara, Ndomo, Koré et Nkomo au Mali, Bundu et Poro au Libéria et en Sierra-Léone) qui provoquent la confection d'objets sculptés (statues, masques et accessoires) à des fins cérémonielles (sorties de masques, manifestations et initiations diverses), il est quasiment impossible de trouver dans l'Afrique contemporaine, des objets d'art ancien, conformes à la tradition ancestrale, vieux de plus de cinquante ans ; ou alors ils sont relégués dans les musées. Ceux qui existent encore (s'il en est) sont pour la plupart fabriqués pour les besoins de manifestations ponctuelles : ils sont donc récents.

³ Sans doute parce que religion minoritaire au Sénégal (5 % environ de la population) et qui, en dehors de l'architecture des cathédrales et des églises, peu nombreuses, des chorales paroissiales et de la liturgie désormais sénégalisée, le Christianisme n'a pas véritablement donné naissance à des arts majeurs dignes d'intérêt ; c'est pourquoi, nous n'examinons ici que les rapports entre l'Islam et les arts sénégalais.

⁴ Dans ce pays, écrit Joseph Roger de Benoist (op. cit., page 75),

"Le prosélytisme auprès des populations locales est interdit et l'Eglise est constituée uniquement par des étrangers, Africains, Européens et Américains", c'est-à-dire donc que tous les mauritaniens sont musulmans.

depuis plusieurs siècles, et existent encore dans différentes régions du pays (*Fuuta, Waalo, Jolof, Kajor, Bawol, Sin, Salum*, etc.) ; créés par des chefs religieux, dont certains fondent des confréries (El Hadj Oumar Tall, El Hadj Malick Sy, Ahmadou Bamba Mbacké, Seydina Limamou Laye), ces centres (Coki, Saint-Louis, Tivaouane, Touba, etc.) sont encore très vivants et très fréquentés, malgré l'introduction de l'école moderne.

Au Sénégal, l'Islam imprègne de part en part la vie des populations, dont l'intensité de la vie religieuse se traduit quotidiennement par les nombreux chants religieux organisés pendant la nuit entière dans les divers quartiers, mais également par la ferveur des foules lors des manifestations annuelles de commémoration (*Gamu* de Tivaouane, *Maggal* de Touba, *Tamkharit*, etc.) des différentes confréries religieuses : *tijanisme, khadrya, mouridisme* et *layènisme*.

Cependant au Sénégal également, l'Islam a détruit des arts (arts plastiques), mais a aussi suscité et créé de nouveaux arts, alors que des arts profanes s'en inspirent : l'exemple du Sénégal confirme que la religion ne tue jamais l'art.

4 - 2 - 1 - Les Arts musulmans sénégalais proprement dits sont très divers¹ :

a - la *calligraphie*, née de l'enseignement du *Coran* dans les médersas des villes (Saint-Louis, Tivaouane, Podor, Matam, Thiès, Dakar, Kaolack, etc.) et dans les *daara* (centres d'enseignement coranique) des villages, et de la nécessité de le diffuser à une époque où l'imprimerie n'existait pas au Sénégal, a été d'abord pratiquée sur des tablettes en bois, appelées *alluwa*, sur lesquelles étaient transcrites les sourates du *Coran* que devaient apprendre et réciter les petits *taalibé* (élèves) ; puis, quand le papier a été introduit, le *Coran* en entier était recopié sur des feuillets qui étaient ensuite reliés, conservés et transmis ; cet art se maintient encore, malgré l'importation de produits de même nature des pays arabes, et ses productions sont toujours vendues par des marchands spécialisés dans les grands marchés ;

b - *l'architecture* des mosquées, avec leurs minarets et leurs dômes, tout en respectant les principes de l'architecture musulmane (orientation des édifices vers la

¹Nous avons conçu, en collaboration avec le département d'islamologie de l'IFAN-CH. A. DIOP et quelques enseignants de la faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Dakar, un projet de recherche pluridisciplinaire sur les arts religieux musulmans sénégalais, sujet qui n'a pas encore fait l'objet d'étude, malgré la variété et la richesse de ces arts ; le titre exact en est : "L'art musulman sénégalais, des origines à nos jours. Contribution à l'esthétique musulmane".

kaaba, minarets et dômes, etc.), revêt un caractère original au Sénégal, par les décorations, les dimensions et les structures, etc. ; cette architecture connaît un développement constant, chaque quartier dans chaque ville ou village disposant d'une ou de plusieurs mosquées et dans chaque nouveau lotissement ou cité construite, les habitants se faisant un point d'honneur d'édifier leur mosquée (grande ou petite) ; et les chefs religieux continuent de présider les cérémonies de pose de première pierre ou d'inauguration de mosquées.

c - la *musique*, les *chants* et la *danse* constituent des aspects fondamentaux de l'art musulman sénégalais, en tant que formes et modes d'animation de toutes les manifestations religieuses ; le Sénégal est en effet un des rares pays musulmans du monde où les fidèles organisent régulièrement, chaque semaine et dans tous les quartiers, la nuit entière (de 21 heures à 5 ou 6 heures du matin), des chants religieux ; au cours de ces soirées religieuses, sont chantées les sourates du *Coran*, sont glorifiés Dieu et son prophète Mohamed ; la confrérie *khadriya* anime ses veillées religieuses avec la musique de *tabala* et la danse, tandis que les fidèles *layène*, tout de blanc vêtus, psalmodient le *la ilaha illa llah* en effectuant des gestes des bras au-dessus de la tête, avec balancement du corps ; les chants religieux *mourides* sont les plus spectaculaires et les plus vivants, par leur sonorisation, la puissance de la voie des chanteurs et leur vêtue, etc. ; cette musique et ces chants religieux, désormais enregistrés sur cassettes, vendues sur les marchés, sont écoutés à longueur de journée par les fidèles ; la radiodiffusion et la télévision nationales se font une obligation de ne diffuser chaque semaine, dans la nuit du jeudi au vendredi (jour de la grande prière), que de la musique, des chants religieux et des reportages de manifestations religieuses (*jang*).

d - la *poésie* religieuse sénégalaise est d'une richesse et d'une variété extrêmes et est soit chantée, soit dite au cours de soirées ou de cérémonies ; sa thématique est centrée sur Dieu et le prophète Mohamed, qui sont toujours glorifiés et loués ; les œuvres poétiques les plus abondantes et les plus belles ont été réalisées par El Hadj Omar Tall, El Hadj Malick Sy et Ahmadou Bamba Mbacké, qui s'est surnommé lui-même *Khadim Rassoul*, c'est-à-dire serviteur du Prophète ; son œuvre poétique, composée de plusieurs milliers de vers et de plusieurs centaines de poèmes, appelés *xasaïd*, a été imprimée sous forme de fascicules et d'ouvrages, tous conservés à la bibliothèque centrale de Touba (village qu'il avait fondé au début du siècle et qui est devenu une ville de plus de 100 000 habitants), elle-même créée par ses khalifes pour abriter toute son œuvre écrite.

4 - 2 - 2 - Les Arts profanes liés à l'islam

Ces arts religieux proprement dits sont complétés par des arts qui, bien que d'origine religieuse, sont devenus profanes en s'émancipant des influences islamiques au cours de leur évolution ; dans certains cas, les relations ne sont pas totalement rompues :

a - *la vêtue* actuelle des Sénégalais reflète encore les influences originelles arabo-islamiques, par la prédominance, encore aujourd'hui, du boubou et du grand-boubou, tous amples, de l'homme, de la robe-camisole et du grand-boubou de la femme ¹ ; bien que ces modèles islamiques soient toujours confectionnés, mais avec des innovations notables tant dans les formes que dans les décorations, la vêtue sénégalaise diversifie son inspiration et ses modèles, renouvelle ceux-ci par la coupe, se modernise avec la création d'ateliers et de salons de couture équipés de machines modernes, avec lesquelles les tailleurs réalisent toutes sortes de broderies, de formes fantaisistes et de figures inédites. C'est particulièrement dans la coupe des vêtements féminins que les tailleurs font le plus preuve d'imagination ; là, la profusion des modèles qu'ils proposent est à la mesure de leur fantaisie créatrice : formes, agencements, harmonie des couleurs, etc., sont imaginés, dessinés et coupés par eux ; leur créativité est mise au service des désirs, et parfois des caprices des femmes, c'est-à-dire de leur féminité ; d'où la variété et la fantaisie des modèles qu'ils inventent. Par exemple, dans le modèle *xapeti*, en grand-boubou ou en camisole, la coupe du col est toujours évasée, car, inventé pour les jeunes femmes *diriyanke*, ce modèle est destiné à mettre en valeur leurs cou et épaules, deux éléments fondamentaux de l'esthétique de la femme noire. Plusieurs autres modèles, *abeti*, *xit mbale*, *ndoket*, *ndobin*, *baay waali*, *a-bayaa*, etc. ², sont désormais confectionnés pour mettre en valeur les formes et l'architecture du corps des femmes ; la commodité et le coût ne constituent plus les seuls facteurs déterminant la vêtue féminine ; tout ce qui peut contribuer à valoriser, à souligner et à accroître l'esthétique du corps féminin est utilisé : combinaisons des étoffes et des fils, des formes et des couleurs, des décorations, etc.

Les nombreuses fêtes annuelles (korité, tabaski, Noël et nouvel an, etc.) sont désormais des occasions pour les tailleurs sénégalais de renouveler la mode vestimentaire

¹ Vêtue et bijouterie relèvent habituellement de l'artisanat, mais, par la qualité formelle et esthétique de leurs productions, dans la confection desquelles se manifestent le souci, la méticulosité et le raffinement du talent des tailleurs et bijoutiers sénégalais, ces activités méritent une place modique dans une étude sur les arts plastiques sénégalais, car à travers ces métiers et leurs productions se mesurent également la créativité et le sens esthétiques des Sénégalais.

² Nous avons consacré à l'esthétique de la femme africaine, sénégalaise moderne en particulier, une étude publiée par *Ethiopiennes*, volume 3, n^{os} 1 et 2, 1^{er} trimestre 1985, Dakar, Nouvelles Editions africaines, pages 143-167 : "Sur l'esthétique de la femme africaine".

(féminine en particulier) et les modèles ¹ ; ils sont encouragés en cela par les nombreux concours, préludes au concours national annuel des "ciseaux d'or", organisés sous l'égide de la société SOTIBA ² ; et c'est pourquoi, ateliers et salons émergent de toutes parts, dans les quartiers populaires comme dans les quartiers bourgeois. Ainsi, par la variété des modèles proposés et des étoffes taillées, cet art vestimentaire maintient, nourrit, entretient et renouvelle cette fameuse "élégance sénégalaise" que mentionnait déjà, pendant la période coloniale, la littérature coloniale.

L'univers esthétique de la femme sénégalaise contemporaine évolue ainsi en s'enrichissant et en se renouvelant de manière manifeste et pertinente, perceptible quotidiennement à travers les pratiques esthétisantes que sont la vêtue et la parure, les tresses et la coiffure ; dans cette nouvelle esthétique, se trouvent savamment alliés tresses ³ et jolis boubous brodés, robes et bijoux, chaussures et sacs à main, fard, émail et poudres diverses, etc., qui réconcilient tradition et modernité.

b - la *bijouterie* sénégalaise aurait subi des influences arabo-islamiques ⁴ dans les modèles et les motifs comme dans les techniques ;

- au point de vue des modèles et des motifs, le sens arabo-berbère du détail décoratif pénétrerait toutes les formes, généralement abstraites, mais avec parfois des fleurs stylisées, des animaux, la croix d'Agadès, etc. ; c'est effectivement tardivement que la tête de la reine égyptienne, Néfertiti, et les autres reines africaines ont supplanté la croix d'Agadès ;

- au point de vue technique, deux techniques d'origine arabo-berbère, introduites au Sénégal par les bijoutiers maures ⁵, sont utilisées : le filigrane et la granulation, techniques servant essentiellement à la décoration des bijoux en or ou en argent. La technique du filigrane consiste à appliquer de minces fils d'or ou d'argent sur les objets et à accoler ces fils. Le fil est obtenu en étirant l'or, très malléable, ou l'argent ; puis les fils sont soudés les uns après les autres sur le bijou ou tressés avant d'être soudés en chaînes ; ces fils et chaînes peuvent être manipulés par le bijoutier de différentes manières pour créer des décors aux formes variées (torsades, enroulements de deux ou plusieurs fils,

¹Pendant les veilles de korité et de tabaski, submergés de travail et envahis par les femmes, les tailleurs ne ferment pas leurs salons et ateliers et sont contraints de travailler toutes les nuits.

²Société de textile spécialisée dans la fabrication de tissus imprimés, dont les plus célèbres, le *bazin*, le *wax* et le *lagos* sont particulièrement prisés par la femme sénégalaise (traditionnelle en particulier).

³Quelques modèles actuels de tresses : *dox daje*, *nguuke*, *takkan*, *kooraa*, *rasta*, etc.

⁴C'est également le point de vue que développe, dans son ouvrage (op. cit., pages 23 et 32), Bohumil Holas, qui écrit

"L'esprit décoratif arabe se reconnaît, par ailleurs, dans la joaillerie ouest-africaine sous forme de bijoux en or, exécutés en filigrane, et dont les boucles d'oreilles, les divers colliers, les bagues et les pectoraux d'apparat offrent les échantillons les plus typiques" (page 23).

⁵De nombreux bijoutiers maures étaient installés dans les quartiers des villages et des villes du pays, jusqu'aux événements sénégal-mauritaniens d'avril et mai 1989.

arabesques, etc.). La granulation est également une technique de soudure des granules sur le corps du bijou. Les granulations sont de petites boules dont le diamètre mesuré est généralement très petit (0,002 m). Pour obtenir les granules, différentes méthodes sont utilisées :

- . faire tomber le métal en fusion à travers un tamis,
- . faire fondre au chalumeau de petits fragments de métal,
- . faire fondre l'extrémité d'un fil dans une flamme et recueillir les gouttes une à une.

Les granules sont ensuite roulés entre deux plaques de métal ou de verre afin de parfaire leurs forme et surface.

Enfin, pour faire adhérer les granules au corps du bijou, ils sont soudés (soudure de l'or par le cuivre, soudure à l'ambre, soudure autogène consistant à chauffer le corps du bijou jusqu'à la température où il commence à fondre mais non jusqu'au point de fusion totale, et à appliquer dessus les granules non chauffés ; collage, etc.). Les bijoutiers *wolof* ont surtout utilisé les techniques de soudure (cuivre) et de collage (colle, ambre).

A la différence de la forgerie, qui habituellement fabrique des objets utilitaires (outillage agricole, objets domestiques, armes, etc.), la bijouterie sénégalaise confectionne essentiellement des objets de parure, c'est-à-dire des bijoux, généralement en or et en argent, et quelques rares fois, en cuivre ; mais bijoutier et forgeron sont appelés tous les deux, en *wolof*, *tëgg*, ce qui traduit leurs origine et nature communes, leurs activités consistant essentiellement à taper ¹. Leurs outils de travail (enclumes, marteaux, ciseaux, pinces, limes, crochets, filières, etc.) sont rudimentaires et fabriqués par eux-mêmes.

Les bijoux produits par les *tëgg* sont de types différents, leurs modèles et leurs motifs, leurs formes et dimensions sont également très variés ; quatre catégories de bijoux peuvent être distinguées :

- les pendeloques et les anneaux, appelés *libidor* (déformation de louis d'or) et *loñ-loñ*, ornements de tresses, et les boucles d'oreilles, appelés *jaaru nop* ;
- les colliers appelés *lam* ou *lamu baat*, les chaînes et les pendentifs ; plusieurs colliers avec pendentifs peuvent être portés ;

¹*Tëgg* signifie en *wolof* taper.

- les bracelets, *lamu-loxo* (poignet) ou *lamu-tank* (cheville) ; plusieurs bracelets peuvent être portés aux deux poignets à la fois ou à l'une des chevilles (il s'agit en ce cas d'un bracelet de charité) ;

- les bagues, *jaaru-baaram* (doigt) ou *jaaru-tank* (orteil : exceptionnel) ; la femme sénégalaise aime porter plusieurs bagues à plusieurs doigts des deux mains ; celles-ci sont de formes, de matières et de couleurs différentes.

Les clients des bijoutiers sont généralement les femmes, qui affectionnent les bijoux, qu'elles accumulent toute leur vie durant et qu'elles lèguent à leurs filles. Ainsi, en raison de la forte demande et du goût prononcé de la femme sénégalaise pour la parure, la bijouterie demeure toujours une activité très florissante et les ateliers de bijoutiers sont disséminés à travers tous les quartiers ; des bijoutiers sénégalais sont installés, depuis plusieurs générations, dans différents pays de l'Afrique (Guinée, Mali, Côte d'Ivoire, Burkina-Faso, Cameroun, Congo, Zaïre, etc.), où ils perpétuent et font rayonner la tradition de l'artisanat créateur sénégalais, dont l'ambition et la dimension esthétiques prennent désormais le pas sur les multiples fonctions qu'il a pu assumer jadis ; d'où les expressions consacrées de nos jours, "artisanat d'art" ou "artisanat créateur" pour traduire le caractère de "parure" et d'"objet de plaisir" de ses créations.

4 - 2 - 3 - **la Question de la figuration dans l'islam et la peinture sur verre**

La plupart des travaux consacrés aux arts des peuples africains islamisés ont évacué très rapidement la question de la figuration en invoquant l'interdiction de figuration islamique ¹, et donc en inférant péremptoirement que ces peuples n'avaient ni connu ni pratiqué des arts figuratifs, en raison de cette interdiction, alors que l'histoire de l'art musulman, à travers toutes les régions du monde, et les faits devraient inciter à plus de circonspection et à un examen plus attentif de la question. Car en effet, en Afrique, comme dans le monde musulman arabe (Maghreb, Moyen-Orient), en Turquie, en Iran et en Asie, l'art musulman figuratif a toujours existé sous des formes très diverses, bien que l'abstraction ait prédominé dans un art jugé généralement métaphysique ².

D'abord, les différentes interprétations de cette interdiction et les divers points de vue exprimés par des philosophes et des exégètes arabes, ainsi que les croyances

¹Cf. précédemment : Jacqueline Delange et Michel Leiris, Bohumil Holas et Elsy Leuzinger, Assane Sylla, etc.

²Il s'agit, dans cette section, d'examiner la question de la figuration à travers quelques formes d'art musulman, avant d'envisager l'art figuratif musulman sénégalais.

populaires, entretiennent une confusion extrême conduisant à des situations très variées, tant au cours de l'histoire qu'à travers les aires géographiques du monde musulman :

- selon les croyances populaires, l'interdiction serait générale, l'Islam aurait interdit toute forme de figuration : dessin, peinture et sculpture principalement ; et donc l'Islam proscrit toute pratique de ces arts ;

- l'interdiction se limiterait strictement à la sculpture, qui produit des objets concrets, des statues-fétiches, à l'origine substituts des dieux mais qui finissent par remplacer ceux-ci dans l'imaginaire populaire et qui sont adorés en tant que dieux ; cette interprétation se fonde sur les conditions et contexte de l'avènement de l'Islam qui prévalaient dans la société arabe préislamique dans laquelle des statues étaient considérées comme des dieux et adorées comme tels ; Mohamed Aziza ¹ écrit : "... la loi coranique... n'a défendu que la statuaire destinée à l'idôlatrie" ;

- l'interdiction concernerait toute pratique et tout art produisant tout objet ou toute image projetant une ombre ; donc cette interdiction inclut la sculpture ; le théologien Nawawi, cité par Mohamed Aziza ², interdit "toute image projetant une ombre" ;

- l'interdiction islamique ne viserait, selon Mohamed Aziza ³, que la reproduction de la figure humaine ;

- invoquant le verset 13 de la sourate 34 : Saba, du *Coran* :

"Ils (les Génies, aux ordres de Salomon) faisaient pour lui ce qu'il voulait comme constructions élevées, comme statues, comme plateaux pareils à des bassins et comme marmites solidement ancrées..."⁴,

certains exégètes arabes ont considéré que l'art et la figuration sont licites dans l'Islam ;

- enfin, l'interdiction est restreinte à la figuration de l'homme et de Dieu ; c'est cette signification de l'interdiction que mentionnait Roger Bastide ⁵ dans la note 64 de la page 120 de son ouvrage, quand, citant le *Coran*, il écrivait :

"Gardons-nous de représenter soit le Seigneur, soit l'homme et ne peignez que des arbres, des fleurs et des objets inanimés".

Cette diversité d'interprétations a bien entendu abouti à des pratiques concrètes très différentes, l'interdiction n'ayant pas été respectée unanimement de la même manière.

¹AZIZA, Mohamed.- *L'Image et l'Islam*, Paris, Albin Michel, 1978, page 46.

²AZIZA, Mohamed.- op. cit., page 46.

³Ibidem, page 77.

⁴Ibidem., page 46. Toutes les références au *Coran* sont extraites de l'édition bilingue (arabe-français) du *Coran* de *Dar El Charb El-Islam* (3^e édition, Beyrouth, 1984, 845 pages), traduction et notes de Salah Ed-dine Kechrid.

⁵BASTIDE, Roger.- *Art et Société*, op. cit., page 120.

Une parfaite intelligibilité de la question de la figuration dans l'Islam requiert qu'elle soit examinée en tenant compte des conditions et du contexte de l'avènement de l'Islam dans la société arabe païenne. Car, avant de recevoir le Message divin transmis par l'Archange Gabriel, Mohamed avait vécu, pendant quarante ans, dans une société arabe inégalitaire, pratiquant l'esclavage, dont l'économie était essentiellement bâtie sur le commerce. La Mecque, où vivait Mohamed, en était le centre le plus important ; et dont la religion dominante était le culte des idoles ; La *kaaba*, au centre de la ville, en était le sanctuaire, rempli d'idoles, le plus important ; en cet emplacement, les idoles coexistaient avec la pierre noire et le sanctuaire construit par Abraham.

Mohamed, comme Abraham et comme la majorité des prophètes qui l'ont précédé, a dû combattre cette idolâtrie et ces dieux arabes pendant toute sa vie à La Mecque. Et lorsqu'il s'empara de la ville, après l'hégire (622 ans après Jésus-Christ) à Médine et après sa guerre contre les *Qoréichites* et sa victoire en 630, ses partisans détruisirent toutes les idoles qui trônaient encore autour de la *kaaba*. L'Islam, religion de tous les Prophètes-Messagers de Dieu ¹, est une religion monothéiste, qui ne peut tolérer tout culte des idoles et qui les a toujours combattus. Ainsi, l'Islam mohamétan triomphant dans l'Arabie du VII^e siècle, a fait disparaître toutes les idoles ; et les *Hadiths* ² du Prophète fondant cette interdiction du culte des idoles, les croyances populaires et parfois des exégètes en ont déduit l'interdiction absolue de toute pratique figurative.

Quelle est, dans le fond, la vraie signification de cette interdiction de figuration ?

Il y a lieu d'abord de préciser que dans aucun verset ni dans aucune sourate du *Coran* cette interdiction n'est explicitement énoncée ; c'est à tort que des auteurs (cf. précédemment, Roger Bastide) invoquent cet ouvrage sacré ³. Mohamed Aziza confirme ce point de vue lorsqu'il écrit ⁴ :

"A vrai dire, en dehors de l'anathème jeté sur des pratiques païennes bien définies, telles que le culte des statuets anté-islamiques *AL-Lât*, *Al-Ozza* et *Manat*, dans les célèbres "versets sataniques" (*Al-Ayât al Chaïtanyah*), le *Coran* n'a édicté aucune interdiction explicite concernant l'art en général et la figuration en particulier".

¹Ils sont tous (Noé, Abraham, Moïse, David, Salomon, Salih, Loth, Ismaël, Isaac, Jacob, Jésus-Christ, Mohamed, etc.) appelés, dans le *Coran*, des "musulmans", c'est-à-dire soumis à Dieu, l'Unique. "Certes, la religion est pour Dieu l'Islam"... (*Le Coran*, sourate 3, verset 19).

²Paroles, sentences, prescriptions et actes prononcés et édictés par le Prophète à l'occasion d'événements de la vie sociale, politique et économique, transcrits et conservés par la tradition musulmane et constituant une partie essentielle de la *sunna* du Prophète (cf. précédemment).

³Nous avons personnellement lu et relu le *Coran* et n'avons découvert aucun passage qui énonce cette interdiction ; ce que nous a confirmé Khadim Mbacké, islamologue, chercheur et chef du département d'islamologie de l'IFAN-CH. A. DIOP ; quant au verset que rapporte Roger BASTIDE (cf. plus haut), citant le *Coran*, il s'agirait, selon Khadim Mbacké, d'un *Hadith* ; c'est seulement dans le verset 13 de la sourate 34, cité précédemment, qu'il est fait mention, dans le *Coran*, de statues.

⁴AZIZA, Mohamed.- op. cit., page 38.

C'est dans les *hadiths*, qui sont souvent cités, que l'Islam manifeste son hostilité à l'égard de l'art et de la figuration en particulier. Massignon, cité par Aziza ¹, a recensé quatre condamnations formelles de la figuration dans les *hadiths* :

- malédiction sur tous les adorateurs des tombes et des images des prophètes et des saints ;
- punition des artistes, faiseurs d'images, lors du Jugement dernier, par Dieu qui leur imposera l'impossible tâche de ressusciter leurs œuvres ;
- interdiction de se servir d'étoffes ou de coussins portant des images ;
- condamnation du culte de la croix.

Cependant, les *hadiths*, bien que partie de la *sunna* du Prophète Mohamed, ne sont pas considérés comme une source impérative de loi religieuse et ne possèdent pas la force indiscutée de la loi coranique ; ainsi, outre leur caractère aléatoire, étant l'objet d'interprétations variées, la pratique sociale, en divers endroits du monde musulman, a pris de très larges libertés avec les préceptes qu'ils édictent.

En réalité, l'interdiction de figurer l'homme et Dieu est la vraie signification et la plus proche de la tradition figurative islamique, car les représentations de l'homme sont exceptionnelles, tandis que Dieu et le Prophète ne sont jamais représentés ; le culte des idoles étant vigoureusement condamné, la statuaire destinée à l'idôlatrie est systématiquement défendue ² ; ce qui n'existe plus dans l'Islam de toutes les régions du monde, c'est le culte des idoles et la statuaire produisant des objets à des fins strictement culturelles, et par extension, tout ce qui est fabriqué en vue d'une adoration.

L'interdiction de figurer Dieu tient à plusieurs raisons :

- la toute puissance et la perfection, l'unicité et la transcendance de Dieu rendent impossible sa représentation par l'homme ; son image lui échappe et aucun homme ne l'a jamais vu et ne le verra jamais avant le Jugement dernier ; il ne s'est adressé directement qu'à un seul Prophète : Moïse ³ ;

¹AZIZA, Mohamed.- op. cit., page 39.

²Mais cela n'a pas empêché l'existence de la sculpture dans l'Islam, et de la sculpture figurative en particulier (cf. plus loin).

³Le Coran, *sourate 7* : l'Enceinte du paradis :

verset 143 :

"Et lorsque Moïse vint à notre rendez-vous et que son Seigneur lui *parla*, il dit : "Mon Seigneur ! Donne-moi la force de voir pour que je Te regarde". Il dit : "*Jamais tu ne me verras* ; mais regarde du côté de la montagne et si elle tient en place tu Me verras". Et lorsque son Seigneur Se manifesta dans toute Sa splendeur à la montagne, Il la nivela avec le sol et Moïse s'effondra foudroyé. Lorsqu'il se réveilla il dit : "Gloire et pureté à Toi ! Je reviens à Toi plein de repentir et je suis le premier des croyants" (souligné par nous).

verset 144 :

Il dit : "Moïse ! Je t'ai élu et t'ai donné une primauté sur les Humains par Mes messages et Ma conservation. Prends ce que Je t'ai donné et sois parmi les reconnaissants".

- seul Dieu est créateur et façonneur de formes ; Il est seul capable de représenter : Il a pétri dans la glaise, sculpté dans la matière Adam, le premier des hommes ; en effet, un des 99 Attributs connus du Créateur, *Al-Moussawwir*, fait de Lui le façonneur de formes ; l'artiste qui prétendrait produire des formes peintes et sculptées, Lui ferait concurrence dans l'une de ses principales attributions ¹ ;

- ayant créé l'homme afin que celui-ci l'adore, seul Dieu doit être adoré, le culte de tout autre être ou objet produit par l'homme est proscrit.

Le Prophète Mohamed est représenté, dans quelques rares exceptions, à travers ses attributs humains, à l'exception des détails du visage : une célèbre peinture sous verre le représente, avec un visage de lumière sous forme de halo, assis sur un tapis et entouré de Hassan et de Hussein ; une seconde peinture sous verre le représente dans le *Mi'râj*, voyage nocturne ; cependant, dans ce cas, l'image n'est pas descriptive mais conceptuelle ². Cette non-représentation du Prophète est conforme au *hadith* que citait Massignon, et destiné à empêcher l'adoration de l'image du Prophète ou de tout autre saint. Même dans le cinéma arabe contemporain, retraçant la vie du Prophète ou faisant la genèse de l'Islam, ni le Prophète Mohamed ni les prophètes qui l'ont précédé ne sont représentés.

C'est pourquoi, il n'existe nulle représentation de Dieu, du Prophète Mohamed, des Saints, etc., dans les mosquées.

Mais l'Islam n'a pas été la seule grande religion révélée à avoir combattu l'idolâtrie et les idoles ; en outre, la crainte et la proscription de la figuration ne sont pas spécifiques à l'Islam :

- il est écrit dans le Décalogue, selon Roger Bastide ³ :

"Tu ne feras aucune image de Dieu" ;

- dans l'Ancien Testament, Exode, XX, 4, il est dit :

"Tu ne feras point d'image taillée, ni aucune représentation des choses qui sont en haut dans le ciel, ici-bas dans la terre ou dans les eaux, au-dessous de la terre".

Cependant, aucune des grandes religions n'a pu mettre fin à la figuration, à l'acte de peindre, de dessiner et de sculpter ; l'iconoclasme est commun à toutes les religions monothéistes ; et dans l'Islam, si, comme indiqué précédemment, les différents interdits visaient au début, à empêcher le retour à l'idolâtrie que risquait de provoquer la représentation du Prophète et de la personne humaine, assez rapidement la pratique sociale s'est autorisée des audaces, parfois à des fins religieuses, car pour alimenter et

¹AZIZA, Mohamed.- op. cit., page 39.

²BADIANE, Alioune.- *Anthologie de la peinture et de la sculpture du Sénégal*, manuscrit, page 118.

³BASTIDE, Roger.- op. cit., page 120.

soutenir la foi et la dévotion populaires, diverses images, évoquant le Prophète, représentant le voyage nocturne, la bataille de Badr, l'Imam Ali, etc., furent créés dans tout le Moyen-Orient.

Il apparaît dès lors que la figuration ne sera conquise qu'à la suite d'un processus qui connaît trois phases :

- au début de l'ère musulmane, en raison de la puissance coercitive des nouveaux interdits et du dogme, les artistes arabes se limitent à la reproduction de motifs floraux ou des ensembles architecturaux, c'est-à-dire des objets inanimés ¹ ;

- au cours de la seconde étape, ils représentent des sujets vivants : lions, gazelles et autres animaux ;

- pendant la troisième étape, la figure humaine est représentée pour la première fois sur les murs de *Qsair Amra* et de *Qsar al-Hayr al-Gharby* ², dans une fresque reproduisant des femmes nues sortant du bain.

Ce qui fait dire à Mohamed Aziza qu'en un siècle (691 à 743), la conquête de la figuration est accomplie. Désormais, l'artiste arabe peut transcrire une part des aspects de la vie quotidienne et sociale, et les restituer par l'image, reflet de l'imaginaire du groupe.

A partir de ces balbutiements, un art figuratif arabo-musulman va se développer, aboutissant à l'enluminure, et dont la figure la plus célèbre est le peintre de miniature Yahia Ibn Mahmoud al-Wasîti (1237).

Cependant, des particularismes, s'enracinant dans les diverses traditions des peuples, ont toujours animé l'art musulman, par-delà l'unicité du dogme :

- en Egypte, l'héritage pharaonique est resté longtemps présent dans le domaine artistique notamment ; ainsi, sur une toile intitulée *Renaissance de l'Egypte*, décorant un mur de la salle de l'Assemblée nationale, le peintre Mohamed Nagy représente une princesse sur un char tiré par une paire de bœufs, suivie d'un cortège de fellahs et de dignitaires portant des costumes de différentes époques de l'histoire égyptienne ; deux sculptures, *La Femme du Cheikh al-Balad* et *Paysanne puisant de l'eau* et les bas-reliefs du sculpteur égyptien, Mahmoud Moctar, s'inspirent également de la tradition pharaonique ;

- en Irak et en Syrie, la tradition plastique préislamique est perpétuée à travers les œuvres des Irakiens Fouad Salim et Khalid al-Rahhal, des Syriens Fatah al-Moudarriss, Elias Zayyat et Geroges Jannoura, etc. ;

¹ Sur cette histoire de la conquête de la figuration, voir Mohamed Aziza, op. cit., pages 37 à 76.

² AZIZA, Mohamed.- op. cit., page 42.

- au Maroc, la spécificité berbère est récupérée par Cherkaoui et ses collaborateurs du centre marocain pour la recherche esthétique et philosophique, en interrogeant les mythes et les légendes préhistoriques ¹.

C'est surtout grâce à "l'Art du livre", à partir de 1200, que la peinture arabe atteint une originalité artistique en forgeant un style épuré authentique et en développant la peinture de miniature illustrant les manuscrits et le *Coran*. L'art pictural arabe de la miniature atteint son sommet avec le grand peintre calligraphe, al-Wasîfî, qui, dans ses différentes œuvres, peint des scènes de la vie quotidienne villageoise, des troupeaux de chameaux, des singes, des perroquets, des poissons, etc.

En Tunisie avec le peintre Jelal Ben Abdallah, en Algérie avec Racim, en Egypte avec Mahmoud Saïd et Ragheb Ayad, les miniaturistes tures, iraniens, marocains, etc., continuent encore la tradition de "l'Art du livre".

L'art musulman a ainsi, de tout temps, connu la représentation réaliste, mais à des degrés divers tenant aux contextes et conditions, et cherchant à illustrer la vie quotidienne, les êtres, les animaux et les choses.

Mais la continuité abstraite a toujours été maintenue et dans certains cas, la tendance à l'abstraction a été, tantôt le résultat d'une stylisation et d'une schématisation, tantôt une contraction de la forme réaliste jusqu'au signe ; les formes les plus élevées de cet art musulman abstrait ont été la calligraphie et l'ornementique par les décors floraux, les arabesques, etc.

En cette fin du XX^e siècle, la "querelle des images" dans le monde musulman, arabe en particulier, semble désormais close, après l'irruption massive et la propagation rapide des productions cinématographiques et audiovisuelles, même si, en Arabie Saoudite, l'introduction de la télévision avait, en son temps, provoqué des événements tragiques ².

*

* *

¹ Sur tous ces exemples, cf. Mohamed Aziza, op. cit., pages 51 à 54.

² Mohamed Aziza, op. cit., pages 46 et 47, écrit :

"... l'introduction de la télévision en Arabie Saoudite avait suscité des troubles graves. Ainsi, le prince Khaled Ibn Moussaed monta une véritable expédition armée pour investir les locaux de la Radio-diffusion-Télévision Saoudienne et détruire cet "instrument de l'hérésie" qui transmettait la figure et le corps humains ! La police Saoudienne s'opposa par la violence à ce projet et le prince rigoriste fut tué. Cinq ans plus tard, son frère le prince Fayçal Ibn Moussaed assassina le roi Fayçal Ibn Abdelaziz".

Avec la calligraphie et la miniature, et par extension l'art du livre, la peinture sur verre est la forme la plus populaire et la plus remarquable de l'art musulman à travers le monde, comme si cette peinture avait été inventée par les artistes arabo-musulmans ; en tous les cas, son développement prodigieux dans le monde musulman jusqu'au XX^e siècle, et sa relation, dès ses débuts dans ce monde musulman, avec l'Islam, dont elle a assuré la diffusion et la propagation, en font une marque spécifique de la civilisation musulmane.

Au Sénégal, la peinture sur verre a connu une destinée fantastique, en rapport avec divers faits sociaux et historiques et en assumant des fonctions multiples, en sorte qu'aujourd'hui encore, l'avènement des arts modernes (peinture sur toile, lithographie, sérigraphie, photographie, etc.) ne semble pas remettre en cause son dynamisme ni menacer son sort.

Appelée au Sénégal tantôt peinture sous verre, en référence à l'encadrement, tantôt peinture sur verre, en raison de la technique, et donc parfois "fixé sur verre" ou tout simplement "fixé", la dénomination de cette activité fait encore problème ; mais les populations sénégalaises, *wolof* en particulier, auprès desquelles elle s'est d'abord propagée, l'appellent tout simplement *suweer*, contraction *wolof* de "sous verre", ce qui indiquerait la préférence pour l'encadrement, l'œuvre étant perçue comme la chose-qui-est-sous-le-verre. Cependant, les spécialistes rejettent cette dénomination populaire, en privilégiant la technique, car la définition de cet art par la technique mise en œuvre leur semble plus pertinente et rend mieux compte de la spécificité de cet art. Malgré la pertinence de ce point de vue techniciste, diverses raisons militent pour le choix de la dénomination populaire ;

- hormis le Nigéria, le Niger et le Mali, où la peinture sur verre serait également connue ¹, le Sénégal est le seul pays de l'Afrique noire où cette peinture est pratiquée ; elle y est en constante évolution et illustre la culture urbaine sénégalaise ; art vivant et toujours populaire, parce que dépendant essentiellement du petit peuple des villes, dont il rend compte et reflète, au niveau de la représentation, des préoccupations et des aspirations, des croyances religieuses et mythiques, des légendes et de l'histoire, etc. ;

- les termes techniques et savants utilisés pour désigner l'activité sont généralement inconnus et incompris des populations sénégalaises en majorité analphabètes : pour être compris au Sénégal par ces populations, il faut employer le terme *suweer* ;

¹D'après OLEDZKI, Jacck.- *Etat des Recherches sur l'Art non-officiel de l'Afrique contemporaine*, Ossolineum, 1980, page 221. Nous ne savons pas si cette tradition de la peinture sur verre s'est maintenue au Nigéria. Sa faible diffusion au plan international indique probablement qu'elle y a connu une importance moindre qu'au Sénégal.

- l'imaginaire populaire sénégalais voit dans les artistes se livrant à cette activité, ceux qui manipulent et travaillent essentiellement le verre, c'est-à-dire les professionnels du verre, dont les œuvres étaient initialement destinées à ces populations ¹.

Bien que ses origines soient peu précises, on admet généralement que la technique de la peinture sur verre a été diffusée, à partir de Byzance, vers l'Italie (Venise) et vers le Moyen-Orient, et de là vers la Chine et l'Inde. A partir de ses origines méditerranéennes, elle a été répandue sur toute l'Europe centrale et orientale (Roumanie, Pologne, Bohême, etc.), où elle a été florissante dans les régions rurales pendant deux siècles (XVIII^e et XIX^e), et où sa relation avec l'art de l'icône est demeurée constante ; vers l'ouest européen, elle atteint les provinces orientales de la France. Dans ces différents pays et régions rurales, la peinture sur verre a toujours conservé ses caractéristiques d'art populaire et naïf, d'une part en tant qu'auxiliaire des religions (Islam et Christianisme), dont elle a vulgarisé les messages, par les images des saints et les scènes, au sein des populations, et d'autre part la technique simple utilisée et les figures réalisées. Ces caractères tiennent également à la constance des thématiques de l'imaginaire populaire, dont elle fixe les croyances, les légendes, les mythes et les symboles ; les productions, généralement anonymes, sont diffusées principalement en zones rurales. Cependant, la peinture sur verre est abandonnée progressivement en Europe à partir de 1838 avec l'invention de la lithographie (1796 : Senefelder) et la diffusion massive de chromolithographies ; les pays européens où elle est encore pratiquée sont désormais très rares.

De l'Italie et du Moyen-Orient (Turquie), elle est introduite vers 1890 dans le Maghreb, en Tunisie en particulier, par des peintres portraitistes italiens et turcs installés à Tunis dès le XVIII^e siècle ; de là, elle se propage très rapidement dans tous les pays du Maghreb. Dans ces pays du Maghreb (Tunisie, Maroc et Algérie), la peinture sur verre maintient et même accentue sa dépendance de l'Islam, en y devenant un art principalement religieux ; elle évoque, dans la plupart de ses productions, le Prophète Mohamed, l'Imam Ali, la bataille de Badr, le voyage nocturne et Al Boraq, l'Arche de Noé, les scènes de cour, etc. ; elle y est tout à la fois expression et véhicule de la foi et de la dévotion populaires ; dans ces pays également, elle conserve les mêmes caractères populaire et naïf

¹Ces précisions nous autorisent à utiliser, lorsqu'il s'agit de la technique et de l'activité, l'appellation "peinture sur verre" et lorsqu'il s'agit du produit, de l'œuvre, celle de *suweer*.

et les productions restent toujours anonymes ¹.

A partir de la Tunisie et du Maroc, la peinture sur verre a été introduite au Sénégal, au début de ce siècle, par des marchands arabes et berbères, des marabouts et des lettrés musulmans ².

En effet, entre 1890 et 1920, l'immigration libano-syrienne et marocaine dans les principaux centres urbains, Dakar, Saint-Louis, Rufisque, Gorée, Thiès, Tivaouane, Kaolack, etc., où sont installées les maisons de commerce, favorise la diffusion des images islamiques et offre aux peintres les matériaux indispensables (plumes, encre, verre, peintures, etc.), tandis que les populations citadines en constituent la clientèle. Puis entre 1910 et 1930, ces commerçants libano-syriens et marocains implantent dans les différents centres urbains les premières librairies musulmanes, qui proposent des livres arabes et islamiques, des images et des objets de culte.

C'est pourquoi, la première fonction assumée par la peinture sur verre au Sénégal a été religieuse, à la fois support de l'Islam et moyen de propagation de la religion du Prophète Mohamed au Sénégal ; les premières images introduites sont ainsi celles de l'imaginaire populaire musulman, moyen-oriental et maghrébin, anonymes et souvent non datées ; accrochées sur les murs des cases ou des chambres, posées sur des tables placées dans un coin des salons, et donc offertes immédiatement à la vue et à la contemplation des visiteurs et des habitants, ces images faisaient partie de la quotidienneté des populations citadines, soutenaient leur foi et participaient à leur vie religieuse.

Mais au Sénégal, la peinture sur verre est liée à l'histoire religieuse et politique du pays, de sorte qu'après son introduction, pour des raisons strictement religieuses, son développement connaît plusieurs étapes.

Pendant la période coloniale elle-même, l'histoire de la peinture sur verre au Sénégal traverse deux phases :

¹Il est étonnant, et même surprenant, qu'aussi bien dans son ouvrage : *L'Image et l'Islam* et dans *Patrimoine culturel et Création contemporaine en Afrique et dans le Monde arabe*, ouvrage collectif réalisé sous sa direction, Mohamed Aziza n'ait accordé aucune attention ni aucune ligne à la peinture sur verre, cédant, sans doute en cela, à l'habitude, dans la critique internationale, de considérer cette forme d'art comme un art populaire et naïf, et donc relevant du folklore, alors que la tradition de la peinture sur verre, encore vivante dans beaucoup de pays arabes musulmans, est vieille de plusieurs siècles et a réalisé des chefs-d'œuvre incomparables et les peuples musulmans, arabes en particulier, iraniens et turcs, ont largement contribué à la répandre à travers le monde.

²Ces derniers, appartenant à la confrérie *tijanyya*, très répandue au Sénégal, rapportaient de leur pèlerinage à Fez, lieu saint et capitale de la *tijanyya*, et dans les autres villes marocaines, des images des saints hommes de l'Islam ; par ailleurs, les premières productions de peinture sur verre au Sénégal s'apparentent à celles de la Tunisie.

a - au moment de son introduction, qui coïncide avec la naissance des confréries religieuses (tijanisme, mouridisme et layénisme), les images importées contribuent essentiellement à la propagation de l'Islam dans le pays ; mais cette importation se heurte à l'hostilité de la puissance colonisatrice, qui décrète la censure des images et des publications religieuses islamiques. Le gouverneur général de l'Afrique occidentale française (AOF), William Ponty ¹, écrit dans une lettre circulaire de 1908 :

"Syriens et Marocains font pénétrer dans la colonie des quantités anormales de publications de toute nature rédigées en langue arabe ainsi que de grossières gravures colorées représentant des scènes de la vie religieuse musulmane... Journaux, brochures, images diverses sont destinés aux marabouts, talibés lettrés ou prétendus tels qui assurent la vente des gravures... Toutes les publications et gravures présentant un caractère hostile ou simplement susceptibles de favoriser l'action maraboutique devront être détruites... On ne saurait nier quel merveilleux instrument de propagande constitue ici la propagation à des milliers d'exemplaires de ces gravures grossières, hautes en couleur présentant les défenseurs de la seule vraie religion sous le jour le plus favorable".

Des critiques ² s'étonnent d'une telle hostilité et de cette censure violente sur des images considérées innocentes, représentant le Prophète, les Saints de l'Islam et des scènes, etc. C'est parce que, semble-t-il, il n'a pas été tenu compte suffisamment du contexte et de l'époque de diffusion de ces images d'une part, et d'autre part de la nature et des fonctions de l'image.

L'époque est celle de la domination coloniale, marquée, au début du XX^e siècle, par l'émergence de nouvelles confréries musulmanes, qui ont pris la forme de résistances politiques nationales, après l'anéantissement, par la puissance colonisatrice, de toutes les formes de lutte armée nationale et de toutes les grandes figures de chefs guerriers sénégalais (cf. précédemment : El Hadj Malick Sy, Amadou Bamba Mbacké et Seydina Limamou Laye) ; deux ordres s'opposaient ainsi en ce début du XX^e siècle au Sénégal : l'ordre colonial et l'ordre social indigène, chacun avec son idéologie ; sous la bannière de ces confréries, la peinture sur verre, à travers ses images, a participé, en tant qu'arme, à la lutte politique des populations sénégalaises contre la domination coloniale française.

Dans un Sénégal à tradition orale, où l'écriture était réservée aux rares lettrés musulmans, l'image de la peinture sur verre se présentait comme un médium privilégié du mode d'enseignement coranique oral alors en vigueur au Sénégal ; en figurant les chefs religieux et les saints, les scènes de bataille et de cour, etc., l'image apparaît comme un

¹RENAUDEAU, Michel, STROBEL, Michèle.- *Peinture sous verre du Sénégal*, Paris-Dakar, NATHAN/NEA, 1984, page 50.

²Cf. Renaudeau et Strobel (1984), Goudiaby (1991), etc. Nous avons dirigé en 1989-1990 le mémoire de maîtrise de l'étudiant du département de philosophie, Eugène Goudiaby, et dont le titre est : *Peinture sous verre. Image et Histoire*, soutenu le 25 juillet 1991.

raccourci visuel, spontanément lisible et compréhensible par le néophyte : elle est un support didactique efficace.

Mais surtout, à cette époque, l'image de la peinture sur verre permettait à l'individu qui la possédait de manifester son appartenance à telle confrérie et de s'identifier, à titre individuel, à une communauté ; d'où la présence permanente des images des saints et des fondateurs de confrérie dans les cases et les maisons ; cette tendance s'accentuera, jusqu'à nos jours, dans le mouridisme notamment, dont les fidèles portent toujours des effigies et des médaillons, sur les vêtements au niveau de la poitrine, de *Serigne Touba*, ou de tel ou tel de ses khalifes, ou de tel ou tel de ses descendants dont les fidèles se réclament *taalibe* ¹.

Cependant, à ce niveau religieux comme dans d'autres domaines, politique notamment, l'image s'offre également comme un instrument de propagande, dont le pouvoir est comparable à celui du slogan politique : pouvoir de réveiller, de conscientiser les populations ; l'image est souvent considérée comme dangereuse pour les mœurs ; c'est pourquoi, déjà au XVIII^e siècle, Danton et Robespierre affirmaient que la propagande devait s'appuyer sur l'art et essentiellement sur l'image ² ; les caricatures et les affiches ont toujours été employées, dans les luttes politiques, les révolutions, les événements sociaux, etc., pour faire triompher des causes, des idéaux, etc.

C'est pourquoi le Gouverneur de l'AOF reconnaissait que la "propagation à des milliers d'exemplaires de ces gravures grossières" était un "merveilleux instrument de propagande".

Et pourtant, la censure coloniale n'a pas été déterminante ³, et n'a pas freiné la diffusion de ces images ; les œuvres qui ont ainsi échappé à la censure ont été reproduites en grandes quantités. Il n'est du reste pas exclu que la censure ait provoqué l'effet contraire car, si pendant la première phase (1890-1910), les images importées étaient directement vendues, pendant la seconde phase (1910-1930), des Sénégalais commencent à copier ces images importées, pour en démultiplier le nombre et en assurer une plus large diffusion au sein des populations. Ces copistes sénégalais, autodidactes au début et

¹Des porte-clés, avec des images des chefs religieux, sont également vendus de nos jours, à l'occasion notamment des manifestations religieuses.

²ADHEMAR, Jean.- *L'Imagerie populaire française*, Paris, Weber, 1968, page 93.

³RENAUDEAU, Michel, STROBEL, Michèle.- op. cit., page 50.

inconnus, ne signant pas leurs œuvres ¹, reproduisaient généralement ces modèles arabo-berbères de la tradition islamique : le *mi'raj*, *Al Boraq*, la bataille de Badr, la figure de Bilal, le combat d'Ali et Amr, le commentaire du Livre saint dans la mosquée, la prière à la mosquée, la prière sur l'eau, la lecture dans le désert, le portrait de Ahmad Tidjani (fondateur de la confrérie *tijanyya*), etc.

Ces premiers copistes, se formant sur le tas, en imitant les modèles arabo-berbères importés ², ne pouvaient donc avoir appris la technique de la peinture sur verre auprès de maîtres maghrébins et les marchands libano-syriens et marocains auprès desquels ils s'approvisionnaient ne pouvaient non plus la leur enseigner. Et donc activité réservée au début à des artisans-amateurs destinant leurs productions aux populations urbaines (moyenne et petite bourgeoisies principalement), la peinture sur verre en a porté les marques pendant longtemps au Sénégal : populaire et naïve, dans les styles, les lignes et les formes, les décors et parfois l'encadrement, généralement de cartons ou de bois. Quelques noms de ces premiers peintres amateurs, qui initieront ensuite des apprentis, sont connus :

. *Balla Ndiaye*, né en 1890, charpentier de métier, a peint en amateur entre 1918 et 1940 et vivait à Rufisque ; il a eu pour élève Ndiaye Lô ;

. *Oumar Moussé Guèye* a également commencé à peindre en amateur au début du siècle et a enseigné la technique ;

. *Ndiaye Lô* s'est installé à son compte, après son apprentissage, à partir de 1932 ; lui aussi a enseigné la technique et a formé, en l'espace de vingt ans, une centaine d'apprentis et d'amateurs ³, qu'il accueillait chez lui en leur fournissant le matériel ; en échange, les élèves lui versaient l'équivalent de la vente de trois tableaux sur cinq ; au bout de la formation, qui durait de un à deux ans, ces élèves allaient s'installer à leur compte ailleurs dans le Cap-Vert ou à Thiès, à Kaolack, à Saint-Louis ; etc. ;

¹D'où l'anonymat des premiers *suweer* réalisés par les Sénégalais ; la majorité des œuvres contenues dans l'ouvrage de Michel Renaudeau et Michèle Strobel, antérieurs à 1930, sont anonymes et sans date ; nous avons pu vérifier ces caractéristiques dans la collection des anciens *suweer* du peintre Serigne Ndiaye (cf. plus loin) ; d'où les analogies plastiques, soulignées par maints auteurs, entre les premiers *suweer* sénégalais et les productions maghrébines ; Renaudeau et Strobel précisent dans leur ouvrage (op. cit., page 12) :

"Il reste peu de témoignages des premières peintures sénégalaises. L'ensemble des œuvres anciennes est anonyme et ne porte pas de date".

Cependant, contrairement à ce qu'affirment Renaudeau et Strobel, les témoignages des premiers *suweer* sénégalais subsistent encore, conservés dans les familles ; la collection réunie par Serigne Ndiaye, riche d'une soixantaine d'œuvres, l'atteste ; il est certes difficile désormais d'en retrouver les traces, en raison de cette dispersion.

²Artisans pour la plupart (charpentiers, menuisiers, maçons, ferrailleurs et forgerons, etc.), donc aux revenus modestes, ces peintres amateurs ne pouvaient pas effectuer le pèlerinage aux lieux saints marocains de la *tijanyya*. Par exemple, selon Anta Germaine Gaye (cf. son mémoire de fin d'études : "La Parure chez la femme sénégalaise", page 15), Mor Guèye a été tour à tour apprenti de "cars rapides" (véhicules de transport urbain), puis maçon, avant de se convertir à la peinture sur verre.

³RENAUDEAU, M., STROBEL, M.- cit., pages 12-13.

. *Modou Fall* est installé à Dakar, sur l'avenue Blaise Diagne, depuis 1960 ;

. *Gora Mbengue*, né en 1931 à Thiadiaye, installé à Guédiéwaye où il disposait d'un atelier, mort en 1988, est sans doute le peintre autodidacte sénégalais le plus célèbre par l'abondance et la qualité de son œuvre ¹.

b - Au cours de la seconde phase dans la période coloniale (1930-1960) ² qui correspond au triomphe des confréries religieuses ³ et à l'installation, à leurs comptes, de la seconde génération des peintres sur verre, la peinture sur verre se sénégalise résolument, non seulement par le fait et l'activité d'artistes formés localement, mais également par l'émancipation progressive à l'égard des modèles arabo-berbères importés ; en effet, aux premières figurations de la tradition islamique, évoquant les pays de l'Orient fabuleux, les héros arabes de la foi, sont désormais substituées d'autres figures, celles des fondateurs des confréries sénégalaises : Amadou Bamba Mbacké, El Hadj Malick Sy, Seydina Limamou Laye et leurs descendances. Les thèmes et les contenus demeurent toujours religieux, mais les décors, généralement floraux et animaliers, sont ceux de la terre et du milieu où les chefs religieux ont vécu. La peinture sur verre a ainsi servi, dans cette seconde étape de l'évolution des confréries, de support et de véhicule du message religieux :

. les images produites sur Cheikh Amadou Bamba Mbacké, le représentant tout de blanc vêtu, avec son turban également blanc et cachant presque entièrement le visage, illustrent les diverses étapes de sa vie : son exil, ses arrestations, les sévices infligés par l'administration coloniale, etc. (cf. plus haut). Ainsi, *Le Départ pour le Gabon*, *La rencontre avec l'armée coloniale*, *La Prière sur l'eau*, *Amadou Bamba à cheval dans le désert*, etc., sont des œuvres populaires, multipliées en plusieurs exemplaires et dans lesquelles les peintres rendent compte des croyances, des légendes et des miracles entourant le Cheikh et dont il serait l'auteur ;

. El Hadj Malick Sy est toujours représenté dans la même vêtue : *burnous*, *djellaba* et *babouches*, ayant à la main un vaste parasol, témoignant de sa filiation spirituelle *tijane* et de son pèlerinage à La Mecque ; dans toutes les images, sa frêle silhouette est toujours présentée devant une mosquée (sa mosquée de Tivaoune ou celle de Saint-Louis) ; ses fils et descendants sont également représentés : Ababacar Sy, Moustapha Sy, Cheikh Tidiane Sy, Abdoul Aziz Sy, etc. ;

¹RENAUDEAU, M., STROBEL, M.- cit., page 14.

²Les dates sont seulement indicatives, cette phase aurait commencé plus tôt, avant même la disparition des chefs religieux fondateurs (Seydina Limamou Laye : 1909 ; El Hadj Malick Sy : 1922 ; Amadou Bamba Mbacké : 1927).

³Les persécutions coloniales ont régressé, El Hadj Malick Sy est définitivement et solidement implanté à Tivaouane, capitale de sa confrérie et lieu de pèlerinage annuel appelé *Gamu* ; Amadou Bamba Mbacké est en résidence surveillée à Diourbel et y mène une vie paisible jusqu'à sa mort en 1927 ; l'islamisation des populations est achevée et celles-ci se répartissent désormais entre le *tijanisme*, le *mouridisme*, le *layénisme* et le *quadirya*.

. au moment de sa mort (1909), la peinture sur verre n'étant pas encore pratiquée par les artisans sénégalais, Seydina Limamou Laye, fondateur de la confrérie *layène*, n'a pas été représenté ; par contre, ses fils et premiers khalifes, Seydina Issa Laye et Mandione Laye, l'ont été dans de nombreuses œuvres, avec, sur l'une de leurs épaules ou sur leurs jambes, le phaéton éthéré, oiseau nidifiant dans les îles du Cap-vert (région de Dakar dans laquelle la confrérie *layène* des *lebu* est propagée), devenu l'emblème de la confrérie ; selon les croyances populaires de cette confrérie, cet oiseau se serait posé sur l'épaule de Mandione Laye, second khalife de Limamou Laye, lors de la première prière de la korité qu'il dirigeait en tant que khalife.

Ainsi, en raison de la demande d'œuvres suscitée par la ferveur et la dévotion des populations sénégalaises, qui les oblige à produire en grandes quantités ces images des chefs religieux et de leur vie, les peintres amateurs, contraints de consacrer tout leur temps à cette activité, deviennent des professionnels de la peinture sur verre, dont ils vivent ; les premiers ateliers, obscures échoppes ou baraques dans les quartiers populaires, servant à la fois de lieu de travail et de salle d'exposition et de vente, apparaissent un peu partout dans les villes ¹. Ils s'approvisionnent toujours, en matériaux et en outils chez les commerçants libano-syriens et marocains, utilisent souvent des peintures industrielles. Les plus connus et qui ont continué à pratiquer jusqu'au cours des années 90 sont Gora Mbengue, Modou Fall, Mor Guèye, Mbor Faye (décédé en 1984) et son fils Ousmane Faye, Babacar Lô.

N'ayant pas fréquenté d'écoles des Beaux-Arts, celles-ci n'existant pas encore dans le pays, ils peuvent tous être considérés comme des autodidactes, "self-made men", ayant subi un apprentissage rudimentaire auprès de maîtres dont les techniques, archaïques, étaient peu élaborées et les enseignements dispensés, empiriques et fragmentaires. Ils appartiennent, pour ces raisons, à la catégorie des artisans traditionnels ;

c - Vers la fin de la période coloniale, aux environs de 1950-1960, s'amorce une étape décisive de l'histoire de la peinture sur verre au Sénégal, avec notamment, son émancipation progressive de la sphère et des préoccupations religieuses. Toujours

¹Il existe deux autres modes de vente :

- l'artiste peut confier quelques peintures à un apprenti qui se rend en ville, aux marchés, aux lieux publics ; ces vendeurs ambulants sont appelés *bana-bana* ;

- l'artiste peut avoir un lieu fixe de vente, soit dans un marché, soit un point précis d'une rue fréquentée ou tout autre lieu recevant du public.

La "cour des maures" et les avenues Blaise Diagne et Clémenceau, le quartier "Crédit foncier", l'avenue Cheikh Anta Diop à la hauteur de l'école des Manguiers, sont à Dakar les lieux les plus connus où sont installés des peintres sur verre et où l'on peut acquérir des *suweer*. C'est seulement à partir de 1970, sous l'égide parfois de centres culturels, que les peintres sur verre ont commencé à organiser ou à participer à des expositions (centres culturels français, américain et italien en particulier).

pratiquée par les peintres de la seconde génération, ceux qui avaient été formés entre 1930 et 1950, la peinture sur verre substitue aux thèmes et aux figures religieux des thèmes profanes, des scènes de la vie sociale et familiale, des scènes à moralité, des récits de méfaits, des récits d'exploits, etc. Des œuvres comme *Couple de notables avec griot* (Mbengue, 1983), *Musicien traditionnel* (Mbengue, sans date), *Famille sénégalaise* (Mbengue, 1977), *Le Soldat tirailleur* (Mbengue, 1979), *Le Voleur, la Police et les clients* (Mbengue, 1979), *Le Brave guerrier africain* (Mbengue, 1979), *Femme et Enfant* (Mbengue, 1977), *La Préparation du repas* (anonyme et sans date), *Le Voleur conduit au commissariat* (anonyme, sans date), *Portrait de Femme* (Mbengue), *Le Départ de l'Épouse* (anonyme, sans date), *Arrestation du voyou* (anonyme, sans date), *Scène de lutte* (anonyme, sans date), *Le lutteur Usman Seen* (anonyme, sans date), *Trois Lavandières* (Ndiaye Lô, 1956), *Intimité sous le casque* (Mbengue), *Maternité* (anonyme, sans date), *Donne-moi ma dépense* (anonyme, sans date), *Mamy Wata* (génie des eaux, Mbengue, 1984), *Le Supplice de la mauvaise épouse* (anonyme, sans date), *Supplice infligé au mauvais mari* (anonyme, sans date), *Portrait de Aba Ségou* (Babacar Lô, 1957), *Portrait de Jeune Femme*, Aïda Ba (anonyme, sans date), etc.¹, traduisent cette nouvelle évolution et à travers lesquelles les réalités nationales, des séquences de l'histoire nationale, de la morale, des valeurs de la culture nationale, etc., sont fixées sur le verre.

Les images représentent en effet des figures historiques et les héros nationaux (Lat Dior Ngoné Latyr Diop, le tirailleur, le guerrier africain, Bay Fall, gardien du mouridisme, le griot, etc.), des hommes et des femmes (portraits sur commande ou portraits idéalisés), des scènes de la vie domestique (couples enlacés, familles sénégalaises, conflits dans les ménages, la préparation du repas, la lessive, femmes allaitant leurs enfants, etc.), des scènes de la vie sociale (séances de lutte et de danse ; le voleur, la police et les clients, scènes champêtres, etc.), des animaux domestiques et sauvages (coqs, perroquets, tortues, oiseaux, lions, serpents, etc.) ; ces images sont souvent entourées de décors floraux.

Désormais, à la fonction religieuse de la première période, s'ajoutent de nouvelles fonctions, historique et politique, culturelle et économique, mais aussi esthétique. En effet, en figurant des chefs religieux charismatiques, dont la vie et l'enseignement ont constitué des remparts et souvent des refuges contre la domination et l'aliénation coloniales, la peinture sur verre a participé au combat politique du peuple sénégalais en vue de sa libération, en même temps qu'elle fixait, sur des images léguées à la postérité, des séquences et des épisodes de l'histoire politique nationale, des mœurs et des

¹RENAUDEAU, M. et STROBEL, M.- op. cit.

coutumes, des héros, etc. ; elle offre ainsi un raccourci visuel permettant d'accéder et de connaître les événements de l'histoire et de la culture nationales. Moyen de lutte utilisé par la résistance nationaliste à la domination coloniale, elle a été une arme non négligeable dans la contestation et la subversion de l'ordre colonial, d'où sa popularité entre 1930 et 1960 au Sénégal. Les portraits et les diverses scènes de la vie réalisés, à contenu moral, mythique ou légendaire, humoristique, etc., ont également contribué à l'entreprise de préservation et de défense des valeurs culturelles nationales, au moment où, par des moyens et des formes variés, la colonisation tentait d'imposer sa "Civilisation" aux populations indigènes du Sénégal, notamment par l'école et la politique de l'assimilation. Ce combat dans la préservation et l'affirmation de l'identité culturelle nationale vaut à la peinture sur verre d'avoir toujours été considérée comme un art spécifiquement sénégalais, une valeur nationale propre et sûre du peuple sénégalais.

Sans doute en raison de ce caractère et de la forte demande des populations, la dimension économique de la peinture sur verre sénégalaise dès les débuts des années cinquante est indéniable et s'accroît avec le temps : elle est en effet devenue le métier exclusif des artisans (artistes) du verre, qui leur permet de gagner honnêtement leur vie ¹ ; à cet engouement des populations sénégalaises pour la peinture sur verre, correspond, dès la première décennie de l'indépendance (1960-1970), le goût particulier du public européen et nord-américain (touristes et hommes d'affaires en particulier) pour cet art, et qui semble plus motivé par l'intérêt esthétique des peintures ² ; avec cette nouvelle clientèle et ses nouveaux succès, la peinture sur verre voit se transformer les conditions de la création et du marché : pouvant de nos jours écouler leurs productions, les peintres disposent maintenant de moyens leur permettant de s'installer plus décemment, de s'équiper et de s'approvisionner en matériaux suffisants, en même temps qu'ils exposent volontiers dans les galeries, les centres culturels, les hôtels, etc., et assurent eux-mêmes ou font assurer, par des managers attachés à leurs services, la promotion de leurs expositions, en faisant éditer des catalogues ou des plaquettes, publier des articles dans la presse ou diffuser des émissions à la radio, etc.

Cette nouvelle orientation de la peinture sur verre, initiée par les peintres de la seconde génération, est surtout impulsée par les jeunes peintres, dont certains ont été

¹ Au cours de son exposition à la Galerie 39 du centre culturel français en décembre 1989, le peintre sur verre Birahim Fall Mbida nous a affirmé avoir vendu, avant la fin de l'exposition, toutes les œuvres exposées (une centaine), et dont les prix variaient entre 5 000 F CFA (100 FF) et 65 000 F CFA (1 300 FF) ; la modicité des prix proposés par les peintres fonde en partie sa popularité, les Sénégalais pouvant se les procurer ; ce qui n'est pas le cas des peintres à l'huile et sur toile ; cette question de la commercialisation sera examinée dans la seconde partie.

² Il existerait, en Europe et aux Etats-Unis, selon le témoignage de plusieurs peintres, plusieurs collections privées de *suweer* sénégalais ; certains de ces collectionneurs effectuent le voyage au Sénégal pour en acquérir et en commander à des artistes qu'ils connaissent.

formés à l'école des Beaux-Arts de Dakar. En sorte que depuis 1970, trois catégories de peintres sur verre pratiquent cet art au Sénégal :

- la seconde génération de peintres, formés à l'école traditionnelle des premiers maîtres disparus, représentés par Gora Mbengue, Modou Fall, Mor Guèye, Babacar Lô, Mbor Faye, etc. ; ils continuent la tradition artisanale de la peinture sur verre sénégalaise, car le mode d'apprentissage qui leur a été inculqué et qu'ils utilisent encore, leurs conditions de travail et de commercialisation, les relèguent encore au secteur dit informel, non rationnel et non organisé, opposé au secteur moderne ; pour cela, ils sont toujours considérés comme des autodidactes ; ils travaillent toujours dans leurs ateliers des bas quartiers, où ils écoulent leurs productions ; cette catégorie de peintres sur verre a pu se faire connaître, au plan international, grâce à la première exposition itinérante d'art sénégalais à l'étranger dont le vernissage de la première étape parisienne a eu lieu le 26 avril 1974 au Grand Palais ¹ ;

- ces maîtres de la seconde génération ont formé de jeunes peintres selon les méthodes traditionnelles apprises, et qui, à leur tour, se sont installés et travaillent à leurs comptes ; parmi ceux-ci, Alexis Ngom, Amadou Sané, Fodé Camara, Amadou Diallo, Birahim Fall Mbida, etc., constituent de nos jours l'avant-garde traditionnelle, au plan de la technique ; mais ils s'efforcent de s'insérer dans la modernité, par le renouvellement des modèles et de l'inspiration, en ne se limitant plus exclusivement aux portraits, mais également par l'utilisation des mêmes circuits de diffusion et de commercialisation qu'empruntent les autres artistes modernes ;

- la troisième catégorie est composée de jeunes artistes formés à l'école moderne des Beaux-Arts de Dakar, dans laquelle ils ont été initiés à diverses techniques artistiques, mais non à la technique de la peinture sur verre, qu'ils sont allés apprendre, par goût personnel, auprès des vieux maîtres ; Germaine Anta Gaye, Serigne Ndiaye et Mamadou Gaye ² représentent cette nouvelle vague de peintres sur verre, et qui ambitionnent, à défaut de révolutionner, du moins de renouveler la peinture sur verre sénégalaise, aux différents niveaux de la technique, des modèles et de l'inspiration.

¹Cette exposition comportait des œuvres de Mbor Faye, Mor Faye et Ousmane Faye. C'est à partir de cette première exposition itinérante que les peintres sénégalais en général, et peintres sur verre en particulier, ont commencé à pénétrer le marché international de l'art, en organisant des expositions individuelles ou collectives. Gora Mbengue a été exposé en 1986 à New-York puis en janvier 1989 au Musée des Arts africains et océaniques de Paris.

²Germaine Anta Gaye et Serigne Ndiaye sont actuellement les peintres qui sont le plus engagés dans les innovations et les recherches dans la peinture sur verre ; en raison de l'originalité de leur démarche et de leur ambition, mais également de la qualité de leurs productions, nous avons choisi d'étudier, dans la seconde partie, leur pratique artistique, comme exemples des orientations de la jeune peinture sénégalaise. Serigne Ndiaye et Mamadou Gaye ont réuni, chacun, une riche collection de *suweer* anciens.

Cependant, malgré l'introduction de ces différenciations et malgré les orientations nouvelles qui se dessinent, tous ces peintres ont en commun l'usage d'une technique traditionnelle caractérisée par la simplicité, la facilité.

Le procédé comporte deux phases et consiste d'abord, soit à fixer, sur une plaque de verre, de petites dimensions, généralement 40 cm x 60 cm, un dessin à l'encre de chine, qui délimite les traits et les formes ; soit à dessiner, sur papier ou sur carton, un modèle, souvent reproduit en plusieurs exemplaires, et plus ou moins librement interprété. Ensuite, les traits et les formes délimités sont remplis (peints) de couleurs vives (peinture à l'eau). Dans cette technique, l'artiste commence donc par les détails et finit par les fonds. Il peut arriver que le maître se limite à la reproduction en plusieurs exemplaires du modèle déjà réalisé, laissant à son (ses) apprenti (s) le soin de poser les couleurs ; ce qui permet de produire rapidement plusieurs œuvres à la journée.

Lorsque l'œuvre est achevée, le dessin est présenté à la vue sur la face lisse non peinte du verre, le côté peint étant protégé par un papier ou un carton. Le verre se présente ici à la fois comme le support et ce qui révèle l'image. Les images sont présentées à la vue inversées.

Avant d'encadrer l'œuvre, l'artiste réalise parfois des décors floraux, animaliers ou abstraits, soit aux quatre coins, soit tout le pourtour de l'œuvre.

Dans le cas de sujets conventionnels, répondant à un code plus ou moins contraignant, comme dans les figures et les thèmes religieux (Amadou Bamba Mbacké doit toujours être représenté en blanc, tandis que El Hadj Malick Sy est toujours présenté dans la même vêtue devant une mosquée, etc.), l'artiste n'est libre ni dans l'interprétation des modèles ni dans le choix des couleurs ; il en est de même dans les commandes de portraits. Cependant, la création n'est pas exclue dans l'interprétation des modèles profanes et dans les œuvres d'inspiration libre.

Ce sont justement ces exigences, et donc ces contraintes, de traitement des sujets et modèles religieux et commandés, avec l'impératif d'une imitation parfaite, *ne varietur*, qui ont conféré d'abord un caractère naïf à cette peinture ; car en effet, les traits, les détails et les formes réalisés de manière irrégulière et approximative, schématique et parfois maladroite, aboutissant à des résultats parfois grossiers, alors que la technique était simple, achevaient de faire de cette peinture un art naïf, mais aussi à la portée de tous, ne nécessitant pas une initiation longue et difficile ¹ ; art figuratif par excellence, et d'une figuration trop simpliste, la peinture sur verre, en s'assignant, dès ses débuts et

¹C'est pourquoi la génération des premiers peintres sénégalais n'a pas réellement appris la technique.

tout au long de son histoire à travers toutes les régions du monde où elle a été pratiquée, de fixer les croyances populaires, les mythes et les légendes, les mœurs et les figures historiques, etc., a accentué son caractère populaire, d'autant que, apparue et développée, dans le cas du Sénégal, à une époque où la photographie était rare et coûteuse, la peinture sur verre était l'art auquel s'adressait le petit peuple des villes aux faibles moyens, pour reproduire telle ou telle figure, ou telle ou telle photographie ¹, ou pour faire le portrait de telle ou telle personne.

En conséquence, ces deux caractères, naïf et populaire, de la peinture sur verre, tiennent tout à la fois de

- la technique simple et son mode d'apprentissage ;
- les matériaux fragiles et légers, peu coûteux, et donc peu nobles ;
- la thématique dominante et les figures produites, d'un réalisme presque parfait ;
- le statut de l'artiste, généralement assimilé à un artisan, autodidacte ou formé sur le tas et copiste ;
- la simplicité et la pauvreté, parfois l'insalubrité de l'échoppe et de l'atelier dans lesquels il travaille ;
- la relation au public, qui commande et consomme, et qui est jugé culturellement mineur et incapable d'accéder aux arts majeurs ;
- le mode de commercialisation.

Ces préjugés ², qui ont toujours accompagné la peinture sur verre, fondent en partie la volonté et la détermination à innover, dont font preuve, depuis une décennie, Germaine Anta Gaye et Serigne Ndiaye, qui ambitionnent, dans leurs recherches et créations, d'en faire un art majeur, digne d'intérêt.

Ces recherches et innovations réussiront-elles à insérer la peinture sur verre dans la dynamique actuelle des arts plastiques sénégalais, en en faisant un art majeur, tant aux points de vue de la technique et de la pérennité des œuvres, et donc des matériaux, qu'à celui de leurs qualités esthétiques ? La détermination de ces jeunes plasticiens, qui se maintiennent dans cette démarche et dans l'orientation choisie, la qualité et la richesse de

¹Une expression wolof "*sootil*", utilisée à l'époque, indique une des fonctions assumées par la peinture sur verre : reproduire des images ; la jeune femme ou le jeune homme allant solliciter les services d'un peintre, le modèle (photographie ou autre) à la main, lui disait : *sootil ma bi* (reproduis pour moi cette image).

²Ces préjugés persistent toujours, Serigne Ndiaye et d'autres artistes sénégalais en ont eu des exemples, lors de l'exposition de la seconde édition de l'exposition itinérante de l'art contemporain sénégalais, à la Grande Arche de Paris en septembre 1990 : selon Serigne Ndiaye, le public occidental, français en particulier, n'a pas apprécié ses *suweer*, ne les comprenant sans doute pas, parce qu'habitué à voir dans les peintures sur verre sénégalaises, les mêmes images réalistes et naïves.

leurs productions ¹ au cours des cinq dernières années, dont certaines sont déjà disséminées en Europe (Allemagne, France et Italie notamment) et aux Etats-Unis, dans des collections privées ou publiques, ainsi que l'engouement récent des divers publics, nationaux et étrangers, pour ce genre artistique, laissent augurer des lendemains brillants de la peinture sur verre sénégalaise, et fondent suffisamment sa prise en compte dans une étude sur les arts plastiques sénégalais contemporains.

4 - 3 - LES ENSEIGNES ET LES RECLAMES

Les deux caractères saillants, naïf et populaire, de la peinture sur verre, se retrouvent également dans un genre artistique particulier, très répandu à travers toute l'Afrique ² et apparu au début des années 1950 : les enseignes et les réclames des boutiques, magasins, échoppes et ateliers, etc., des commerçants et autres petits métiers. Expression plastique originale, enseignes et réclames sont constituées d'images dessinées ou peintes sur des surfaces planes de plaques de bois ou de métal, ou de carton, ou alors, elles sont directement réalisées sur les murs, intérieur ou extérieur. L'image ou l'ensemble d'images de chaque enseigne ou réclame est en soi un discours véhiculant un

¹ Depuis 1987, Germaine Anta Gaye organise chaque année ou participe à des expositions, au cours desquelles elle expose au moins vingt cinq œuvres.

² Plusieurs travaux ont été consacrés à ce genre et à ce qui a été appelé "art non-officiel", caractérisant le petit peuple des villes, source à la fois de la demande (consommation) et de l'offre (les artistes en sont issus), et opposé à l'art officiel, qui, lui, comprend deux courants : celui de l'art traditionnel, encore perpétué dans de nombreux pays africains, et d'autre part celui de l'art moderne, pratiqué par les artistes formés dans les écoles de Beaux-Arts, en Afrique ou en Europe. Parmi ces travaux, citons ceux de

- OLEDZKI, Jacek.- *Etat des Recherches sur l'Art non-officiel de l'Afrique contemporaine*, OSSOLINEUM, 1980, 215-234 p.
- " " - *Les Peintures de l'Afrique noire* (La Peinture populaire naïve-Nouveau courant de développement de la culture artistique en Afrique contemporaine, *Africana Bulletin*, n° 20, 1974.
- " " - *The contemporary African Art. Some remarks on new trends in the development of sculpture*, *Africana Bulletin*, n° 21, 1974.
- BEIER, Ulli. - *Contemporary Art in Africa*
- " " - *Art in Nigeria*, Cambridge, 1960.
- HOLAS, Bohumil.- "Inscriptions sur véhicules automobiles à Abidjan", Dakar, IFAN, *Notes africaines*, n° 54, 1952, pp. 46-47.
- CHAILLEY, M. - "Quelques noms de véhicules au Dahomey", Dakar, IFAN, *Notes africaines*, n° 86, 1960, pp. 55-56.
- SYLLA, Abdou.- "Les petits métiers et les Enseignes", *Sénégal, la Nature, le Pays, les Hommes*, Colmar, Saep., 1989, pages 72-73 et 89-90.

Au moment où se développait cet art non-officiel, naïf et populaire, apparaissaient les nouvelles écoles d'art moderne en Afrique, et dont la plus connue, l'Ecole des Peintres de Poto-Poto (Congo), a été fondée en 1951 à Brazzaville par le Français Pierre Lods, qui, sur la demande du Président Léopold Sédar Senghor, viendra participer, au début des années 60, à la création de l'école des Beaux-Arts de Dakar. Les analogies stylistiques des productions des élèves de ces différentes écoles consacreront définitivement les caractères naïf et populaire que la critique internationale trouve dans l'art moderne africain, né au moment ou après les indépendances. Dans les cas de Poto-Poto et de Dakar, Pierre Lods a exercé une forte influence, en raison de ses hautes responsabilités et de ses théories sur le Nègre et la créativité artistique du Noir (cf. plus loin, chapitre III et II^e partie).

message directement et aisément lisible et compréhensible par le public. Ou alors l'image est accompagnée de quelques mots-commentaire, explicitant la figuration.

Au début, les réalisateurs de ces images étaient des dessinateurs amateurs et occasionnels, qui ont fini par se spécialiser dans cette activité. Puis, par la combinaison des facteurs de la demande et de la rétribution immédiate, des artistes modernes se sont orientés dans ce genre, sans cependant limiter toute leur activité professionnelle à la confection d'enseignes ; l'Art faisant difficilement vivre l'artiste en Afrique contemporaine, celui-ci est contraint de se livrer à des activités parallèles. Les deux catégories de créateurs existent toujours, mais dans les deux cas, la fonction économique est déterminante, tant pour celui qui commande que pour celui qui crée.

Car, la fonction initiale et primordiale de l'enseigne pour le petit commerçant, le coiffeur, le tailleur, le chauffeur de véhicule de transport urbain, le cordonnier, le pêcheur, le "dibiteur"¹, etc., est d'être une réclame publicitaire, destinée à séduire et à attirer le client. C'est pourquoi, les enseignes sont apparues en Afrique à un moment où la publicité moderne, par la radio et la télévision, les journaux et les affiches, etc., n'existait pas ; cependant, l'avènement de ces canaux modernes de publicité, utilisés désormais par les maisons commerciales, les grandes sociétés et entreprises africaines, n'a pas tué les enseignes, car les petits métiers y recourent toujours, sans doute en raison de la cherté de la publicité moderne, alors que les enseignes, peu coûteuses, sont plus maîtrisables, car elles sont là à portée de main, elles peuvent être modifiées, restaurées, remplacées ou simplement supprimées, etc.

Pour l'artiste créateur, l'enseigne, en étant une source de revenus, lui permet de vivre et de manger, et donc de gagner honnêtement sa vie, tout en lui procurant le plaisir esthétique de créer des œuvres et de pratiquer son activité préférée, donc son métier.

Dépendant de cette fonction marchande, deux autres fonctions sont assumées par l'enseigne : identification à la fois d'un lieu, d'une activité et d'un individu d'une part, et d'autre part animation et décoration de ce même lieu ; cette dernière fonction étant plus

¹La "dibiterie" est généralement une échoppe ou un restaurant où est vendue exclusivement de la viande grillée ; cette activité commerciale a été introduite au Sénégal par les Maures.

essentiellement esthétique ¹.

L'analyse des contenus et de la figuration révèle que les enseignes sont doublement et directement parlantes ; les images comme les mots-commentaire délivrent des messages concrets ; destinés à tous les publics, les discours des enseignes ne sont pas difficiles à décoder ; leur compréhension est à la portée de tout le monde ² ; les images doivent être, pour cela, suffisamment suggestives ou ressemblantes, parfois idéalisantes, car il s'agit toujours de conférer ou de conserver à l'enseigne sa fonction publicitaire. Les images sont des modèles de coupe de vêtements, de coiffure, de services proposés, c'est-à-dire de ce qu'il y a de mieux à offrir dans tel commerce, dans telle activité, ou tel métier, ou ce que la dernière mode a inventé dans tel ou tel domaine ³.

Pour réaliser les modèles de coiffure, par exemple (buste ou tête seulement), l'artiste utilise rarement des couleurs sombres, mais généralement des couleurs vives et claires : rouge, blanc, jaune, bleu, etc. ; le noir représente ordinairement la chevelure, tandis que le visage est peint en rouge, blanc ou jaune ; ce qui, bien entendu, a frappé les observateurs étrangers ; car pourquoi représenter le visage avec ces couleurs de l'homme blanc ? Cette manière permet en réalité à l'artiste de distinguer, dans la peinture, le teint du visage, naturellement basané, de la chevelure, naturellement plus noire, et qu'il faut mettre en exergue. C'est pourquoi, bien que l'art des enseignes ait toujours revêtu ce caractère naïf et que sa technique soit peu élaborée, ce traitement plastique du visage et de la chevelure ne procède nullement de difficultés techniques et de la maladresse de l'artiste.

¹La question de savoir si cette activité est un art ou un artisanat, si les enseignes sont des œuvres d'art ou des prétextes publicitaires, n'est pas encore tranchée ; mais quand des recherches scientifiques sont effectuées sur cette activité, quand des collectionneurs européens sillonnent l'Afrique pour les photographier et s'en procurer, quand des journalistes en font un sujet de reportage et d'exposition, il y a lieu de s'interroger sur la dimension esthétique des enseignes. Outre les travaux cités précédemment, mais non exhaustifs, l'écrivain centrafricain Blaise Ndjehoya est intéressé par ce sujet ; Jean-Marie Lerat, photographe indépendant collaborant à *Hoa Qui* a organisé une exposition : "Ici bon coiffeur", a consacré un ouvrage : *Chez Bonne Idée*, aux murs peints et aux enseignes des petits commerces, a participé à "Déclat 86", festival international de diaporama et de photographie d'Angoulême, et prépare un ouvrage sur les enseignes de coiffure et leurs peintres, à travers plusieurs capitales africaines (cf. *Balafon*, revue de la compagnie Air-Afrique, n° 93, septembre 1990, pages 40 à 47, a consacré un reportage intitulé : "Miroir de l'Afrique. A la Bonne Enseigne", avec des photographies de Jean-Marie Lerat suivies d'un entretien avec Blaise Ndjehoya).

²Cet aspect de l'enseigne africaine est sans doute lié à la forte proportion d'analphabètes au sein des populations ; l'habileté et la créativité consistent donc toujours à rendre l'enseigne directement et aisément lisible et compréhensible par tous.

³Dans son étude, déjà citée, Jacek Oledzki donne des exemples d'enseignes vantant et proposant les derniers modèles de la mode en coiffure, "Cassius Clay", "Kennedy", "Elvis Presley", "Marlon Brando", "James Brown", etc. ; ces modèles étaient proposés au cours des années 1976-1977.

Les enseignes et réclames des ateliers de coupe et couture ¹ représentent surtout des hommes, dans les modèles de coupe les plus élégants que tailleurs et couturiers peuvent proposer ; ici également, les costumes et les modèles appartiennent à la dernière mode locale ou internationale adoptée.

Fait notable dans les enseignes et réclames de coiffure et de couture de l'Afrique de l'Ouest, et sénégalaises en particulier, ni le corps de la femme ni des modèles de coiffure et de couture féminines ne sont figurées, alors que la femme est plus réceptive et plus influencée par la mode. C'est parce que, semble-t-il, destinées au petit peuple des villes, dans les quartiers populaires ², enseignes et réclames doivent être conformes à la morale de ce petit peuple, généralement conservatrice, voire rigoriste, et pour lequel la femme est toujours l'épouse, la fille, la sœur ou la mère de quelqu'un que l'on connaît, et donc respectée en tant que telle.

Les restaurants et les bars populaires comportent également des enseignes peintes, accrochées ou suspendues à l'entrée, ou des peintures murales à l'intérieur, aux dimensions variables, représentant des scènes variées, encourageant à profiter de la vie et de la cuisine proposée dans le lieu, offrant aux clients boissons, services agréables et lieux de plaisir, etc. ; toutes ces peintures créent une ambiance particulière et spécifique des bars et restaurants populaires d'Afrique.

Les formes d'enseignes les plus populaires et les plus vivantes sont celles qui sont réalisées sur les voitures et les véhicules de transport public, urbain et interurbain, appelés au Sénégal "cars rapides" ³, et sur les pirogues des pêcheurs. Sur les espaces aménagés aux deux côtés et à l'arrière (avec des tôles métalliques ou en bois) ou sur le capot avant du véhicule, les artistes réalisent de magnifiques peintures, aux couleurs vives, figurant des hommes (jeunes), des animaux, des fleurs, etc. Ces peintures sont souvent accompagnées d'inscriptions, sous forme de sentences ou de devises ⁴. Au Sénégal, ces inscriptions figurent encore sur les véhicules de transport de voyageurs ou de marchandises : "*Gor yombul*", "Bon Patron" ou "Bonne Mère", "*Yallah yana*", "Bon

¹ Il convient de distinguer, maintenant, ces ateliers encore nombreux dans les marchés et les quartiers populaires, des salons modernes de coupe et couture, installés dans les quartiers chics et qui ne recourent pas aux enseignes et réclames.

² Il n'existe pratiquement pas d'enseignes et de réclames dans les quartiers bourgeois et les "Plateaux" des villes.

³ Au Sénégal, les véhicules appelés "cars rapides", de marque étrangère (Renault, Saviem, Peugeot, Ford, etc.), sont toujours réaménagés par des artisans locaux, menuisiers métalliques et ferrailleurs, afin d'être plus spacieux, avec des superstructures métalliques ou en bois (porte-bagages).

⁴ Bohumil Holas ("Inscriptions sur véhicules automobiles à Abidjan", op. cit.) et M. Chailley ("Quelques noms de véhicules au Dahomey", op. cit.) se sont intéressés à ces peintures et inscriptions (cf. *Notes africaines*, n^{os} 54 et 86). Le peintre sénégalais Fodé Camara a déjà organisé plusieurs expositions à Dakar de ses peintures représentant les "cars rapides".

voyage", "Roi de la Brousse" (cette dernière inscription est parfois placée à côté ou sous l'image d'un lion, etc.), "Waa kër Seriñ Tuubaa" ou "Jërè jëf Seriñ Tuubaa" ¹, etc.

Grâce à la mobilité des véhicules qui sillonnent tout le pays, ces peintures et ces inscriptions, qui proclament une philosophie et une éthique, sont en même temps des moyens efficaces de propagande et de publicité ².

Les dimensions de ces créations sont très variables ; dans le cas des enseignes des commerçants et des artisans, les dimensions peuvent être de 40 cm x 50 cm, ou 1 m x 1,50 m, ou 20 cm x 2 m ; dans le cas des peintures murales, elles peuvent couvrir tout un mur intérieur ou extérieur ; sur les véhicules et les pirogues, toutes les faces ou tous les côtés peuvent être peints.

Les lieux où elles sont placées varient également (à l'intérieur ou à l'extérieur, accrochées ou posées, etc.) et dépendent du propriétaire ; en tous les cas, la capacité à attirer dépend du lieu d'emplacement. Situées à l'extérieur, elles sont abîmées au bout d'un certain temps par la pluie, la chaleur, les intempéries, etc. ; et comme elles sont rarement restaurées, gardées ou changées, leur destin est très fragile ; si quelqu'un ou un enfant ajoute un graffiti, personne n'y prête attention, le graffiti n'est généralement pas enlevé par le propriétaire : art de la rue, art spontané, vivant et populaire, mais art précaire.

Art fugace et transitoire, pleinement original mais irrépétable, sans équivalent absolu dans les autres cultures contemporaines du monde, quoique à mi-chemin entre les graffitis new-yorkais et les peintures murales mexicaines, ce genre (enseignes et réclames, peintures murales et peintures sur véhicules et pirogues, inscriptions, etc.) constitue de nos jours un phénomène de communication en Afrique. Eléments incontestables de la culture des masses populaires africaines (culture urbaine des quartiers populaires), ces créations expriment en même temps les aspirations et les besoins esthétiques de ces populations. Longtemps en marge des intérêts et des circuits officiels modernes, négligées par les autorités parce que relevant de l'art non-officiel populaire, ignorées de la recherche et de la critique qui les considèrent peu valables, et dont l'appréciation des valeurs formelles est toujours malaisée, ces créations méritent

¹Ces deux inscriptions, plus fréquentes sur les taxis urbains, à Dakar en particulier, traduisent l'appartenance du propriétaire ou du chauffeur à la communauté *mouride*.

²Elles permettent ainsi de reconnaître l'appartenance ethnique, religieuse ou régionale, etc., du conducteur du véhicule ou du propriétaire.

aujourd'hui une plus grande attention, car mode d'expression de la créativité plastique des populations du continent noir ¹.

Cette créativité plastique populaire s'est exprimée, à la faveur des activités de vacances de 1990 (août, septembre et octobre), dans des formes de manifestations artistiques populaires dans toutes les villes du Sénégal, qui ont été vite appelées *Set-setal* ². Activité propre des jeunes urbaines dans le cadre de celles des associations sportives et culturelles (ASC) des *navétanes* ³, d'abord à Dakar, puis dans toutes les autres villes du pays, le *set-setal* a consisté, après que les jeunes aient nettoyé, désensablé, enlevé les ordures de leurs rues et de leurs quartiers, à embellir rues et quartiers, par des peintures et des fresques sur les chaussées et les murs extérieurs des habitations, par des sculptures faites souvent à partir de matériaux de récupération (pneux, bouts de bois, bouteilles, ferrailles, cartons, etc.), par des monuments, également faits de matériaux de récupération, comportant parfois des fleurs, etc.

Ce phénomène du *set-setal* a déjà fait l'objet de plusieurs lectures :

- *politique*, par le groupe de *Sud-Hebdo* ⁴, qui y voit une conséquence ou un prolongement politique des événements de 1988 (élections présidentielles et législatives de février 1988, agitées et contestées, arrestation et emprisonnement des leaders de l'opposition, irruption de la jeunesse dans la scène et la vie politiques, fermeture des écoles et année scolaire et universitaire annulée, etc.) et de ceux de 1989 (événements sénégal-mauritaniens sanglants d'avril et mai 1989) ;

- *écologique*, par l'équipe d'environnement et développement en Afrique (ENDA), dirigée par Jacques Bouguicourt ⁵ et pour laquelle,

¹Déjà, en 1977, le centre d'études des Civilisations du Sénégal avait organisé, au Théâtre national Daniel Sorano de Dakar, une exposition de travaux et de photographies présentant ce nouveau "Pop art sénégalais" ; Fodé Camara fait des "cars rapides" sénégalais un motif de sa peinture ; Jean-Marie Lerat a déjà organisé une exposition "Ici bon coiffeur" (cf. précédemment). La tendance qui se dessine ainsi est alimentée par l'intérêt du public et des collectionneurs européens.

²*Set-setal* signifie littéralement "propre et rendre propre", c'est-à-dire être propre et rendre propre.

³Les *navétanes* correspondent aux grandes vacances scolaires (juillet-octobre), au cours desquelles, à l'intérieur des ASC des quartiers, les jeunes organisent des tournois de foot-ball et diverses autres activités culturelles et récréatives (théâtre, soirées dansantes, etc.).

⁴Des journalistes de ce groupe, Idy Carras Niane, Vieux Savané et Boubacar Boris Diop lui ont consacré un ouvrage : *Set-setal. La seconde génération des Barricades*, Dakar, Sud-Editions, janvier 1991, 36 pages. Les deux repères historiques, point de départ de l'ouvrage, sont : février 88-avril 1989. A la violence de la période précédente, les jeunes substituent, depuis juillet 1990, un "nouveau credo : ordre et propreté" (avant-propos).

⁵Jacques Bouguicourt a publié dans *Le Monde Diplomatique*, n° 445, avril 1991, p. 28, un article : "La Jeunesse contre le désordre urbain. Soudain les murs de Dakar fleurissent sous les fresques". L'équipe a édité : *Set-setal : des murs qui parlent, nouvelle culture urbaine à Dakar*, Dakar, ENDA, 1991, 117 pages.

"Dans l'enthousiasme, la population de Dakar et de ses banlieues a pris en main le nettoyage, le désensablement et l'évacuation des ordures. Les jeunes ont embelli les quartiers et couvert les murs de fresques... L'art est descendu dans la rue. Elan durable, ou frisson d'une saison ?"

- *politique et culturelle* par la presse nationale : *Sud-Hebdo* et *Le Soleil* ¹.

Toutes ces lectures ont mis l'accent sur la spontanéité du phénomène, l'enthousiasme et l'ardeur des jeunes, négligeant le travail préalable accompli par la communauté urbaine de Dakar qui, après une analyse de l'inefficacité des opérations spontanées et populaires d'assainissement de la ville de Dakar (appelées "opérations AUGIAS") et de la faillite des sociétés d'Etat dans ce domaine, a créé en juin 1989 un comité exécutif des journées de propreté de Dakar, chargé de concevoir et de coordonner les activités destinées à susciter auprès des populations le réflexe d'autogestion de leur cadre de vie. Ainsi, à cette fin, le comité exécutif a réuni en juin et juillet 1989, plusieurs groupes de jeunes, organisés dans des associations de quartiers (ASC) ainsi que les délégués et les notables de quartiers, avant que ceux-ci initient les journées de propreté de leurs quartiers respectifs, pendant lesquelles la communauté urbaine, en rapport avec les autres structures de l'Etat concernées par l'assainissement et la propreté ², leur fournissait l'encadrement technique et les moyens matériels nécessaires ³. Ces journées de propreté ont pris une nouvelle allure pendant les grandes vacances de 1990, en impliquant toutes les populations des quartiers et en étant suivies d'une phase d'embellissement et de décoration, phase exclusivement réservée aux jeunes, qui recevaient cependant de la communauté urbaine tous les matériels indispensables et, à défaut, faisaient cotiser les habitants du quartier. Ainsi, en quelques deux à trois mois, toute la ville de Dakar et toutes les villes du pays, ont été embellies, décorées par des peintures sur les murs extérieurs et les chaussées, des fresques et des sculptures, des monuments, des fleurs plantées autour des monuments et aux carrefours, etc., produisant ainsi dans les quartiers des kaléidoscopes colorés et vivants.

Mais, la spontanéité comme caractéristique dominante du *Set-setal*, sur laquelle toutes les lectures précédentes ont particulièrement mis l'accent, est illusoire. De même, le phénomène a été survalorisé, surdéterminé, car il ne s'est agi, à la lumière de l'expérience

¹ *Sud-Hebdo* du 29 novembre 1990 et *Le Soleil* des 26, 27, 28 et 29 août 1990.

² Société nationale d'exploitation des eaux du Sénégal (SONEES), société industrielle d'assainissement du Sénégal (SIAS), Service national d'hygiène (SNH), etc.

³ Par exemple, pelles mécaniques, graders, camions, grues-fourchette, bulldozers, peintures, pinceaux, etc. Sur le rôle de la communauté urbaine de Dakar, cf.

- "Action et bilan des journées de propreté de Dakar ("*set-setal*") communauté urbaine de Dakar, le comité exécutif, 1990, 11 pages.

- Colonel Mouhamadou Sow.- "Rapport sur les Perspectives et objectifs de la phase 3 de consolidation", Journée d'études sur l'opération "Journées de Propreté" de Dakar, communauté urbaine de Dakar, 13 juillet 1991, 18 pages.

et du temps, qu'un frisson d'une saison" et qui plus est, ses réalisations sont éphémères et précaires en raison notamment de la nature des matériaux utilisés, des pluies et des intempéries.

En sorte qu'un an après, beaucoup de réalisations de *Set-setal* ont disparu ou sont en voie de détérioration, et en outre, l'expérience n'a pas été renouvelée en 1991.

De plus, la dimension plastique des œuvres du *Set-setal* n'a pas été suffisamment analysée dans ces différentes lectures, et pourtant, c'est elle qui a ému les populations et suscité tous les soins prodigués par celles-ci à celles-là. Mais, les lectures n'ont pas, non plus, révélé que dans beaucoup de quartiers, les associations des jeunes ont recouru aux services des plasticiens professionnels, formés à l'école des Beaux-Arts de Dakar, même si ceux-ci étaient aidés par les jeunes, qui parfois achevaient leur travail ¹.

Compte tenu de toutes les raisons précédentes, et bien que le phénomène du *Set-setal* paraisse de même essence que les enseignes et les réclames, quoique de fonctions différentes, il ne semble pas requérir une attention outre mesure.

5 - ARTS CONTEMPORAINS SENEGALAIS ²

La peinture sur verre se présente de nos jours comme le genre artistique sénégalais participant à la fois de la tradition et de la modernité, car héritée du passé, malgré ses origines étrangères, ayant conquis vers la fin de la période coloniale, ses lettres de noblesse au sein des populations urbaines du pays et dimension essentielle de la culture artistique des villes sénégalaises, elle a entrepris sa modernisation, dans ses aspects les plus significatifs, depuis une décennie : elle innove tant au niveau des procédés de création, qu'à celui des matériaux et des thématiques, les jeunes peintres étant plus portés vers les créations libres que vers les reproductions de portraits ou vers la figuration de thèmes religieux ; en outre, l'accès au marché international de l'art, en modifiant ses conditions de commercialisation, mais également de création, l'insère dans les circuits nouveaux de l'Art moderne, en contribuant ainsi à son renouvellement.

D'autre part, la tradition ancestrale de la sculpture est maintenue vivante par la caste des *Lawbé*, dont l'existence, avec celle des autres castes, renvoie à la question de la coexistence de la tradition et de la modernité dans la société sénégalaise contemporaine.

¹La spontanéité et le caractère populaire des créations se révèlent ainsi bien limités.

²Il s'agit exclusivement, dans cette section, de répertorier et de présenter les arts sénégalais les plus significatifs, afin d'établir un panorama exhaustif, qui permette de discuter, dans la section suivante, la question de la continuité et ou de la rupture entre arts traditionnels anciens (arts nègres) et arts modernes. Dans les chapitres III et IV seront examinés dans les détails les arts plastiques sénégalais contemporains, leurs rapports avec la Société et l'Etat, etc.

En elle-même, la tradition de la sculpture *lawbé* est née dans la société traditionnelle, à un moment où la sculpture, dépendant de la religion, produisait des objets culturels mais également des objets d'usage domestique, des outils et des accessoires de pêche, d'agriculture, etc.¹. Ces sculpteurs confectionnent toujours les mêmes genres d'objets, même si, de nos jours, la demande sociale d'outils et d'ustensibles (pirogues, tams-tams, manches de haches, cuvettes, assiettes, mortiers, pilons, bancs, etc.) se réduit progressivement, en raison de l'abondance et de la modicité des prix des produits industriels (quincaillerie) ; ce qui les conduit à s'adapter et à créer un nouveau style dans la confection de ces statues et masques constituant "l'art d'aéroport", destiné aux touristes et au marché international de l'art. En raison des perspectives que ce marché et les touristes européens et américains ouvrent à cet "artisanat d'art", ce secteur se modernise grâce au concours de l'Etat, qui, après avoir créé des villages d'artisanat dans toutes les capitales régionales pour accueillir les artisans, les a faits encadrer par des structures nationales², chargées de la conception des projets, de la recherche de financement, de l'équipement et de la gestion administrative, etc. (cf. plus loin, chapitre II).

Tandis que ces artisans traditionnels poursuivent leur activité héritée de leurs ancêtres, de nouveaux sculpteurs, jeunes la plupart, formés dans les écoles modernes d'art, au Sénégal et à l'étranger, sont apparus et s'affirment dans le vaste champ des arts sénégalais contemporains. Ce qui est vrai de la sculpture l'est tout autant de la peinture, de l'architecture et des autres formes d'art.

Il s'agira donc d'examiner, dans cette section, chacune des formes d'art dans ses deux dimensions ; cet examen permettant de dégager leurs contenus, la section suivante devant repérer les éléments de continuité et/ou de rupture entre les deux dimensions³.

¹Ce point de vue nous a été exposé par plusieurs sculpteurs *Lawbé*, à Dakar (Soumboudioune, Bopp), à Saint-Louis (village artisanal), à Podor, à Kolda, etc. Ces différents sculpteurs interrogés affirment avec certitude qu'ils (leurs parents, ancêtres et eux-mêmes) ont toujours confectionné ces divers types d'objets ; mais, en raison de la nature de la tradition orale, dont la mémoire se perd généralement au-delà d'un siècle, ils ne peuvent soutenir que leur art serait né, à l'origine, de la religion. D'autres par contre, en raison de l'islamisation profonde et ancienne, ne perçoivent (et parfois s'y refusent) aucun rapport entre leur activité et les religions animistes préislamiques. L'histoire (temps écoulé depuis l'islamisation), la tradition orale et l'absence ou la rareté de traces matérielles préislamiques d'art ne permettent toujours pas de liquider de manière définitive et catégorique la question des arts plastiques sénégalais préislamiques (cf. supra).

²Les principales structures sont :

- la SONEPI : Société nationale d'étude et de promotion industrielles,
- la SOSEPPA : Société sénégalaise de promotion de l'artisanat,
- les Chambres des métiers, aux niveaux national, régional et départemental.

Sur cette question du rôle de l'Etat sénégalais dans la promotion de l'artisanat national, voir chapitre I.

³L'objet de cette étude étant les arts plastiques sénégalais contemporains, et n'ayant pas étudié et ne connaissant pas de manière précise les rapports entre les arts traditionnels anciens et les arts modernes dans les autres pays africains, nous nous limiterons, dans l'examen de la question de la continuité et/ou de la rupture dans le domaine des arts, au cas du Sénégal. Cependant, il y a de fortes chances que la situation dans ces pays africains, dont certains ont également créé des écoles modernes d'art (Côte d'Ivoire, Congo, Zaïre, etc.), soit analogue à celle du Sénégal.

La modernité des arts contemporains sénégalais ne peut être pensée sans prise en compte de la tradition ; ils seraient du reste mutilés si ce qu'ils empruntent à celle-ci n'était pas relevé, car

- la société sénégalaise est une société en transition, dans laquelle 60 à 70 % de la population rurale et analphabète, pratique encore l'agriculture, la pêche et l'élevage traditionnels ;

- ce qui est hérité du passé pèse encore de tout son poids sur la société, dans ses activités productives (organisation du travail, instruments de production, propriété de la terre), comme dans son organisation politique et sociale (féodalités politiques et religieuses, système des castes et relations sociales en fonction de ce système), etc. Ainsi, au plan politique, les partis comme le régime en place tentent toujours de s'attirer les bonnes grâces des féodalités religieuses ou de s'appuyer sur elles ; l'ordre (*ndigël*) donné par Abdou Lahad Mbacké, khalife de la confrérie mouride, en 1983 et 1988, à tous ses fidèles, de voter pour le candidat Abdou Diouf et son parti, le Parti socialiste (PS), a été déterminant lors des élections présidentielles et législatives ; il existe également des associations parapolitiques, à coloration ethnique ou de caste, etc., parfois puissantes : le comité de soutien à l'action du Président Abdou Diouf (COSAPAD), le comité national des griots de soutien à l'action du Président Abdou Diouf (CONAGRISAPAD), etc. ;

- outre les artisans traditionnels qui continuent d'exercer les métiers de leurs ancêtres avec les mêmes outils, les artistes modernes appartiennent, pour la plupart, aux castes inférieures (*tëgg, uude, ràbb, gewel*) ; c'est avec l'avènement des écoles de formation artistique et des arts plastiques, que les artistes modernes ont commencé à s'affranchir du ghetto des castes, mais les musiciens (chanteurs, danseurs) sont encore en majorité issus des castes. Ces artistes modernes continuent de s'inspirer, d'exploiter et de puiser, dans le patrimoine culturel national ¹.

5 - 1 - LA LITTÉRATURE

La littérature sénégalaise écrite, d'expression française, le français étant demeuré, après l'indépendance, la langue officielle de l'Etat et de la vie culturelle officielle, est sans doute la plus ancienne et la plus riche de l'Afrique francophone ; tous les genres sont pratiqués ; des premières œuvres (1920) à celles de cette décennie (1990), elle se révèle riche et de qualité, contribuant à faire du Sénégal, comme le souhaitait Senghor, la "Grèce de l'Afrique", d'autant que, exploitée et portée à l'écran et au théâtre, depuis plus de deux décennies, elle participe activement à la vie culturelle nationale, en en constituant le moteur et la source nourricière. Des maisons d'édition, nationales (Nouvelles Editions africaines, NEA ; Editions Sankhoré, Editions Khoudia, Editions Saint-Paul, etc.) et

¹Les survivances sont aussi artistiques et artisanales, et non pas seulement religieuses et sociales (castes).

étrangères (Karthala, L'Harmattan, Seuil, Gallimard, UGE, etc.), la soutiennent et l'impulsent, en éditant régulièrement ses productions. De nombreuses librairies et la presse nationale ¹ contribuent à sa diffusion et à sa vulgarisation. Elle a conquis des prix, nationaux et internationaux, dans différents genres.

Les deux genres les plus développés et les plus connus sont le roman et la poésie ; mais le théâtre leur emboîte le pas, tandis que le cinéma, en portant à l'écran ses productions, la popularise depuis la fin des années 1960.

Le combat politique et scientifique, mené dès la première décennie de l'indépendance, par des intellectuels et des linguistes sénégalais, de revalorisation, de renaissance culturelle et d'introduction des langues nationales, non seulement dans le système éducatif moderne et dans tous ses niveaux, mais également dans l'administration, la vie politique officielle (assemblée nationale), etc., a commencé à porter ses fruits, même si, pendant deux décennies (1960-1980), ces intellectuels et chercheurs se sont heurtés à une législation répressive ². En effet, après les engagements souscrits par les autorités politiques du pays au lendemain des Etats généraux de l'éducation et la formation ^{de} (1981), une impulsion nouvelle était donnée à la politique en matière de langues nationales, encourageant et libérant la créativité populaire dans ce domaine. Ce qui a permis, en peu de temps, une production scientifique et littéraire abondante en langues nationales.

Dans cette littérature sénégalaise écrite, beaucoup d'écrivains s'adonnent à plusieurs genres à la fois : romanciers, poètes et dramaturges à la fois ou poètes, conteurs et nouvellistes (Birago Diop, Cheikh Aliou Ndao, Marouba Fall, Boubacar Boris Diop, Lamine Diakhaté, Ibrahima Sall, etc.).

5 - 1 - 1 - Le roman

Il est le genre le plus ancien, la première œuvre connue datant de 1920, et il est sans aucun doute le plus populaire, en raison non seulement du nombre d'écrivains qui le pratiquent, mais également de l'édition et de l'intérêt du public sénégalais pour le roman ;

¹Il existe, à la radiodiffusion et à la télévision nationales, des émissions hebdomadaires sur le livre ("Espace-Livres" à la radio, "Regards" à la télévision, cf. chapitre I) ; des comptes rendus de lecture sont régulièrement faits dans les hebdomadaires de la presse indépendante (*Sud-Hebdo*, *Wal Fadjiri*, *Le Témoin*), un mensuel, *Le Nègre international*, est spécialisé dans la littérature ; des centres culturels, nationaux et étrangers (français, italien, allemand et américain), le centre africain d'animation et d'échanges culturels créé par la romancière Aminata Sow/Fall, etc., participent également à cette œuvre de diffusion et de vulgarisation.

²Sur ces questions, cf. SYLLA, Abdou.- *L'Ecole Future. Pour Qui ?* Crise scolaire et Réforme au Sénégal, Dakar, ENDA, Etudes et Recherches, n° 108, mai 1987, 128 pages.

en outre, le cinéma participe à cette popularisation, en portant à l'écran beaucoup de romans sénégalais. Sous ce dernier rapport, Ousmane Sembène, écrivain et cinéaste à la fois, a joué et continue de jouer, depuis trois décennies, un rôle éminent : il a en effet porté à l'écran ses meilleurs romans.

Trois périodes, correspondant à trois générations d'écrivains, peuvent être distinguées dans l'histoire du roman sénégalais.

La première période, pendant l'ère coloniale, est dominée par deux romanciers de talent : Abdoulaye Sadjì et Ousmane Socé Diop, tous deux originaires de Rufisque ; ils ont été cependant précédés par :

- . DIAGNE, Amadou Maphathé.- *Les Trois Volontés de Malic* (1920) ;
- . DIOP, Massyla.- *Le Reprouvé, roman d'une Sénégalaise* (1912) ;
Les Chemins du Salut (1923) ;
- . DIALLO, Bakary.- *Force Bonté* (1926) ;
- . DIOP, Ousmane Socé.- *Karim* (1935) ; *Mirages de Paris* (1937) ;
- . SADJÌ, Abdoulaye.- *Nini, mulâtresse du Sénégal* (1947) ; *Maïmouna* (1952, ces deux romans sont inscrits aux programmes scolaires de littérature) ; *Tounka, une légende de la mer* (1952) ; *Modou-Fatim* (1960).

Bien qu'ayant commencé à écrire et à faire paraître ses ouvrages au cours de la dernière décennie (1956) précédant l'indépendance, Ousmane Sembène continue encore d'écrire : *Le Docker noir* (1956), *O Pays, mon beau peuple* (1957), *Les Bouts de Bois de Dieu* (1960), *Voltaïque* suivi de *La Noire de...* (1961), *L'Harmattan T. I. Referendum* (1963), *Vehiciosane* suivi de *Le Mandat* (1964), *Ceddo* (1977, roman écrit entièrement en wolof), *Xala* (1973), *L'Harmattan T. II. Campagne d'Idéaux* (1980), *Le Dernier de l'Empire T. I et II* (1981).

Cheikh Amidou Kane, dont l'unique roman philosophique, *L'Aventure ambiguë*, est paru en 1961, appartient à la première génération d'écrivains sénégalais ; ce roman, devenu un classique africain et introduit dans les programmes d'enseignement de littérature africaine des lycées, a ensuite été porté à l'écran et traduit en langue nationale *pulaar*.

Les romans de cette première génération d'écrivains sénégalais, de qualité littéraire exceptionnelle, -d'où les multiples éditions dont ils ont fait l'objet-, n'ont cependant pas connu de conditions favorables : le public sénégalais, et africain en général, capable de

lire et d'apprécier ces œuvres, donc alphabétisé en français, ne représentait pas 30 % de la population sénégalaise ¹ ; il n'existait pas, pendant la période coloniale, de maisons d'édition au Sénégal, les écrivains devaient donc recourir aux éditeurs français (qui ont du reste publié tous ces romans) et se soumettre à leurs exigences ; d'où la qualité littéraire de ces premières œuvres. En raison du contexte politique et des préoccupations de l'époque (luttres d'émancipation), et tout en décrivant et en stigmatisant la situation coloniale et l'exploitation des indigènes, ces écrivains ont tous développé, sous les aspects les plus divers, le thème de l'engagement si cher aux théoriciens de la Négritude et qui a dominé la littérature africaine à l'aube des indépendances. Abdoulaye Sadjji décrit la situation sociale de *Nini, Mulâtresse du Sénégal*, produit biologique et culturel de la rencontre de l'Europe et de l'Afrique, de la civilisation occidentale et des valeurs culturelles indigènes : situation aliénée ; dans *Maimouna*, la société sénégalaise traditionnelle est magnifiée à travers la vie (enfance, adolescence, fiançailles et mariage, etc.) d'une jeune fille (analphabète) et de sa mère. En dehors du roman *Les Bouts de Bois de Dieu*, qui traite de l'exploitation des ouvriers du chemin de Fer Dakar-Niger, de leur première grande grève en 1947 et 1948, des problèmes syndicaux en Afrique, etc., tous les autres romans de Sembène sont des romans de mœurs : *La Noire de...* (le statut des jeunes filles domestiques, "Bonnes") ; *Le Mandat* (les tribulations et les déboires d'un quinquagénaire analphabète pour percevoir un mandat) ; *Xala* (l'impuissance sexuelle, le maraboutage, les travers de la nouvelle bourgeoisie nationale et la mendicité), etc. Dans *L'Aventure ambiguë*, Cheikh Amidou Kane illustre, par l'exemple de la vie et de l'itinéraire (éducation traditionnelle et école coranique dans le *Fuuta*, école moderne française et séjour en France, choc des deux cultures) de son héros, Samba Diallo, le thème de la Négritude du conflit des cultures chez les Africains ayant fréquenté l'École occidentale, et leur déchirement devant le choix entre la fidélité et l'arriération d'une part et la rupture et le progrès d'autre part.

La seconde période (1960-1980) est caractérisée, dans le domaine littéraire, par l'abondance de la production et par de meilleures conditions d'édition et de diffusion, mais le corollaire en sera la régression de la qualité, par rapport à la période précédente.

C'est en effet pendant cette période que, sur l'initiative de Léopold Sédar Senghor, trois pays africains, le Sénégal, la Côte d'Ivoire et le Togo, décident de s'unir pour créer

¹Au moment de l'accession du pays à l'indépendance, le taux de scolarisation n'atteignait pas 30 % ; partout ailleurs en Afrique noire, rares étaient les pays où ce taux excédait 30 %. D'où la question, qui a préoccupé les écrivains africains, et sénégalais en particulier, des rapports entre la littérature africaine d'expression étrangère et les publics africains. Pour qui écrire ? Pour le public européen ou la minorité alphabétisée d'Afrique, alors que l'immense majorité est analphabète ? Ces questions ont été des thèmes de réflexion de nombreux colloques, en particulier lors du Premier festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966.

en 1972 les Nouvelles Editions Africaines, afin de combler un vide dans le domaine de l'édition et qui avait duré trop longtemps, car depuis les indépendances africaines de 1960, les pays africains importaient toujours, de la France principalement, les ouvrages mais surtout les manuels scolaires dont les systèmes d'enseignement et les élèves africains avaient besoin ¹. Première maison d'édition créée en Afrique de l'Ouest francophone, les NEA ont orienté leur politique éditoriale vers la production de manuels scolaires, de livres pour enfants et de romans en vue de stimuler très tôt le goût de la lecture ; elles avaient également pour vocation de susciter et d'encourager la création littéraire. En outre, les progrès de l'éducation moderne et l'amélioration du taux de scolarisation d'une part, et d'autre part les actions de l'Etat en matière de politique culturelle (création de centres culturels régionaux, de bibliothèques et de centres de documentation, etc.), ont accru la quantité des publics-lecteurs.

Cette période est incontestablement dominée par la qualité et la richesse de l'œuvre romanesque de Ousmane Sembène, dont la créativité, dans le roman comme dans le cinéma, traduit, par sa permanence pendant toute cette longue période, son génie.

Morte prématurément en 1981, immédiatement après l'éclosion de son talent littéraire, Mariama Ba est considérée comme une des meilleures plumes de la littérature sénégalaise contemporaine. Avec son premier roman : *Une si longue lettre* (1979, 6^e édition), qui a obtenu le Premier Prix Noma 1980 du Japon et a été traduit en 15 langues étrangères, Mariama Ba a marqué, avec éclat, l'entrée des femmes sénégalaises dans la littérature ; ce roman a ensuite été porté à la télévision et interprété par une célèbre troupe d'amateurs : *Daraay kocc* ; les nombreuses programmations annuelles de cette interprétation télévisée constitue un baromètre éloquent de la permanence du succès de ce roman ; son second roman, *Un chant écarlate* (1982), édité après sa mort, n'a pas connu le même succès.

Aminata Sow Fall est la seconde figure féminine célèbre de la littérature

¹Mais pendant cette période, la littérature sénégalaise a avantageusement bénéficié des services de *Présence africaine*, maison d'édition créée à Paris en 1947 par Alioune Diop, et qui a édité, en dehors des deux premiers, tous les autres romans de Sembène Ousmane, Bien entendu, les maisons d'édition françaises, mentionnées précédemment, continuent toujours de publier des romans et des ouvrages d'auteurs sénégalais.

sénégalaise ; professeur de lettres modernes, elle a démissionné de ses fonctions pour créer et se consacrer entièrement au centre africain d'animation et d'échanges culturels ¹. Ses deux premiers romans ont connu plusieurs éditions : *Le Revenant* (1976, 3^e édition), et *La Grève des Bâttu* (1979, 4^e édition) a été présélectionné au Goncourt de 1979 et a obtenu le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire 1980 ; son troisième roman ; *L'Appel des Arènes*, est paru en 1982.

Les romans de Nafissatou Niang Diallo, *De Tilène au Plateau*, *Une enfance dakaroise* (1976, 3^e édition), *La Princesse de Tiali* (1987), *Le Fort maudit* (1980), *Awa la Petite marchande* (1981) et *Le Destin de Fary* (1984), ont révélé un talent précoce mais disparu très tôt.

D'autres femmes sénégalaises, moins célèbres, contribuent, dans le roman comme dans les autres genres, à la production littéraire nationale : Aminata Maïga Ka (*En votre nom et au mien*, 1989), Mame Seck Mbacké (*Le Froid et le Piment*, 1983, Mention spéciale au "Prix de la Francophonie" 1983), Ken Bugul (*Le Baobab fou*, 1982), etc.

Après Ousmane Sembène, les deux figures masculines les plus illustres de cette seconde période sont Cheikh Aliou Ndao et Mbaye Gana Kébé. D'abord connus comme dramaturges, en raison de la qualité et du succès de leurs premières œuvres théâtrales, ils se sont exercés dans les autres genres littéraires, parfois avec succès. Cheikh Alioune Ndao a déjà fait paraître deux romans, *Buur Tillen*, *Roi de la Médina* (1972) et *Excellence, Vos épouses* (1983), qui a été adapté au théâtre ; il écrit également en langue nationale wolof. Mbaye Gana Kébé a déjà écrit et publié deux romans : *Le Blanc du Nègre* (1980) et *Le Décret* (1984).

Les autres romanciers de cette seconde génération, moins connus, sont nombreux :

. DIAKHATE, Lamine.- *Chalys d'Harlem*, 1978, 2^e édition, Grand Prix littéraire de l'Afrique noire 1979 ; *Le Sahélien de Lagos*, 1984 ;

¹Ce centre est polyvalent, car, outre l'animation et les échanges culturels, consistant en conférences, exposés, séances de dédicace, rencontres entre écrivains et publics (jeunes en particulier), le centre comporte une salle de lecture et de documentation, une librairie et une structure d'édition, les *Editions Khoudia*, qui accordent la priorité aux jeunes écrivains et qui, en quelques années d'existence (1988), a édité sept ouvrages (*Reflets de Modes et Traditions Saint-louisienne*, *Le Dard du Secret*, *Les Nymphes du Sankarani*, *Foudre noire*, *Nini*, *Mulâtresse du Sénégal*, *Le Cap des chèvres*, *La Mauvaise passe* ; d'autres ouvrages sont sous presse). Installé dans un quartier populaire de Dakar, HLM-Fass, le centre accueille régulièrement des publics jeunes. Afin de décentraliser les activités de son centre, vu l'affluence des jeunes publics, son initiatrice a commencé à implanter un réseau de "stations de lecture" à travers la ville, sous forme de kiosques polyvalents (lecture, vente de livres, de boissons, etc.) et portant chacun le nom d'un écrivain sénégalais illustre.

- . MBENGUE, Mamadou Seyni.- *Le Royaume de Sable*, 1976 ; *L'Appel du Large*, 1958 ;
- . BDIANE, Cheikh.- *Les Longs soupirs de la nuit*, 1982 ; *Aïda Mbene* ou *Les Fantômes de Mor Diop*, 1982, Grand Prix du roman au concours "Sénégal culture", 1982 ;
- . SALL, Ibrahima.- *Les Routiers de chimère*, 1982 ;
- . SAMB, Amar.- *Matraqué par le Destin* ou *La Vie d'un Talibé*, 1979 ; etc.

D'une manière générale, la plupart des écrivains de cette période s'inscrivent dans la perspective déjà tracée par Ousmane Sembène, en critiquant les mœurs et en décrivant des situations sociales diverses ; leurs œuvres sont donc des représentations et des peintures de la société et de l'homme sénégalais contemporains.

D'autres genres, proches du roman, ont été pratiqués :

a - *le récit* : Ndiaye Adja Ndèye Boury (*Collier de Cheville*, 1983), Sy Boubacar (*Pas si fou*, 1979) ; Dia Malick (*L'Impossible Compromis*, 1979, *Le Balcon de l'Honneur*) ; Ndiaye Amadou Ganour (*La Graine de Vermine*) ; etc.

b - *la nouvelle* : Ndao Cheikh Aliou (*Le Marabout de la Sécheresse*, 1979) ; Sall Ibrahima (*Crépuscules invraisemblables*, 1977), Kébé Mbaye Gana (*Kaala Sikkim*, 1976) ; Ndiaye Sada Wéindé (*La Fille des Eaux*, 1976) ; Diakhaté Lamine (*Prisonnier du regard*, 1976) ; Ka Abdou Anta (*Mal*, 1975) ; Seck Chérif Adramé (*Njangaan* 1975) ; etc.

c - *les livres pour enfants* : Ndiaye Théodore (*Les Deux Royaumes de la Rivière Querifa*, 1984 ; *Le Beau Voyage de Birama à travers le Sénégal*, 1976 ; *Si j'étais Toi*, 1975) ; Fall Samba (*Sangomar* ; *L'Ombre de Boy Melakh*) ; Sène Saliou (*Moussa le Vagabond I et II*, 1983) ; Ka Abdou Anta (*La Création selon les Noirs*, 1976) ; Ba Thierno (*Lat Dior*, 1976) ; D'Erneville Annette Mbaye (*Chansons pour Laïty*, 1976 ; *Le Noël du Vieux chasseur*, 1983 ; *La Bague de cuivre et d'argent*, 1983) ; Sow Fatou Ndiaye (*Takam-Takam*, 1981) ; Kébé Mbaye Gana (*Les Lèvres bleues*, 1984) ; etc.

d - *les bandes dessinées* : Diong Cheikhou Oumar (*La Fin héroïque de Babemba, roi de Sicasso*, 1980) ; Ngom Amadou Guèye (*L'Homme du refus*, 1978) ; Mbengue Ibrahima (*Maxureja Gey, chauffeur de Taxi*, 1976) ; etc.

Au cours de la *troisième période* (1980-1992), une nouvelle génération de jeunes écrivains (18-30 ans) a fait irruption dans le monde littéraire sénégalais et qui, en plus de

la critique des mœurs et de la description des problèmes sociaux dans la société sénégalaise contemporaine, de ceux de la jeunesse en particulier (rapports parents-enfants, crise scolaire, emploi et chômage, contestation et grève des élèves et des étudiants, etc.), s'essaie à la fiction.

. FALL, Marouba.- *La Collégienne*, 1990 ;

. DIOP, Boubacar Boris.- *Le Temps de Tamango*, 1981 ; *Les Tambours de la Mémoire*, 1987 ; cet ouvrage a été couronné et a reçu le Grand Prix du Président de la République pour les lettres lors de sa première édition de 1990 ;

. DIOP, Papa Pathé.- *La Poubelle*, 1984 ;

. BENGA, Sokhna.- *Le Dard du Secret*, 1990 ;

. DIOURI, Aïcha.- *La Mauvaise passe*, 1990 ;

. FALL, Khady.- *Mademba*, 1989 ;

. DIONE, Abasse.- *La Vie en Spirale I*, 1984, *II*, 1986 ;

. GUEYE, Asse.- *No Woman, no cry*, 1982 ; *Negerkus, Echec et Meurtres*, 1989 ;

. DIA, Iba.- *Fureur noire à Kango*, 1989.

Les romans de ces trois derniers auteurs sont des romans policiers et ceux de Abasse Dione sont en voie d'adaptation au cinéma, par le cinéaste sénégalais Cheikh Gaido Ba.

5 - 1 - 2 - La poésie

La notoriété internationale conquise par Léopold Sédar Senghor (*Chants d'Ombre*, 1945 ; *Hosties noires*, 1948 ; *Chants pour Naëï*, 1949 ; *Ethiopiennes*, 1956 ; *Nocturnes*, 1961 ; *Lettres d'hivernage*, 1973 ; *Elégies majeures*, 1979 ; *La Poésie de l'Action*, 1980 ; *Elégie pour Philippe-Maguilen*, 1982), dès la période coloniale, a mieux fait connaître, au niveau mondial, la poésie sénégalaise. Mais deux autres poètes, aussi célèbres que Senghor¹, mais aux niveaux africain et sénégalais, sont devenus, depuis plusieurs décennies, des classiques de la littérature africaine et introduits dans les programmes d'enseignement des écoles dans de nombreux pays africains : Birago Diop (*Les Contes d'Amadou Coumba*, 1958 ; *Leurres et Lueurs*, (1960) ; *Contes choisis* (1963) ; *Les Contes d'Awa*, (1977) ; *Contes et Lavanés*, (1980) et David Diop (*Coups de Pilon*, 1956).

¹Senghor a également publié divers autres ouvrages politiques et philosophiques (cf. chap. I, sa bibliographie). De même, outre ses recueils de poèmes, Birago Diop a publié plusieurs essais : *La Plume rabouée T. I*, 1979 ; *A Rebrousse-Temps T. II*, 1982 ; *A Rebrousse-gens T. III*, 1982 ; *De mon Temps T. IV*, 1982.

Ils constituent la première génération de poètes sénégalais, dont les thèmes majeurs des poèmes sont le Sénégal colonial et l'indigénat, la société et ses valeurs traditionnelles (contes) pendant l'ère coloniale ; le tirailleur, la France et l'assimilation ; le refus de l'aliénation coloniale et le combat de libération politique, etc. Le thème de l'engagement politique, thème central de l'idéologie de la Négritude, demeure ainsi le thème dominant de tous les genres littéraires de cette période historique.

David Diop étant mort précocement dans un accident d'avion en 1960, Senghor et Birago Diop ayant continué à produire bien au-delà de l'indépendance et leur stature, nationale et internationale, étant telle qu'ils ont dominé la poésie africaine pendant plus de trois décennies, les jeunes poètes sénégalais ont ainsi eu beaucoup de mal à s'imposer, même au plan national ; et de surcroît, l'ombre de Senghor (homme politique et écrivain) continuant à planer au-dessus de l'univers littéraire sénégalais, ces jeunes poètes étaient souvent considérés comme des disciples de Senghor, influencés par lui et s'inspirant de lui ; le processus d'émancipation de la jeune littérature sénégalaise de la tutelle senghorienne a été long et laborieux, parfois douloureux.

Aujourd'hui, plusieurs noms se sont imposés et sont connus au plan national ;

- . SALL, Amadou Lamine.- *Comme un Iceberg en Flammes*, 1982, 2^e Prix international de Poésie Claude Sernet 1982 ; *Mantes des Aurores*, 1979, 2^e édition ; *Locataire du Néant*, 1988 ;
- . NDAO, Cheikh Aliou.- *Mogariennes*, 1970 ;
- . SALL, Ibrahima.- *La Génération spontanée*, 1975 ;
- . KEBE, Mbaye Gana.- *Ebéniques*, 1975 ; *Rondes*, 1979 ; *Colombes*, 1979 (ces deux derniers recueils sont des poèmes pour enfants) ;
- . NDIAYE, Sada Wéindé.- *L'Épée et la Fleur*, 1978, 2^e au Prix du Bureau sénégalais des droits d'auteurs, 1985 ;
- . FALL, Marouba.- *Cri d'un assoiffé de Soleil*, 1984 ;
- . FALL, Kiné Kirama.- *Chants de la Rivière fraîche*, 1976 ;
- . DIAKHATE, Laminc.- *La Joie d'un Continent*, 1954, *Primordial du sixième jour*, 1963 ; *Temps de Mémoire*, 1967 ; *Nigérianes*, 1974 ¹ ;
- . DIAKHATE, Ndèye Coumba Mbengue.- *Filles du Soleil*, 1980 ;
- . DIOP, Lamine Sine.- *Ciel du Bas-Fond*, 1988 ;
- . SOW, Fatou Ndiaye.- *Fleurs du Sahel*, 1990 ;
- . COLY, Adam Loga.- *Kahotenor*, 1978.

¹Ce poète, proche collaborateur politique de Senghor pendant de longues années, et dont il a été le directeur de cabinet, puis directeur de la radio et de l'information, avant d'être nommé ambassadeur par lui, a été fortement influencé par Senghor.

Plusieurs autres jeunes poètes ont déjà publié leurs œuvres : Charles Carrère (*Océanes*, 1979), Djibril Sall (*Les Yeux nus*, 1978), Youssouf Guèye (*Sahéliennes*, 1975), Mamadou Diallo (*Pleurs et Fleurs pour Mélanie*, 1974), etc.

5 - 1 - 3 - La littérature orale et la littérature écrite en langues nationales

Il est malaisé de distinguer ces deux littératures, la première étant maintenue vivante dans une société où la population analphabète (en français) est fortement majoritaire et où la tradition des griots est toujours perpétuée, tandis que la seconde littérature, tout en créant parfois des œuvres nouvelles d'inspiration libre, continue de s'abreuver dans la première ¹.

Les formes anciennes de la littérature orale (contes, mythes, légendes, etc.) sont de nos jours suffisamment connues, répertoriées et étudiées ².

Dans les formes de cette littérature orale qui subsistent encore, figurent

- les chants et les poèmes que jeunes filles et jeunes hommes composent dans leurs villages, à l'occasion parfois des séances de divertissement le soir au clair de lune ; et qui sont généralement destinés (chants d'amour) à un partenaire de sexe opposé ;

- les chants et les poèmes de lutte, appelés *baax*, que joueurs de tam-tam et jeunes lutteurs inventent lors des parades précédant la lutte proprement dite ; la lutte étant demeurée au Sénégal un sport très populaire, ces chants et poèmes de glorification sont toujours composés et chantés, également par des groupes de jeunes femmes griottes, souvent pendant toute la durée de la séance de lutte ;

- les chants, les poèmes et la musique composés par les griots traditionnels, constituent aujourd'hui encore le répertoire le plus riche, dans lequel viennent puiser l'ensemble lyrique traditionnel du Théâtre Daniel Sorano (cf. 1^e chapitre) et les orchestres modernes ; la tradition des griots est toujours vivante dans toutes les ethnies.

¹Ce sont donc les nécessités de l'étude et de l'analyse qui imposent une telle distinction ; dans la pratique, les populations ne les distinguent pas et ordinairement elles font partie de la catégorie de la littérature traditionnelle, opposée à la littérature moderne (écrite en français).

²Outre les travaux des ethnologues pendant la période coloniale et de ceux des chercheurs sénégalais indépendants, les institutions universitaires sénégalaises (département de littérature et de civilisations négro-africaines de l'IFAN-CH. A. DIOP, département de lettres modernes de la faculté des lettres et sciences humaines, centre de linguistique appliquée de Dakar, etc.) ont déjà achevé et publié plusieurs études sur cette littérature, qui concernent toutes les ethnies du pays ; citons, entre autres, Lilyan Kesteloot et Chérif Mbodj : *Contes et Mythes wolof* (Dakar, NEA, 1983, 232 pages) ; COPANS J. et COUTY Ph.- *Contes wolof du Baol* (Paris, Karthala, 1988, 186 pages) ; NDONGO, Siré Mamadou.- *Le Fantang. Poèmes mythiques des bergers peuls* (Paris, Karthala, 1986, 204 pages) ; SY, Abel.- *Seul contre Tous* (Dakar, NEA, 1978, 167 pages) ; DIAGNE, Léon Sobel.- *Contes séréres du Sine* (Dakar, NEA, 1978, 231 pages) ; NGAIDE, Mamadou Lamine.- *Le Vent de la Razzia*, (Dakar, IFAN, 1983, 161 pages) ; etc.

Dans le domaine des langues nationales écrites, les travaux et les productions scientifiques ont précédé la littérature, car il fallait prioritairement rendre ces langues, parlées jusque-là, scientifiquement opératoires, en les écrivant et en les enseignant, avant de les ériger en médiums d'enseignement et en véhicules de la vie culturelle nationale, officielle et publique.

Ainsi, les premiers travaux des linguistes et chercheurs sénégalais, mais également européens, ont d'abord porté sur les systèmes de transcription et de graphie, sur la grammaire et les matériaux didactiques, puis sur la vulgarisation et l'alphabétisation ¹ ; les modes de transcription et d'écriture ayant été codifiés dès 1971 ² par des textes de loi, ces travaux et recherches ont produit de nombreux résultats : lexiques et vocabulaires, glossaires et dictionnaires, grammaires et syllabaires, manuels de langue et manuels d'alphabétisation, etc., dans les six principales langues du pays (*wolof, pulaar, sereer, joola, soninke et mandeng*).

Cependant, outre les entraves d'ordre législatif, la promotion des langues nationales a été handicapée, jusqu'au début des années 1970, par des difficultés techniques, les machines à écrire de cette époque ne disposant pas de signes graphiques permettant d'imprimer des textes en langues nationales ; il a donc fallu inventer ces signes et fabriquer des machines pourvues de ces signes. De nos jours encore, peu d'éditeurs sont techniquement équipés pour imprimer des textes en langues nationales. C'est pourquoi, pendant longtemps, beaucoup de manuscrits (romans, nouvelles, poèmes, contes, etc.) sont demeurés non publiés, faute de moyens, techniques mais aussi financiers.

Les raisons précédentes fondent le retard de la production littéraire écrite en langues nationales, qui n'a véritablement pris son essor qu'au cours des années 1980. Désormais,

¹La phonologie et la morphologie, la sémantique et la syntaxe, etc., des principales langues du pays ont ainsi été étudiées. Les langues sénégalaises et africaines ont été étudiées dès la période coloniale, par des ethnologues et des ethnolinguistes occidentaux, parmi lesquels Jean Dard, Général Louis Faidherbe, Dietrich Westermann, Henri Gaden, Lilius Homburger, Henri Labouret, Maurice Calvet, Maurice Delafosse, René Labatut, Pierre Dumont, Serge Sauvageot, etc. ; les précurseurs sénégalais ont été Cheikh Anta Diop et Léopold Sédar Senghor. L'Association des Chercheurs Sénégalais (ACS, BP 206, Dakar), a fait le point de l'ensemble de ces travaux dans un document, *Actes du Premier Congrès de l'ACS* (Dakar, 31 mai-1^{er} et 2 juin 1985, 430 pages), Document de Travail n° 7 : "La Recherche concernant nos langues nationales", par Cheikh Tidiane Ndiaye, pages 317-361. Parmi les publications les plus récentes figurent

- SYLLA, Yéro.- *Grammaire moderne du Pulaar*, Dakar, Nouvelles Editions africaines, 1982, 233 pages ;
 - DUMONT, Pierre.- *Le Français et les langues africaines au Sénégal*, Paris, Karthala, 1983, 290 pages ;
 - FALL A., SANTOS R., DONEUX J.- *Dictionnaire wolof-français*, Paris, Karthala, 1990, 336 pages ;
 etc.

²Cf.- décret n° 71-566 du 21 mai 1971 fixant la transcription des langues nationales ;

- décret n° 75-1025 du 10 octobre 1975 fixant les règles régissant l'orthographe et la séparation des mots en *wolof* ;

- loi n° 77-55 du 28 mars 1977 instituant des sanctions administratives et des poursuites judiciaires en cas de non respect des règles édictées en matière de transcription.

des romans, des nouvelles et des journaux en langues nationales sont régulièrement publiés.

Compte tenu de l'importance des enjeux et des nécessités de promotion des langues nationales, notamment par l'alphabétisation, de nombreuses associations culturelles¹, de renaissance des langues nationales et d'alphabétisation, ont été créées et participent, aux côtés des partis politiques et de l'Etat, des sociétés d'intervention en milieu rural et des organisations non gouvernementales, aux diverses actions d'alphabétisation des populations analphabètes². C'est à la faveur de ces actions que sont nés et se sont développés des journaux en langues nationales, et qu'ont été conçus des manuels d'alphabétisation, souvent fonctionnelle.

Dans ce domaine de la production de la presse en langues nationales, plusieurs phases peuvent être distinguées :

- de 1960 à 1970, les pionniers ont été les partis et les groupes politiques, qui insèrent des pages en langues nationales dans leurs organes de presse :

- . le Parti And Jéf publie *Xarebi* ;
- . Mamadou Dia et le Parti de l'indépendance et du travail publie *Andë Sopi* ;
- . le Rassemblement national démocratique du professeur Cheikh Anta Diop fait paraître d'abord *Siggi* puis *Taxaw* ;
- . le groupe du linguiste Pathé Diagne et du cinéaste Ousmane Sembène édite *Kàddu* ;

- à partir de 1970, les sociétés d'intervention en milieu rural privilégient la méthode de l'alphabétisation fonctionnelle :

- . PDESO : *Pinal et Ngaynaako*,
- . SODEFITEX : *Kabaaru*,
- . SAED : *Jaaynde men*,
- . SODEVA : *Waar wi*,
- . Projet hollandais de Podor : *Tintimol*,
- . Projet intégré de Podor : *Bamtaare*,

• l'Etat sénégalais intervient également dans ce domaine, par la direction de l'alphabétisation, qui publie deux journaux : *Xamle et Kumpital* ;

- enfin, les associations culturelles paraissent résolument impliquées dans l'entreprise d'alphabétisation et de promotion des langues nationales, notamment grâce à la mobilisation de leurs membres et à la régularité de parution de leurs journaux ;

¹Il existe des associations culturelles ethniques s'identifiant à des langues spécifiques et qui sont très dynamiques dans l'entreprise d'alphabétisation et dans la production d'une presse en langues nationales.

²Le taux d'analphabétisme varie entre 60 et 70 % encore au Sénégal où, chaque année, est organisée une semaine nationale de l'alphabétisation.

l'association pour la renaissance du *pulaar* fait paraître, à elle seule, trois journaux : *Jeeyngal*, *Hoodere Pinal*, *Lewlewal Pinal* ; tandis que l'association des chercheurs sénégalais publie régulièrement depuis quelques années un journal expérimental, *Soofa*, bilingue (*pulaar-wolof*).

Il existe ainsi actuellement 14 journaux en *pulaar* : *Bamtaare*, *Binndi Pulaar*, *Hoodere Pinal*, *Lewlewal Pinal*, *Tabalde Pinal*, *Kabaaru*, *Senngo*, *Demal Gaynaako*, *Pinal e ngaynaaka*, *Kisal Genndi*, *Njanngen Pulaar*, *Timtimol*, *Jaaynde Men*, *Fedde Naange* ; et 6 journaux en *wolof* : *Waar wi*, *Bàkku Ndongo*, *Janga sa Kalaama*, *Sama Bëgga*, *Leeral* et *Absa* ; certains journaux sont bilingues (*Soofa* : *pulaar-wolof* ; *Bamtaare* : *pulaar-soninke*) ou plurilingues (*Fedde nanngé* : *français, pulaar et arabe* ; *Kàddu* : *wolof, pulaar, sereer et mandinka* ; *Kumpital* : *wolof, pulaar, sereer, mandinka, joola et soninke* ; etc.).

Malgré leur nombre élevé, mais en raison des entraves et difficultés mentionnées précédemment, ces journaux en langues nationales connaissent encore de faibles tirages et une diffusion limitée ; cette situation procède également du faible pouvoir d'achat des populations-cibles (les ruraux) et de leur taux d'analphabétisme, alors que la post-alphabétisation ne fait pas l'objet d'une attention suivie ; ce qui a pour effet d'en faire des néo-analphabètes ; de même, la non-introduction des langues nationales dans le système d'éducation moderne, dans l'administration et la vie politique nationale (assemblée nationale, partis politiques, etc.) ne favorise pas la promotion des langues nationales.

Cependant, malgré ces difficultés, des romans et des nouvelles, des recueils de poèmes et des contes (*Ceddo*, 1977 ; *L'Aventure ambiguë*, 1990 ; *Ngullori*, *Le Crieur*, 1989 ; *Njaakum. Léeb*, 1989, *Silmamaxa*, 1991, etc.) sont régulièrement publiés depuis au moins une décennie.

5 - 1 - 4 - Le théâtre

Après le théâtre de Ponty, qui ne concernait pas uniquement le Sénégal, puisque l'École normale William Ponty accueillait les élèves originaires de tous les anciens territoires coloniaux français de l'Afrique de l'Ouest, qui écrivaient et interprétaient à la fois des pièces de théâtre¹, le théâtre écrit moderne sénégalais, né au cours de la première décennie de l'indépendance, a d'abord été un théâtre historique, qui a consisté essentiellement à représenter et à magnifier la vie, les prouesses et la lutte de résistance

¹Bakary Traoré, professeur de droit à la faculté des sciences juridiques et économiques de l'Université de Dakar, a rendu compte de ce théâtre dans son ouvrage : *Le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence africaine, 1958, 160 pages.

des héros nationaux, dont Lat Dior Ngoné Latyr Diop et Alboury Ndiaye, à un moment où le nationalisme était un puissant sentiment unificateur contre le colonialisme et le néocolonialisme.

La première génération de dramaturges, qui se sont illustrés dans ce théâtre historique, comprend quelques figures :

- DIA, Amadou Cissé.- *Les Derniers Jours de Lat Dior*, 1966 ; *La Mort du Damel*, 1966 ;

- BA, Thierno.- *Lat Dior ou le chemin de l'honneur*, 1987 ; *Bilbassy*, 1980 ;

- MBENGUE, Mamadou Seyni.- *Le Procès de Lat Dior*¹, 1972 ;

- NDAO, Cheikh Aliou.- *L'Exil d'Alboury*, 1967 ; *La Décision*, 1967 ; *Le Fils de l'Almamy*, 1973 ; *L'Ile de Bahila* 1975 ; *Excellence, vos épouses*, 1983 (roman adapté au théâtre), *Du Sang pour un trône*, 1984 ;

- KA, Abdou Anta.- *Les Amazoulous*, 1972 ; *Gouverneur de la Rosée*, 1972, **G**énéral Manuel HO, 1972 ; *Pinthioum Fann*, 1972 ;

L'Os de Mor Lam, 1976, de Birago Diop, interprété par le Théâtre national Daniel Sorano, est une satire sociale qui flétrit l'égoïsme et la gourmandise et annonce un nouveau théâtre sénégalais, celui qui, prenant le relais du théâtre historique, s'inscrit dans la même perspective que le roman de mœurs sénégalais. A l'image du roman, il met en scène des archétypes sociaux pour critiquer les mœurs politiques, les travers sociaux et économiques les plus saillants dans la société sénégalaise contemporaine. Cheikh Aliou Ndao (*Excellence, vos épouses*), Marouba Fall (*Adja, Militante du Gras*, 1987), Bilal Fall (*L'Intrus*, 1981), le Théâtre national Daniel Sorano (*Mpot mi*, 1991), Ibrahima Seck (*Jean Le Fou*, 1976) etc., tentent de promouvoir ce nouveau théâtre.

Mais le théâtre historique n'a pas pour autant disparu et de jeunes dramaturges y excellent encore :

- FALL, Marouba.- *Chaka ou le Roi visionnaire*, 1984 ;

¹L'intérêt porté par les dramaturges sénégalais à ce personnage historique est sans doute lié à la personnalité de cette figure paradigmatique de la résistance nationale contre la domination coloniale ; percevant en effet le projet de construction du chemin de fer Dakar-Saint-Louis de Louis Faidherbe, alors gouverneur du Sénégal, qui traverserait son royaume, le *Kajoor*, comme la fin de son autorité et de son règne, Lat Dior Ngoné Latyr Diop, qui aimait répéter le proverbe de la sagesse *wolof* : *gan du tabax* (un étranger ne construit pas), est allé résolument à la mort en bravant l'armée coloniale à la bataille de *Dekheulé* (1886) ; devenu héros national du Sénégal après l'indépendance, le chant, *Niani bañ-na*, composé à sa gloire par son griot, a été consacré hymne national de la jeunesse sénégalaise. Un téléfilm en cinq épisodes, sur sa vie et intitulé, *Lat Dior*, coproduit par Alioune Badara Bèye, éditeur (Editions Maguilen) et dramaturge, et par l'ORTS, est en tournage depuis le 11 septembre 1991 et sa projection est prévue pour le premier trimestre de l'année 1992.

- BEYE, Alioune Badara.- *Le Sacre du Cedo*, 1982 ; *Dialawali, Terre de Feu*, 1984 (ces deux pièces ont été interprétées par le Théâtre Daniel Sorano) ; *Nder en Flammes*, 1990 ;
- DIOP, Mamadou Traoré.- *La Patrie ou la Mort*, en hommage à Amilcar Cabral, 1981 ;
- SALL, Ibrahima.- *La République*, 1985 ; *Le Choix de Madior*, 1981 (interprétée par Sorano, cette dernière pièce a été primée lors du Premier Festival international de la Francophonie, Nice, 1979) ;
- DIOUF, Doudou Biram.- *Yacine Boubou*, 1980 ;
- WADE, Amadou Moustapha.- *La Tragédie de l'Indépendance*, 1987 ;
- DIOP, Boubacar Boris.- *Thiaroye, Terre rouge*, 1984.

Ce théâtre moderne sénégalais bénéficie à la fois d'une structure de formation (CNADM), d'institutions et de salles de spectacles, de comédiens talentueux et d'un public fidèle. Les premiers comédiens sénégalais, déjà célèbres en France et avant l'indépendance, que l'ORTF et l'office de coopération radiophonique (OCORA) ont fait connaître, sont Douta Seck, Doura Mané et Bachir Touré ¹. Le conservatoire national de musique, de danse et d'art dramatique (cf. chapitre I) a régulièrement fourni, depuis sa création, des comédiens aux diverses institutions de spectacle du pays. La Troupe nationale dramatique du Théâtre Daniel Sorano et le *Nouveau Toucan* sont les deux structures qui emploient des comédiens professionnels, dont les plus populaires aujourd'hui sont Oumar Seck, Assi Dieng Ba, Awa Sène Sarr. Les troupes théâtrales d'amateurs (*Daraay Kocc*, *Jamaanoy Tey* et la troupe de Radio-Saint-Louis), ayant interprété diverses pièces, parfois écrites par leurs acteurs ou adaptées de romans, etc., jouées sur les planches de Sorano ou dans les salles de spectacles, portées à la télévision, etc., sont de nos jours aussi célèbres que Sorano ou le *Nouveau Toucan*.

En même temps, le théâtre national Sorano reçoit de temps en temps des troupes étrangères, françaises en particulier, représente des œuvres d'auteurs occidentaux (Molière, Racine, Shakespeare, etc.), tandis que le centre culturel français comporte un espace propice aux représentations théâtrales et y accueille beaucoup de spectacles (théâtre, expositions, shows de musique, etc.).

Des cafés-théâtre, où sont représentés des sketches, commencent à apparaître dans la ville de Dakar, et contribuent à rendre le théâtre sénégalais plus vivant et plus près des populations et de leurs préoccupations.

¹Ils ont également interprété des rôles au cinéma. Le talent de Douta Seck a éclaté dans les pièces de théâtre d'Aimé Césaire : *Le Roi Christophe* et *Une Saison au Congo*, dans lesquelles il a interprété les rôles des principaux personnages.

Une des particularités de ce théâtre sénégalais est de revêtir deux formes qui, sans être antagonistes, peuvent se nuire ; car en effet, le théâtre en langue française, celui de l'élite et de la minorité alphabétisée, bénéficie des institutions et structures mais aussi du financement de l'Etat, en tant que théâtre officiel et professionnel, tandis que le théâtre amateur en langues nationales, plus populaire et plus dynamique, est quasiment ignoré par l'Etat et est pratiqué par des troupes d'amateurs et des troupes de jeunes dans les associations sportives et culturelles (ASC), qui se produisent généralement dans les centres départementaux d'éducation populaire et sportive (CDEPS) des quartiers populaires.

*

* *

Beaucoup d'écrivains sénégalais, romanciers, nouvellistes, poètes et dramaturges (Aminata Sow Fall, Mariama Ba, Mbaye Gana Kébé, Marouba Fall, Ibrahima Sall, etc.) se sont d'abord fait connaître, au niveau national comme au plan international, en participant à des concours internationaux (concours de la meilleure nouvelle de langue française, concours théâtral interafricain, qu'organise chaque année Radio-France internationale, etc.) et en y gagnant des prix. Cette participation régulière depuis de nombreuses années et les prix obtenus constituent une marque de leur créativité et de la qualité de leurs œuvres. Au plan national, diverses actions conjuguées, des autorités et des populations (Grand Prix, annuel, du Président de la République pour les lettres, cf. chapitre I ; nombreuses librairies et maisons d'édition, presse, centres culturels, etc.), sont en train de préparer un brillant avenir à la jeune littérature sénégalaise ; en même temps que, de leur côté, ces écrivains sont organisés dans une association nationale des écrivains du Sénégal, dirigée par un jeune et dynamique président, Amadou Lamine Sall, et qui, en rapport avec le bureau sénégalais des droits d'auteur (BSDA), défend les intérêts des auteurs et créateurs intellectuels, tout en organisant diverses activités (colloques et séminaires, tables-rondes et rencontres-débats, séances de vente et de dédicace, etc.).

5 - 2- LA MUSIQUE ET LA DANSE

Sans souscrire aux théories senghoriennes de "l'âme nègre", faite d'émotivité et de

sensibilité, de rythme et de danse ¹, il y a lieu cependant de reconnaître, en considérant le développement et les succès contemporains de la musique et de la danse africaines, en Afrique comme en Europe, en Amérique et au Japon, que ces deux formes culturelles constituent des aspects significatifs et essentiels de la civilisation africaine.

Cependant, les musiques et danses africaines, et sénégalaises en particulier, traditionnelles et modernes, sont à la fois variées et complexes, car elles demeurent toujours ethniques, malgré la modernisation et la création d'orchestres nouveaux.

Ces musiques et danses traditionnelles du Sénégal, conservées et perpétuées par les griots et les populations elles-mêmes, continuent d'assumer leurs fonctions anciennes, celles de l'art africain traditionnel : religieuses et politiques, historiques et thérapeutiques, pédagogiques et sociales, esthétiques et de communication (cf. supra) ².

Les instruments de musique traditionnelle les plus courants aujourd'hui encore sont les instruments à percussion (tams-tams, *tama* et *balafon*) ³ et les instruments à cordes (*kora*, harpe-luth à vingt-et-une cordes ; *xalam*, luth à trois ou cinq cordes ; *riiti*, luth à une corde, etc.) ; ces instruments traditionnels ont été intégrés, depuis quelques années, dans les orchestres modernes par les jeunes musiciens sénégalais.

Cependant, la musique, le chant et la danse restent encore un genre presque exclusivement réservé aux griots, dont la caste maintient la tradition par la transmission

¹ Senghor écrit dans *Liberté I. Négritude et Humanisme*, Paris, Le Seuil, 1964, 444 pages :

"Il (le nègre) vit traditionnellement de la terre et avec la terre, dans et par le cosmos. C'est un sensuel, un être aux sens ouverts, sans intermédiaire entre le sujet et l'objet, sujet et objet à la fois. Il est sens, odeurs, rythmes, formes et couleurs. Il sent plus qu'il ne voit : il se sent... (page 202). C'est dans sa subjectivité, au bout de ses organes sensoriels qu'il découvre l'Autre. Le voilà ému, allant, dans un mouvement centrifuge, du sujet à l'objet sur les ondes de l'Autre... Voilà donc le Nègro-africain qui sympathise et s'identifie, qui meurt à soi pour renaître dans l'Autre. Il n'assimile pas, ils s'assimile. Il vit avec l'Autre en symbiose, il con-naît à l'Autre..., sujet et objet sont, ici, dialectiquement confrontés dans l'acte même de la connaissance, qui est acte d'amour ; "Je pense, donc je suis" écrivait Descartes... Le Nègro-africain pourrait dire : "Je sens l'Autre, je danse l'Autre, donc je suis". Or, danser, c'est créer, surtout lorsque la danse est danse d'amour... (page 259). La raison nègre est synthétique. Elle n'est pas antagoniste ; elle est sympathique. C'est un autre mode de connaissance. 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 éprouve les contours pour se loger au cœur vivant du réel. La raison européenne est analytique par utilisation, la raison nègre est intuitive par participation... (page 216) ; ... l'émotion est nègre, comme la raison hellène... (page 24). J'ai souvent écrit que l'émotion est nègre. On m'en a fait le reproche. A tort. Je ne vois pas comment rendre compte, autrement, de notre spécificité, de notre négritude" page 218).

² Cf. les musiques, les chants et les danses de circoncision et d'excision, du *ndëpp lebu* et du *lup sereer*, du *békin joola*, les *bawnaan* et les chants de travail, les berceuses et les chants de fête, les chants de lutte et les chants d'amour, les chants historiques et les chants laudateurs, etc. Les chants traditionnels sont toujours accompagnés de musique vocale ou instrumentale, et parfois de danse.

³ On peut encore distinguer, dans chaque ethnie du Sénégal, divers types de tam-tam, aux formes et aux dimensions différentes.

professionnelle des savoirs et des techniques musicaux ; il est exceptionnel, encore aujourd'hui et même dans les orchestres modernes montés par des jeunes, de voir un *gээр* (de la caste des nobles) embrasser la carrière de musicien, instrumentiste ou vocaliste, les préjugés de caste étant encore très vivaces au Sénégal.

De célèbres orchestres et ensembles traditionnels, à composition ethnique à majorité de griots, avec leurs instruments traditionnels et puisant dans les répertoires musicaux de leurs ethnies, existent et se produisent régulièrement à l'occasion des manifestations sociales :

- le regroupement des griots du Sénégal, composé exclusivement de *gewel wolof* (Samba Diabará Samb, Amadou Ndiaye Samb, Assane Marokhaya Samb, Abdoulaye Nar Samb, Ali Baata Mboup, Samba Seck, Mor Dior Seck, Bou Kounta Ndiaye, etc.), est spécialisé dans la musique historique *wolof* ;

- Soundioulou Sissoko, le plus célèbre musicien de *kora* du pays encore vivant, a créé, avec ses épouses et ses enfants, un ensemble de musique traditionnelle *mandeng* ; son épouse, Mahawa Kouyaté, pensionnaire de Sorano, est une des plus célèbres cantatrice du pays ; et son fils Prince Sissoko, a monté son orchestre moderne ;

- Yandé Codou Sène est la voix féminine la plus populaire de la musique traditionnelle *sereer* ;

- Doudou Ndiaye Rose a créé un orchestre de tams-tams (une cinquantaine de batteurs), en incorporant, pour la première fois dans l'histoire de la musique sénégalaise, des femmes, parmi lesquelles ses propres filles ¹ ;

- la troupe *Bakalama* de Thionck-Essyl se présente, après plus de deux décennies d'existence, comme l'ambadrice la plus authentique de la musique et de la danse traditionnelles *Joola* ; elle a acquis une notoriété internationale, après s'être produite dans plusieurs pays européens.

D'autres ensembles ethniques, de musique et de danse traditionnelles, moins connus, participent, à leur manière et avec leurs moyens, à l'entreprise de conservation et de perpétuation du patrimoine culturel national ², dont le Théâtre national Daniel Sorano se considère dépositaire. Car, à travers son ensemble lyrique traditionnel, spécialisé dans la musique et le chant traditionnels des différentes ethnies du pays, et ses deux corps de ballets, la *Linguère* et la *Sira Badral*, orientés vers les chants et les danses des cérémonies traditionnelles et vers le folklore, Sorano recrute ses musiciens et danseurs

¹Il a inventé, en utilisant tous les types de tam-tam *wolof*, un rythme et une danse "Doudou Ndiaye Rose", a effectué plusieurs tournées en Europe et a été invité à se produire, avec son orchestre, lors des manifestations du bicentenaire de la Révolution française en 1989, sur les Champs-Élysées.

²Les nombreuses chorales paroissiales comme celle de Julien Jouga participent également à cette entreprise.

dans toutes les ethnies mais encore exploite les répertoires musicaux et folkloriques des différentes ethnies sénégalaises (cf. chapitre I).

Ainsi, l'exemple de la musique et de la danse révèle que dans la société sénégalaise contemporaine, le traditionnel et le moderne s'appuient, s'enrichissent et se fécondent mutuellement, la tradition étant récupérée, réinterprétée et modernisée.

C'est précisément dans la musique et dans la danse modernes que l'intégration des éléments culturels traditionnels est la plus significative et sans doute la plus réussie.

Le conservatoire national de musique, de danse et d'art dramatique a été la première structure, dans le pays, de formation de musiciens (traditionnels et modernes) et de danseurs. La seconde structure, créée en 1976 sur une idée de Léopold Sédar Senghor, a d'abord été dirigée par Maurice Béjart, puis par Germaine Acogny ; elle formait en danse classique, moderne et traditionnelle. Mais, faisant double-emploi avec le conservatoire, et objet de nombreuses critiques d'organisations syndicales d'enseignants et d'associations de parents d'élèves, notamment lors des Etats généraux de l'éducation et de la formation de janvier 1981, *Mudra-Afrique* a été supprimé en 1982¹. Germaine Acogny est ensuite allée s'installer dans la forêt casamançaise, non loin de Bignona, où elle continue de former à la danse africaine, traditionnelle et moderne, des élèves du Sénégal et de certains pays africains et européens.

Enfin, un jeune chorégraphe sénégalais, Ousmane Noël Cissé, a créé à Dakar, après un séjour de plusieurs années aux Etats-Unis d'Amérique, une école de danse moderne : le *Manhattan dance school*.

Dans la courte histoire de la musique moderne sénégalaise, deux phases peuvent être distinguées :

- au cours de la première phase (1960-1975), des orchestres modernes sont créés et utilisent principalement des instruments de musique occidentaux : guitares, clarinettes, saxophones, trompettes, flûtes, batteries, etc. ; leur musique de danse, exclusivement, consistait à répéter et à imiter la musique latino-américaine, cubaine en particulier ; le *Stard-Band*, le *Baobab*, le *Xalam*, le *Sahel*, le *Diarama* sont les orchestres qui ont dominé cette période, vers la fin de laquelle (à partir de 1970) les musiciens commencent à s'inspirer, dans la composition (thématique, paroles) comme dans l'orchestration (instrumentation, mélodie et rythme), de la tradition musicale sénégalaise, voire ethnique, et introduisent, pour la première fois, des instruments traditionnels de musique (tams-tams et *tama* d'abord) dans les orchestres modernes ;

¹ Sur les structures de formations artistique, cf. chapitre I.

- au cours de la seconde phase (1975-1992), les deux innovations initiées dans la phase précédente sont accentuées ; renonçant à imiter, les musiciens composent eux-mêmes les paroles ou adaptent des chansons du répertoire traditionnel et généralisent l'usage des instruments traditionnels de musique ; outre les tams-tams et les *tama*, les *xalam*, les *riiti* et les *kora* sont introduits et joués en même temps que les instruments modernes. Résolument engagée et enracinée dans la culture nationale, dans laquelle elle puise, tant au plan thématique qu'à celui de la mélodie et du rythme, et qu'elle véhicule, cette musique sénégalaise moderne est parvenue à créer et à asseoir un rythme et un style typiquement sénégalais, appelés *mbalax* en *wolof* ¹.

Le *mbalax* a atteint de nos jours une dimension internationale, car diffusé par les grandes stations de radio mondiales (RFI, BBC, La Voix de l'Amérique, etc.), enregistré et commercialisé par les grandes maisons de disques, dont *Barclay*, et joué par des orchestres de talent dans différents pays européens, africains, américains et au Japon. Une dizaine d'orchestres, formés de jeunes musiciens, dont les orchestres *Tuure Kunda* et *Xalam*, basés à Paris, le *Super-Etoile* de Youssou Ndour ² et le *Super-Diamono* de Oumar Pen, le *Daande Leñol* de Baba Maal et le *Ramdan* de Thione Seck, le *Séné mali* et l'orchestre de Ismaïla Lô sont les plus connus au plan international ³, mais plusieurs autres orchestres sont très dynamiques au niveau national.

Même si cela n'apparaît pas toujours de prime abord, la composition de ces orchestres est souvent ethnique et la musique jouée (paroles, rythme et mélodie) est également ethnique : les *Tuure Kunda* sont des frères de l'ethnie *mandeng* et leur musique est *mandeng* ainsi que celle de l'union culturelle et artistique de Sédhïou (UCAS), une des plus vieilles formations musicales ayant intégré la tradition ethnique *mandeng* ; le *Xalam*, Youssou Ndour et le *Super-Etoile*, Ismaëla Lô et le *Super Diamono*, Thione Seck et le *Ramdan*, jouent de la musique *wolof* ; Baba Maal et le *Daande Leñol* jouent de la musique *tukulër*, le *Tam-ta muna* est *sereer*. Bien entendu, ils composent et chantent parfois dans les autres langues nationales et en français.

Depuis quelques cinq ans, plusieurs jeunes femmes, appartenant à la caste des *Gewel* et anciennes pensionnaires de Sorano pour la plupart, ont créé leur propre

¹Le mot *wolof mbalax* signifie à la fois un rythme et un son musical.

²Youssou Ndour, chanteur le plus populaire du pays, a été désigné en 1989 ambassadeur de l'UNICEF, comme le chanteur noir américain Harry Belafonte, et a effectué, à ce titre, la même année, une tournée mondiale, avec d'autres chanteurs et musiciens de diverses nationalités, au bénéfice de l'UNICEF ; il a créé une société d'enregistrement de cassettes, *Xippi*, inaugurée le 08 novembre 1991 à Dakar par le Premier Ministre du Sénégal.

³Tous ces orchestres effectuent régulièrement des tournées internationales en Europe, aux Etats-Unis, au Canada et au Japon, etc. ; ils ont gravé plusieurs disques et enregistré plusieurs cassettes.

orchestre et font du chemin dans le *show-business* de la musique sénégalaise : Kiné Lam, Soda Mama Fall, Khar Mbaye Madiaga, Dial Mbaye, Daro Mbaye et la jeune Coumba Gaolo Seck sont les plus dynamiques au niveau national.

Les nouveaux impératifs des industries culturelles (musique-spectacle, enregistrement de vidéo-cassettes, etc.) conduisent ces orchestres à accompagner leur musique de spectacle et de danse, chacun disposant de ses danseurs.

Bénéficiant des services de maisons d'édition et d'enregistrement nationales (Studio 2000, *Xippi*) et internationales, appuyées par les *sponsors* et défendues par le bureau sénégalais des droits d'auteurs (BSDA : contre le piratage et le plagiat), la musique et la danse sénégalaises connaissent des succès certains, dûs également à l'engouement des jeunes publics, au plan national, et au niveau international, à l'intérêt de plus en plus grand des publics occidentaux pour la musique et la danse africaines.

5 - 3 - LE CINEMA

Le cinéma sénégalais est le plus ancien et sans doute encore le plus riche de l'Afrique francophone au Sud du Sahara.

Le premier film sénégalais a été réalisé en 1957 par le Sénégalais-béninois, Paulin Soumanou Vieyra ¹ : *Afrique sur Seine*.

Mais le véritable inventeur du cinéma sénégalais est le romancier, Ousmane Sembène, qui a adapté à l'écran, de 1962 à 1992, la plupart de ses romans ² ; ses trois premiers films sont des courts métrages ; le premier, *L'Empire songhoï*, n'a jamais été projeté ; le second, *Borom Sarret* (1963), obtient le prix de la première œuvre à Tours en 1963 ; le troisième, *Niaye* (1964), tiré du recueil de nouvelles, *Véhiclosane* (1964), est primé au Festival de Tours de 1965 et au Festival de Locarno en 1965.

¹ Ami et collaborateur de Sembène Ousmane (il a été directeur de production des films de Sembène : *Mandabi*, *Emitaï* et *Taw*), il a publié en 1972 : *Sembène Ousmane, cinéaste* (Paris, Présence africaine, 1972, 244 pages) ; professeur au centre d'études des sciences et techniques de l'information de Dakar formant en journalisme, il a consacré plusieurs travaux au cinéma africain, dont notamment *Le cinéma africain, des origines à 1973* (Paris, Présence africaine, 1975).

² Le passage du roman au cinéma procéderait chez Ousmane Sembène, de la prise de conscience, à son retour au Sénégal, après un long séjour en France (1948-1960), de la méconnaissance de la littérature africaine d'expression française par le public africain et sénégalais en particulier, et du faible impact de celle-ci sur celui-là, en raison principalement de l'analphabétisme. Sembène (cité par Alioune Tine, *Notre Librairie*, n° 81, octobre-décembre 1985, page 54) écrit :

"De toutes les écoles, la meilleure c'est le cinéma qui réunit plus d'adeptes que n'importe quelle mosquée, église ou parti politique".

Mais Ousmane Sembène se reconnaît d'abord romancier avant d'être réalisateur de cinéma.

La Noire de... (1966), premier long métrage africain, extrait de la nouvelle, *Voltaïque* (1966), est un réquisitoire contre les employeurs blancs ; il obtient le Prix Jean Vigo 1966, l'Antilope d'argent au Premier Festival mondial des Arts nègres de Dakar en 1966 et le Tanit d'or aux Journées cinématographiques de Carthage en octobre 1966.

Mandabi (1968), second long métrage en double version, française et *wolof*, est le premier film de Sembène en couleurs ; il a été récompensé par une mention à la Biennale de Venise (1968), par le Prix de la Critique internationale à Venise (1968) et par le Prix des cinéastes soviétiques au Festival de Tachkent (1968) ; il est extrait du roman, *Le Mandat* (1964).

Pendant la même période, Sembène est désigné membre du jury du Festival de Cannes pour les longs métrages (1967), et la même année, en juillet, il est membre du jury du Festival de Moscou pour les courts métrages ; en 1968, il est désigné président du jury des Journées cinématographiques de Carthage ¹.

Taw (1970) est un court métrage commandé par le *National Council of the Church of Christ* des Etats-Unis, et traite de la tragédie de la jeunesse aux prises avec le chômage et le sous-emploi ; il obtient le Lion d'Or de Juda au Festival du film d'Asmara en Ethiopie en 1971, et l'Aigle d'Or décerné par la *United States Council* en 1972.

Emitai (Dieu du Tonnerre, 1971) est un long métrage en couleurs, produit par la société cinématographique créée par Sembène, *Les Films Domirev* ; il a également obtenu une médaille d'Argent au Festival de Moscou en 1971.

Xala (1975) et *Ceddo* (1977) sont des œuvres majeures de Sembène ; *Samory*, dont la réalisation a commencé en 1987 mais est encore inachevée, est considéré par Sembène lui-même comme l'œuvre de sa vie, à la suite de laquelle il arrêtera sa carrière cinématographique ; entre temps, il a produit *Camp de Thiaroye* (1989) et *Guelewaar* (1991).

Au total, Ousmane Sembène a déjà réalisé plus de dix films, courts et longs métrages ; et après les premiers films des débuts, et dans son souci permanent d'atteindre les plus larges publics, il n'utilise plus, dans ses films, que les langues nationales, *wolof* principalement ; de même, son dernier roman, *Ceddo*, est entièrement écrit en *wolof* ; il est suivi, en cela, par la plupart des cinéastes sénégalais et africains.

¹ Il a réalisé, pendant cette période, deux films pour la télévision (1969) : l'un, pour la télévision suisse, concerne l'emploi et le second, pour la télévision française, porte sur la polygamie.

Sembène est à la fois producteur, réalisateur et acteur, et pour accroître son autonomie et son efficacité, il a créé sa propre société cinématographique, *Films Domirev*.

Il reste toujours un des meilleurs cinéastes sénégalais et africains, mais également un des plus féconds ; il le doit essentiellement à sa qualité d'écrivain, qui a mis ces deux arts au service de son combat politique, celui de l'émancipation des populations africaines.

L'exemple de Sembène a été suivi très tôt par les jeunes cinéastes sénégalais, formés tous en Europe occidentale, en Union soviétique et aux Etats-Unis :

- Mahama Johnson Traoré : *Diankha-bi* (1969 : la jeune fille), *Diegue-bi* (1970 : la jeune femme) et *Njangaan* (1975 : l'exploitation des *taalibe* par les marabouts) ;
- Djibril Diop Mambetty scrute la vie citadine de Dakar dans *Contras City* (1969) et *Badou Boy* (1969) ;
- Ababacar Samb : *Et la Neige n'était plus* (1965), *Codou* (1981) et *Jaam ou l'Histoire d'un peuple* (1981) interroge la société traditionnelle et l'histoire du Sénégal ;
- Tidiane Aw : *Le Bracelet de Bronze* (1973) analyse les difficultés sociales de la jeunesse urbaine ;
- Cheikh Gaïdo Ba : *Xew Xew* (1979) ; *Reewo Daande Mayo* (1976) ; il prépare actuellement l'adaptation cinématographique des deux romans de Abasse Dionc : *La Vie en Spirale I* et *II* ;
- Safi Faye, qui vit en Europe, est jusqu'à présent la seule femme dans le cinéma sénégalais : *Lettre paysanne* (1975), *Faa'Jal* (1979) et *Moi ta mère* (1980) ; son cinéma est plutôt ethnographique.

Ce jeune cinéma sénégalais a bénéficié, pendant longtemps et particulièrement pendant les premières années de l'indépendance, de nombreuses facilités et avantages :

- le nationalisme, de l'Etat et des populations, portait ses préférences, au début de l'indépendance, sur tout ce qui était sénégalais, produit par les Sénégalais, etc. ;
- les subventions et les multiples formes de soutien accordés par l'Etat ;
- la nationalisation, d'abord des nombreuses salles de cinéma disséminées à travers le territoire national dès la période coloniale et qui, bien entendu, profitait au cinéma sénégalais naissant ; et par laquelle l'Etat s'est octroyé le monopole de l'exploitation ; puis, en créant en 1972 la Société industrielle de distribution et d'exploitation cinématographiques (SIDEK) et la Société nationale de promotion cinématographique (SNPC), l'Etat sénégalais a achevé le transfert de l'industrie cinématographique (production, distribution et exploitation) des sociétés et entreprises privées, coloniales et

étrangères en majorité (COMACICO, SECMA, etc.), vers les Sénégalais et les intérêts de la nation sénégalaise ¹ ;

- aux tous premiers débuts comme souvent maintenant encore, les cinéastes sénégalais (producteurs et réalisateurs) emploient des acteurs recrutés sur le tas, sans formation et donc aux cachets modestes ; les comédiens professionnels, ceux de Sorano en particulier, ne sont généralement sollicités que pour les principaux rôles ; les figurants sont rarement rétribués.

Ces avantages et facilités ont contribué à provoquer un développement prodigieux du cinéma sénégalais pendant les deux premières décennies qui ont suivi l'indépendance du Sénégal. Mais, cet élan a été ralenti, sinon bloqué, par la crise économique et financière que connaissait l'Etat au début de 1980 et par d'autres facteurs :

- l'Etat a été, pendant longtemps, le seul véritable promoteur du cinéma sénégalais, car celui-ci n'a jamais réellement intéressé et attiré les investisseurs privés, nationaux et étrangers ² ; il a donc dû, après les textes organisant l'activité cinématographique et les nationalisations, puis les diverses formes d'action de soutien, etc., financer la production et participer à la gestion de l'exploitation ; le tarissement de cette source financière sera ainsi une des causes majeures des difficultés actuelles de ce cinéma ;

- l'étroitesse du marché national du cinéma, la non-intégration des marchés et des économies africains entre eux, les considérations politiques (nationalisme, rivalités, etc.), etc., créent au Sénégal et en Afrique des difficultés de diffusion et de commercialisation du film sénégalais et africain ³, en sorte que quelques mois après leur sortie, les films ne sont plus projetés, à moins qu'ils ne soient tout simplement censurés et interdits de

¹La crise économique et financière que connaît l'Etat sénégalais dès les débuts de la décennie 1980, a conduit à la privatisation des salles de cinéma, à la dissolution de la SIDEC et à la création, en 1991, d'une nouvelle société d'importation, de promotion et d'exploitation cinématographique (SIMPEC), à capitaux privés ; la SNPC avait été dissoute quelques années auparavant.

²Au niveau national, il n'existait pratiquement pas de capital privé susceptible d'être investi dans le cinéma ; en requérant généralement des investissements lourds tout en comportant des risques sans que la rentabilité soit garantie (le pouvoir d'achat des populations est resté toujours faible), le cinéma sénégalais n'a pas pu bénéficier du concours financier des investisseurs et bailleurs de fonds étrangers. Ainsi, l'exemple du projet de film, *Samory* de Sembène Ousmane, projet vicieux de plus d'une décennie (1973), qui implique plusieurs pays de la sous-région ouest-africaine (Sénégal, Guinée, Mali, Burkina-Faso et Côte d'Ivoire) et requiert un énorme investissement (5 milliards de francs CFA), révèle les effets néfastes de la dépendance quasi-exclusive du cinéma africain et sénégalais à l'égard des financements étatiques ; car bien que commencé en 1987, à la suite du déblocage d'une partie du financement par certains des pays concernés, la réalisation du film ne peut plus progresser, ces Etats étant dans l'impossibilité d'honorer leurs engagements financiers.

³A ce sujet, Souleymane Cissé, cinéaste malien, a fait part à Radio-Sénégal, après le FESPACO 1991 à Ouagadougou, des difficultés rencontrées pour faire projeter ses films au Sénégal, la SIDEC se faisant prier, malgré une lettre de recommandation du Président de la République. Le Festival panafricain du cinéma de Ouagadougou (FESPACO), qui en était à sa douzième édition en 1991 (23 février-2 mars 1991), et est devenu l'évènement le plus important du cinéma africain, devrait pouvoir favoriser cette intégration des cinémas africains et des marchés cinématographiques, en vue d'une exploitation plus rentable des films africains, de l'organisation et de la coordination des moyens de production (coproduction, recherche de financement, etc. ; cf. *Le Témoin*, n° 34 du mardi 19 mars 1991, page 7).

diffusion, pour des raisons diverses, comme à l'exemple du film de Sembène, *Ceddo*, que Senghor, alors Président de la République, avait fait interdire pour une cause de querelle... d'orthographe ¹ ;

- cette faible distribution du film sénégalais a naturellement profité au film étranger, occidental et hindou ², qui, introduit et exploité dès la période coloniale dans les nombreuses salles du pays, a continué de dominer le marché cinématographique sénégalais ; ce qui, bien entendu, crée des habitudes et des préférences, d'autant que la qualité des premiers films sénégalais était moindre par rapport à celle des films étrangers ;

- outre les difficultés que rencontrent les cinéastes sénégalais à réunir et à mobiliser des financements en vue de la production, il n'existe pas encore au Sénégal de structure de formation cinématographique ; les premiers cinéastes sénégalais (producteurs, metteurs en scène, techniciens, etc.), comme ceux de maintenant, sont contraints d'aller à Paris, à Berlin, à Moscou, à Londres, à New York ou à Pékin, etc., pour apprendre leur métier, à moins qu'ils ne le fassent sur le tas ; il en est de même des acteurs de cinéma, dont les plus performants sont généralement des comédiens de théâtre ; ce qui, combiné au souci d'africanisation pour atteindre de larges publics, en utilisant les langues nationales, substituées de plus en plus au français, soulève à nouveau la question de la qualité des films ;

- enfin, le cinéma sénégalais pâtit d'une fiscalité très lourde, car les nombreuses taxes (de l'Etat et des municipalités) et les parts des propriétaires des salles, atteignent parfois 60 à 70 % des recettes ⁽³⁾ ; ainsi, cette fiscalité très lourde sur un cinéma faiblement distribué fait de la rentabilisation une préoccupation centrale des cinéastes sénégalais, qui ne manquent pourtant pas, présentement de scénarios, plusieurs projets, dont certains sont connus, sont déjà en chantier, mais le nerf de la guerre, au-delà des difficultés mentionnées précédemment, demeure toujours les moyens financiers.

Cependant, malgré la situation présente précaire et difficile, le jeune cinéma sénégalais a pu, à travers ses nombreuses réalisations et leurs qualités esthétiques, produire des chefs-d'œuvre remarquables qui sont souvent des peintures fidèles de la société et de l'homme sénégalais contemporains.

¹Sembène avait écrit, en langues nationales *wolof* et *mandeng*, le titre de son film *Ceddo*, alors que Senghor voulait que la graphie soit *Cedo*.

²Les films du cinéma occidental les plus fréquemment projetés sont les films policiers et d'aventure, les westerns américains et leurs imitations italiennes, les films français, mais également les films hindous, particulièrement prisés par les femmes et les enfants.

³*Sud-Hebdo*, n° 149 du jeudi 21 mars 1991, page 2. Selon ce journal, après les nombreuses réclamations et protestations des cinéastes sénégalais, l'Etat a élaboré un plan d'action et de relance du cinéma sénégalais, qui devrait entrer en vigueur en 1991 et qui comporte une détaxation des films africains distribués sur le sol national, comme l'ont déjà fait le Burkina-Faso, la Côte d'Ivoire et le Mali. C'est dans le cadre de ce plan que la SIDECA a été supprimée pour être remplacée (privatisée) par une société à capitaux privés, la SIMPEC.

5 - 4 - LES ARTS PLASTIQUES (1)

Les arts plastiques sénégalais contemporains sont nés de la colonisation, vers la fin de laquelle (1948) a été implantée à Dakar la première structure de formation, le *Conservatoire de Dakar* (2). S'ils ne sont aujourd'hui que trentenaires, c'est parce qu'il a fallu la détermination et les initiatives vigoureuses de Senghor, au début de 1960, pour créer et organiser rationnellement des structures adéquates de formation, qui prennent en compte la culture africaine et la tradition plastique de l'Afrique. Ce processus d'organisation rationnelle, administrative et pédagogique, s'accompagnant de refonte des structures et de modification des textes, s'est étalé sur plusieurs années et s'est achevé par les décrets n^{os} 79-263 et 79-360 organisant respectivement l'Ecole nationale des Beaux-Arts (ENBA) et l'Ecole normale supérieure d'éducation artistique (ENSEA). Pendant cette période déjà (1960-1979), plusieurs promotions de plasticiens modernes avaient été formées, et dont les premiers (Ibou Diouf, Amadou Ba, Seydou Barry, Bocar Diongue, Mor Faye, Ousmane Faye, Mademba Guèye, Ousseynou Ly, Modou Niang, Amadou Seck, etc.) révéleront, lors du premier Festival mondial des arts nègres de Dakar (1966), les premières œuvres plastiques modernes issues de ce qui venait d'être baptisé "l'Ecole de Dakar", opposée à l'époque à "l'Ecole de Poto-Poto" de Brazzaville (cf. chapitre III). La nouveauté, dans le cas d'espèce, était tout à la fois que des œuvres d'art, réalisées selon des procédés, avec des outils, des matériaux et des supports importés de l'Occident, avec le concours d'enseignants français, dans l'esprit de la pratique artistique présidant dans les Beaux-Arts de l'Occident, étaient strictement destinées à la contemplation, et ne pouvaient donc assumer aucune fonction utilitaire, à l'instar des arts traditionnels africains.

Une nouvelle tradition plastique naissait ainsi, avec sa vocation et ses acteurs, ses méthodes et ses moyens, ses institutions et ses circuits, ses ambitions et ses limites, etc.

Mais, trente années peuvent-elles suffire pour asseoir, dans la vie d'une nation, une tradition ? Dans la vie d'un individu, trente années représentent beaucoup ; et dans le cas du Sénégal, où l'espérance de vie à la naissance n'atteint pas encore 50 ans, elles représentent la moitié de la vie.

Dès lors, est-il légitime d'entreprendre des recherches et de consacrer une thèse à ces jeunes arts plastiques sénégalais, si, par ailleurs, d'autres facteurs : les tâtonnements

¹Constituant l'objet principal de nos recherches, les arts plastiques seront simplement présentés dans cette section ; ils sont examinés dans les détails dans le chapitre I de cette partie et toute la seconde partie leur sera consacrée.

²Sur l'histoire des écoles de formation artistique et l'avènement des arts plastiques modernes au Sénégal, voir chapitre I de cette partie.

et les innovations, les difficultés d'approvisionnement et de commercialisation, la non-intégration des arts plastiques et des artistes dans la société, etc., laissent apparaître que les arts plastiques et les artistes sénégalais se cherchent encore et sont en quête de voies nouvelles et de reconnaissance ?

Des éléments de réponse à cette interrogation, dont certains seront réexaminés tout au long de ce travail, existent déjà :

- le nombre important de plasticiens professionnels formés, toutes catégories confondues, et leur longue expérience professionnelle ;
- la quantité et la qualité de leurs productions ;
- les contacts extérieurs par les expositions, itinérantes et personnelles, à travers l'Europe, l'Amérique et le Japon ;
- la collaboration et les échanges avec les artistes étrangers ;
- l'accès au marché international de l'art ;
- les études et les divers documents réalisés sur les artistes et les arts plastiques sénégalais contemporains : anthologies, catalogues, plaquettes et films, articles de presse et interviews, émissions radiodiffusées et télévisées, etc. ;
- la régularité des actions et des manifestations de promotion : le salon annuel national des arts plastiques sénégalais, le Grand Prix du Président de la République pour les Arts et la Biennale des Arts et des Lettres de Dakar, le mécénat privé et les *sponsors*, l'intérêt des publics européens et américains, etc.

Ainsi, en maintenant, en encourageant et en promouvant la créativité des artistes sénégalais, ces divers éléments sont susceptibles de préparer un avenir radieux aux arts plastiques sénégalais contemporains.

5- 4 - 1 - L'Architecture

En considérant la sculpture, et accessoirement la peinture, africaines traditionnelles, comme les formes les plus représentatives des arts plastiques et des civilisations de l'Afrique ancienne, l'ethnologie occidentale n'a pas accordé une importance particulière à l'architecture africaine traditionnelle, même si, dans certains de ses travaux, des développements remarquables lui ont été consacrés. Les raisons de cette négligence sont liées, comme indiqué précédemment, aux petites dimensions des formes architecturales des habitations, à leur précarité due à la nature des matériaux utilisés, et d'une manière générale, aux conditions naturelles d'existence en Afrique (forêts et savanes, modes de vie), etc. Et cependant, en maints endroits, ont été édifiées des constructions dignes d'intérêt, notamment au Zimbabwe, dans les cités-Etats des golfes du Bénin et de Guinée

et dans la zone soudano-sahélienne. Dans cette zone soudano-sahélienne, des habitations aux dimensions souvent grandes ont été édifiées, le type de matériaux disponibles (terre glaise, bois, bambou, etc.) se prêtant à la réalisation de tels édifices ; au Mali, au Niger au Burkina-Faso, au Sénégal, de vastes constructions rectangulaires et pyramidales, en banco et en bois généralement, ont produit des styles architecturaux : le style soudano-sahélien a inspiré les conceptions de Senghor, qui ont abouti à la conceptualisation de la théorie du "parallélisme asymétrique" ; le style *joola* des grandes bâtisses à impluvium, et, au nord du Sénégal, dans le *Fuuta*, les habitations en banco.

Bien que, de nos jours, cette architecture traditionnelle ne suscite que peu d'intérêt auprès des chercheurs, elle continue d'être pratiquée par les populations rurales, dont les styles ethniques des habitations dépendent toujours des possibilités matérielles locales (banco et quelques rares fois bois au nord du pays ; banco, bois, paille, bambou au sud ; herbes, feuilles et bois au centre ; etc.).

Ainsi, l'architecture moderne ne concerne principalement que les villes et dans celles-ci, les maîtres d'ouvrage sont exclusivement l'Etat, les sociétés et les entreprises modernes et quelques rares privés nantis ; 80 à 90 % des populations urbaines, aux revenus modestes, imaginent et conçoivent elles-mêmes les plans architecturaux de leurs habitations et recourent, pour l'édification de celles-ci, aux services des tâcherons (maçons, menuisiers métalliques, mouleurs, ouvriers), avec lesquels elles entretiennent, dans leurs quartiers, des relations personnelles de parenté, d'amitié ou de voisinage : elles font toutes, de la sorte, de l'auto-construction et ne profitent pratiquement pas de l'assistance architecturale, que leur fournit gratuitement, sous forme de plans architecturaux et de contrôle de la construction, l'ordre des architectes du Sénégal. Et selon le président de cet ordre, 75 % des constructions nouvelles ne sont pas contrôlées ; ce qui, bien entendu, pose des problèmes de sécurité et de durabilité, parfois de fonctionnalité.

Compte tenu du niveau de vie dans le pays et du faible pouvoir d'achat des populations, confrontées, dans leur majorité, aux exigences de survie, la demande architecturale demeure ainsi toujours insignifiante ⁽¹⁾ ; le service de l'architecture paraissant trop cher à ces populations ⁽²⁾.

La rupture ou la distance entre l'architecture et la société et les populations sénégalaises procède également de la modernité de la première, dans son organisation en

¹Cette question de la demande architecturale sera examinée dans la seconde partie.

²Une des préoccupations actuelles de l'ordre des architectes, et qui est à l'étude, selon son président, concerne les possibilités de réduction des coûts de la construction.

cabinets structurés et implantés généralement dans les quartiers administratifs et commerciaux (les *Plateaux*), et dans ses procédures (appels d'offres et concours) ; contrastant avec cette modernité de type occidental, les populations vivent leur tradition dans les quartiers populaires, dans lesquels l'urbanisation et la construction n'obéissent à aucun plan directeur ni à aucun schéma d'aménagement et d'occupation de l'espace ; elles y construisent, selon leurs moyens et de manière parfois anarchique ⁽¹⁾.

Outre cette extraversion de l'architecture, activité étrangère ne concernant pas l'immense majorité de la population sénégalaise, important de l'Occident ses outils et ses matières d'œuvre, et essentiellement urbaine, l'architecture sénégalaise a enregistré un retard d'au moins une décennie par rapport aux autres arts plastiques :

- au moment de l'indépendance et jusqu'à la fin de la première décennie, le marché sénégalais du bâtiment et de la construction était dominé par des cabinets français, dont les promoteurs les plus connus sont Chesneau, Vérola, Castanet et Bonamy ;

- les premiers étudiants sénégalais en architecture ont été formés, à la fin des années 1960, en Europe et en Amérique ;

- revenus au Sénégal au début de la seconde décennie, ne disposant pas suffisamment de moyens et manquant encore d'expérience professionnelle, ces jeunes architectes sénégalais ont dû collaborer avec les architectes français, en s'intégrant à leurs cabinets ; c'est seulement en 1974 que Cheikh Ngom installe le premier cabinet sénégalais d'architecture ;

- en 1972, par le décret 72-937 du 27 juillet 1972, est créé l'Institut national des Arts, qui comprend plusieurs écoles, dont l'École d'Architecture, qui forme des architectes et des commis d'architecte ; la première promotion d'architectes sénégalais et africains de la sous-région en sortira au cours de l'année académique 1978-1979.

Aujourd'hui, l'architecture moderne est pratiquée au Sénégal par 125 architectes environ, regroupés en une vingtaine de cabinets ⁽²⁾.

Cependant, quoique jeune et disposant d'effectifs réduits, dépendant toujours de l'extérieur par la nécessité d'importer des outils et des matières d'œuvre, l'architecture sénégalaise a implanté dans le paysage urbain du Sénégal suffisamment d'édifices et de réalisations, au point qu'aujourd'hui, des tendances, voire des styles architecturaux

¹Cette anarchie et cette urbanisation, qui a été qualifiée de sauvage, ont provoqué au Sénégal divers conflits entre les populations et les autorités de l'Etat, qui ont dû procéder parfois à des démolitions de quartiers entiers et de bidonvilles périphériques (Fass, Grand-Yoff, Liberté VI, etc.) et à des déguerpissements à Dakar et dans sa banlieue.

²Ces chiffres nous ont été communiqués, au cours d'un entretien, le jeudi 22 août 1991, par Malick Faye, président de l'ordre des architectes du Sénégal. Dans ces chiffres figurent des architectes et des cabinets étrangers, français en particulier.

nouveaux, reconnaissables et caractéristiques de tel ou tel cabinet, se dessinent et s'imposent. Son dynamisme et son esprit d'initiative lui ont fait déborder les frontières nationales, car beaucoup de cabinets sénégalais ont atteint, depuis plus d'une décennie, une dimension internationale, en gagnant des concours internationaux d'architecture, en étant sollicitée par des chefs d'Etat et des hommes d'affaires africains, en installant des annexes et des antennes de ses cabinets dans diverses capitales africaines ; la collaboration internationale, avec des cabinets européens, américains et japonais est entamée depuis plusieurs années.

Cependant, malgré ces acquis certains et malgré le talent et la créativité des architectes sénégalais, l'architecture sénégalaise ne risque-t-elle pas d'être menacée de récession dans une société et une économie en profonde crise, trop dépendante par ailleurs de l'étranger et hors de portée des populations sénégalaises ? Pourra-t-elle cesser d'être, dans un avenir proche, une activité bourgeoise et s'adapter au contexte socio-économique sénégalais en pleine mutation ? Diverses expériences en cours, sur les "matériaux locaux" et sur les technologies, le laissent supposer.

5 - 4 - 2 - La Peinture

En dehors de la peinture sur verre (cf. précédemment), qui participe à la fois de la tradition et de la modernité, la peinture traditionnelle est désormais pratiquement inexistante ; la peinture corporelle n'est plus pratiquée que par quelques rares ethnies (*joola*, *bassari*, *Koñaji*, etc.), au sud et au sud-est du pays, à l'occasion de manifestations ponctuelles et exceptionnelles ; la peinture pariétale, appliquée sur les habitations, par les populations dans les régions rurales, en utilisant la chaux ou la bouse de vache, ne revêt plus aucune dimension plastique, ne comportant plus aucune représentation, ni aucune image ; la peinture sur masque ou statue n'existe également plus, les *lawbe*, les *bana-bana*, les antiquaires et autres vendeurs d'objets d'art enduisent désormais masques, statues, etc., à l'aide de cirages.

La peinture moderne est la forme d'art plastique la plus ancienne et la plus connue, celle vers laquelle les Sénégalais semblent le plus attirés et dans laquelle ils paraissent exceller :

- déjà en 1959, la Maison des Arts du Mali, comportait, outre les sections formant de musiciens, des comédiens et des danseurs, une section "arts plastiques", dispensant un enseignement de la peinture, et dirigée par le jeune peintre sénégalais, Iba Ndiaye, formé en France et revenu au pays la même année ; à partir de cette date, la formation en

peinture sera ininterrompue et plusieurs dizaines de promotions de peintres sortiront de l'école des Beaux-Arts de Dakar ;

- les peintres, sans doute pour toutes les raisons précédentes, constituent la catégorie la plus nombreuse des artistes plasticiens modernes sénégalais ;

- grâce à leur créativité et à l'abondance de leurs productions, mais également aux facilités dont ils disposent, ils organisent régulièrement tout au long des années, des expositions, individuelles ou collectives, dans les différents espaces existant à Dakar ; les comptes rendus de presse et l'intérêt des médias audio-visuels maintiennent ainsi et alimentent l'actualité artistique de manière quasi-permanente ;

- organisés en associations socio-professionnelles ⁽¹⁾, en vue de défendre leurs intérêts, ils s'investissent dans tous les combats relatifs à l'Art et à la Culture et sont ainsi devenus des partenaires incontournables de l'Etat en matière de politique culturelle et artistique (cf. Fonds d'aide, salon national des arts plastiques, biennale de Dakar, etc. ; chapitre I).

La modernité de la jeune peinture sénégalaise procède de l'usage de techniques et d'outils (pinceaux, plumes, crayons, etc.), de supports (toiles, papiers, verre, etc.), de matériaux (peintures, colles, etc.) provenant exclusivement de l'Occident ; les compositions sont souvent libres, alors que la peinture traditionnelle était principalement figurative. Au point de vue de leur contenu, la lecture des œuvres picturales fait percevoir leurs relations avec les réalités sociales contemporaines, les préoccupations et les besoins, les conceptions et les normes de la société et de l'homme sénégalais modernes.

Cependant, malgré son dynamisme actuel et l'intérêt que lui manifestent les divers publics, nationaux et étrangers, la peinture sénégalaise moderne paraît fragile et vulnérable, car comme l'architecture, elle est soumise à de lourdes pesanteurs :

- sa trop grande dépendance à l'égard de l'Occident, toujours contrainte d'importer les outils et les matières d'œuvre dont elle se sert ;

- les expériences et les recherches dans les matières locales, les couleurs et les supports, etc., bien qu'entreprises par certains peintres, n'ont pas encore abouti à des résultats fiables et généralisables ;

- elle ne dispose pas encore de surface, de galerie et de salle de vente permanentes ; la galerie de colobane et le siège de l'ANAPS sur l'avenue Malick Sy à Dakar, sont des salles d'exposition, exigües et excentrées, presque inaccessibles au public étranger, sa principale clientèle ; le *Musée dynamique* a été affecté, en 1990, à la Cour suprême du

¹Il existe deux associations nationales suffisamment représentatives et, dans lesquelles les peintres sont majoritaires :

- l'association nationale des artistes plasticiens du Sénégal (ANAPS) ;
- l'association professionnelle des plasticiens du Sénégal (APPS).

Sénégal et la *Galerie Antenna*, galerie privée, est spécialisée dans l'art africain traditionnel ; la *Galerie nationale* ne reçoit que des expositions temporaires ; il n'existe ainsi dans tout le pays ni musée ni galerie permanents d'art moderne (cf. chapitre I) ;

- elle connaît toujours des difficultés de commercialisation, c'est-à-dire d'écoulement et de diffusion, et dont la raison principale est la faiblesse de la demande nationale, elle-même due au faible pouvoir d'achat des populations sénégalaises ⁽¹⁾ et à la non-intégration de la peinture (activité sociale et produits) dans la société sénégalaise ; car en effet, la nouvelle tradition picturale, étrangère à la société, est demeurée méconnue des populations analphabètes, et inaccessible (lecture) ; elle concerne ainsi une élite, minoritaire même parmi les populations urbaines ⁽²⁾.

Ces diverses pesanteurs sont susceptibles d'infléchir son développement futur.

5 - 4 - 3 - la Sculpture

Dans les survivances actuelles que sont *lup* et *pangool sereer*, *ndëpp lebu*, *bëkin joola*, etc., les objets sculptés encore utilisés comme accessoires lors des cérémonies sont anciens ; les sculptures récentes, rares, sont généralement confectionnées en fonction des besoins, soit que les anciennes sont détériorées, soit qu'elles sont perdues ; d'où leur nombre limité.

La sculpture traditionnelle n'est plus pratiquée, de manière significative, que par la caste des *lawbe*, et celle des forgerons en pays *mandeng* ; ces sculpteurs traditionnels se répartissent en deux catégories :

- dans les villages des zones rurales, ils continuent de produire des objets utilitaires ; mortiers et pilons, pirogues et manches des outils agricoles et de pêche (hâches, houes, *daba*, *kajando*, pagaies, etc.), tams-tams et divers instruments de musique, etc. ;

- dans les centres urbains, on trouve principalement les *lawbe*, dont certains ont été installés par les soins de l'Etat dans les villages d'artisanat implantés dans toutes les capitales régionales et qui, tout en produisant des objets utilitaires, se sont reconvertis dans la confection d'objets destinés aux touristes et aux restaurants des grands hôtels : cette catégorie d'objets comprend d'une part les statues et les masques constituant "l'art d'aéroport" et imitations des styles plastiques traditionnels, et d'autre part les cuvettes et

¹Le commerce de l'art au Sénégal ne peut prospérer en ne dépendant que de la demande étrangère ; or, outre la faiblesse du pouvoir d'achat des populations, les prix pratiqués par les peintres sénégalais sont relativement élevés (cf. II^e partie).

²Cette question d'intégration de la peinture sénégalaise est si cruciale que plus de 60 % des peintres sénégalais résident à Dakar.

les assiettes, les fourchettes et les bancs, etc., vendus aux restaurateurs et faisant plus "exotique" dans les grandes surfaces touristiques (1).

Cette sculpture traditionnelle travaille exclusivement le bois.

La sculpture sénégalaise moderne semble être la forme d'art plastique la plus jeune et la moins développée, donc la moins connue ; car

- en dehors des sculptures traditionnelles mentionnées précédemment, les premières sculptures modernes qu'il nous a été donné de remarquer ont été exposées, au *Musée dynamique*, lors du second salon national des arts plastiques de 1986 : il s'agissait de statues réalisées en bois par Tafsir Momar Guèye et qui se caractérisaient par la légèreté des formes longilignes et curvilignes (2) ;

- ce retard de la sculpture par rapport à la peinture est sans doute lié au peu d'intérêt qu'elle a suscité auprès des jeunes sénégalais formés à l'ENBA, dont la majorité choisissait, au cours de la formation, l'option peinture du département art ;

- le nombre actuel de sculpteurs modernes est inférieur au vingtième de celui des peintres (3) ; cependant, quelques-uns ont atteint une notoriété nationale : Ousmane Sow, Babacar Sadikh Traoré Diop, Tafsir Momar Guèye, etc. ;

- cette sculpture moderne est particulièrement handicapée par l'islamisation des populations ; car, l'Islam proscrivant la confection et la possession d'objets sculptés représentatifs, ces populations ont perdu depuis longtemps l'habitude -si elle a existé dans le passé- de s'entourer, de collectionner ou d'utiliser des sculptures, alors que les images peintes (cf. *suweer*) et les photographies, parfois des *Cheikhs* (chefs religieux), sont tolérées, portées en médaillons, vendues dans les marchés, accrochées dans les salons, etc. Ainsi, ceux qui se procurent des sculptures, en achètent et en collectionnent, peu nombreux, participent tous de la culture occidentale ou sont chrétiens.

¹Bien que cette forme de sculpture soit relativement développée actuellement au Sénégal, en se reconvertissant et en s'adaptant à la demande, parfois en la suscitant, elle ne fera pas, dans ce cadre-ci, l'objet d'une attention particulière, ses productions étant globalement, au plan plastique, des imitations maladroitement et grossièrement, enduites, de surcroît, de cirages industriels, à la place de la patine africaine traditionnelle. D'autre part, certains producteurs de ces objets d'"art d'aéroport", n'appartiennent pas à la caste des *lawbe*, mais sont de simples faussaires, dont les commanditaires sont les *bana-bana* et antiquaires dakarois, qui considèrent généralement que les touristes occidentaux sont les clients les plus faciles à tromper, disposés à acheter tout ce qui leur est proposé et à croire à tout ce qui leur est raconté. Albert Maesen, ethnologue au Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren (Belgique), nous a raconté avoir trouvé, lors d'une de ses missions en Afrique, un antiquaire dakarois en train de confectionner lui-même une statuette en s'inspirant d'une image figurant sur une page extraite d'une revue d'art.

²La sculpture moderne n'a ainsi fait son entrée, à notre connaissance, dans les expositions d'art moderne, qu'au cours des années 1980.

³Voir les statistiques et les catégories d'artistes plasticiens modernes au chapitre IV de cette partie.

Cette sculpture moderne taille principalement le bois et la pierre ⁽¹⁾ ; certains sculpteurs, peu nombreux cependant, manipulent des métaux, en les collant et en les soudant, pour réaliser des sculptures, parfois géantes ; l'ivoire n'existant pas au Sénégal, les troupeaux d'éléphants et de rhinocéros ayant déserté à la suite de la sahélisation du pays -il en existe cependant quelques spécimens dans le parc national naturel du Niokolokoba-, cette matière d'œuvre n'est importée que par les bijoutiers, afin de confectionner des objets de parure (bracelets, colliers, pendentifs, bagues, épingles à cheveux, etc.).

La sculpture sénégalaise rencontre des difficultés de même ordre que celles des autres arts plastiques, mais aggravées par l'islamisation ; en outre, la taille du bois et de la pierre, activité plus harassante que la peinture, rebute-t-elle les jeunes artistes sénégalais ? ⁽²⁾. Compte tenu de la faiblesse de la demande nationale et des difficultés précédentes, son avenir paraît moins brillant que celui de la peinture, à moins que la demande extérieure inverse les tendances actuelles.

La poterie traditionnelle utilitaire ne subsiste plus dans la société sénégalaise contemporaine qu'à des fins domestiques, en fournissant en pays *mandéng, sarakole, pulaar*, des gourdes et des gargoulettes, des marmites et des vases, des fourneaux, etc. Une poterie à vocation esthétique, mais d'inspiration traditionnelle, est pratiquée depuis plusieurs années à Bignona, par une femme analphabète, initiée à cette activité par ses parents ; Seyni Camara fabrique des statuettes dans le style ancien, qui, lorsqu'elles sont cuites, donnent l'apparence d'objets anciens et vieux de plusieurs dizaines d'années, voire de siècles ; à cette fin, elle utilise des techniques particulières, dont elle garde le secret, tandis que son mari lui confectionne les colorants à partir de feuilles et de racines ⁽³⁾.

Quoiqu'intéressante, cette exception qu'incarne Seyni Camara n'est pas suffisamment représentative d'une tendance des arts plastiques sénégalais contemporains,

¹Il existe, depuis au moins une décennie, un nombre important de sculpteurs de pierre de mer, installés le long de la corniche ouest et est de Dakar, autodidactes pour la plupart et jeunes, que le chômage chronique a sans doute conduits à la reconversion dans cette activité.

²Nous n'avons pas rencontré, au cours de toutes ces années d'enquêtes et de recherches, de plasticiens qui soient à la fois peintres et sculpteurs, ou inversement, donc qui pratiquent simultanément les deux arts, même avec prédominance de l'un sur l'autre.

³Bien qu'installé à Bignona, à quelques 400 kms de Dakar, Seyni Camara, âgée d'une soixantaine d'années, envoie régulièrement ses œuvres, qu'elle appelle "mes meubles" (d'où la conscience, chez cette analphabète, que ces objets, sans fonction utilitaire, sont bien des œuvres d'art), aux différents salons nationaux et expositions à Dakar ; elle a également été invitée lors de l'exposition internationale de Paris, du 18 mai au 14 août 1989, *Magiciens de la terre*, organisée par le Musée national d'Art moderne, le Centre Georges Pompidou et la Grande Hall de La Villette (cf. Musée national d'Art moderne, Centres Georges Pompidou.- *Magiciens de la Terre*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1989, 269 pages ; Seyni Camara, pages 112-113).

pour mériter outre mesure une attention particulière, d'autant qu'elle relève davantage de la tradition ancienne, dans ses procédés et ses outils, ses matières d'œuvre, son esprit et ses formes, même si sa finalité est strictement esthétique.

La céramique moderne est pratiquement inexistante au Sénégal, car, bien qu'enseignée à l'ENBA, peu d'étudiants se spécialisent dans cette activité.

L'actualité artistique relative à ces arts plastiques (expositions, vernissages, rencontres, etc.) fait l'objet d'une émission télévisée hebdomadaire, "Esquisses et Création", d'articles et de comptes rendus de presse réguliers dans la plupart des organes d'information du pays. Cet intérêt de la presse nationale pour les choses de l'art, qui a commencé dès la période senghorienne et qui maintient, de manière permanente, l'attention du public sénégalais, participe à la diffusion et à la vulgarisation, et donc à la promotion des arts plastiques sénégalais contemporains.

6 - CONTINUITE ET/OU RUPTURE

6 - 1 - RUPTURE

Dans le domaine des arts, l'ethno-esthétique d'abord, puis la critique internationale maintenant, considèrent habituellement comme traditionnel et artisanal tout ce qui relève de l'Afrique, tout ce qui est hérité du passé africain, tout ce qui est indigène, donc autochtone ; tandis qu'est moderne tout ce qui a été apporté en Afrique par l'Occident et tout ce que les Africains ont importé et emprunté à l'Occident. Dans ce sens, ne seraient modernes que les arts plastiques (architecture, peinture et sculpture), tels qu'ils sont pratiqués aujourd'hui au Sénégal, par de jeunes artistes, dont les premiers ont été formés en Europe, alors que ceux des générations ultérieures ont été formés dans les écoles modernes, de type occidental, implantées en Afrique, avec le concours des Européens, dispensant les mêmes enseignements, avec les mêmes méthodes et pratiques que ceux des écoles des Beaux-Arts de l'Occident. Relèveraient par contre de l'artisanat, la sculpture et l'architecture, la peinture et la poterie, la bijouterie et la cordonnerie, le tissage et la vannerie, la teinture, etc., issus de la tradition africaine, celle des ancêtres, et qui sont encore perpétués par des artisans traditionnels, utilisant les outils archaïques et rudimentaires qui leur ont été légués, et initiés, à l'intérieur des castes, par leurs parents.

De ce point de vue, la rupture serait radicale entre tradition et modernité, et entre arts traditionnels du passé et arts modernes contemporains (1).

La rupture paraît par ailleurs irrémédiable au point de vue des fondements et des finalités, des modes d'initiation et de formation, des techniques et des procédés, des matériaux et des thématiques, etc., entre arts traditionnels et arts modernes ; car en effet

- les arts traditionnels, comme indiqué précédemment, se fondaient sur les systèmes de pensée religieux et magiques, qu'ils servaient ; alors que les arts modernes ne se réfèrent explicitement à aucun système collectif de pensée ; ils peuvent, tout au plus, exprimer et refléter les conceptions, les idées et les croyances, etc., personnelles des artistes ;

- les arts anciens assumaient dans toutes les sociétés africaines des fonctions précises, magico-religieuses, politiques et historiques, pédagogiques et psychothérapeutiques, sociales et esthétiques, etc., alors que les arts nouveaux s'assignent une vocation essentielle : la production d'œuvres de beauté ;

- les artistes traditionnels, insérés dans des systèmes de castes et donc ne devenant pas artistes ou artisans par choix délibérés mais par nécessité et par statut, étaient initiés dans ces castes et devaient, après avoir reçu des commandes de la société, respecter, dans leur pratique, la tradition, les règles, les canons et les styles en vigueur dans leurs castes. Par contre, dans les écoles modernes de formation artistique, l'accès est libre et gratuit ; tout Sénégalais peut y accéder, par vocation ou par choix libre, pourvu de satisfaire aux conditions requises (compétence, culture, critères administratifs et succès à l'examen d'entrée ou aux tests, etc.) ; et lorsque sa formation est achevée, la liberté de l'artiste moderne, encore plus grande, n'a plus comme limites que celles que lui imposent sa maîtrise technique et son imagination, car il n'est assujéti à aucun courant de pensée ni à aucune école, ou plutôt, il est libre d'adhérer ou d'obéir à tel courant de pensée ou à telle école ; le groupe social, la caste ou la classe, etc., interfèrent très peu sur sa pratique artistique ;

- les artistes traditionnels transformaient, avec les outils qu'ils confectionnaient eux-mêmes, les matériaux et les matières que leur offrait la nature, pour produire des objets d'art ; ils confectionnaient également eux-mêmes leurs couleurs, à l'aide de feuilles et de

¹Ce point de vue est partiellement vrai dans ce domaine, mais plus encore dans d'autres domaines, comme l'industrie et la technologie, l'école et la médecine modernes, les transports, etc. Mais, même dans ces domaines, la "mentalité sénégalaise", "l'esprit traditionnel", le type de relations sociales (convivialité, solidarité, esprit de famille, esprit de caste, etc.) imprègnent la modernité ; des économistes et des *managers* (cf. Henri Bourgoïn, Tijane Sylla, Catherine Some, etc. ; cf. bibliographie) ont dénoncé les interférences du social dans l'entreprise africaine et dans la gestion moderne de la production, comme obstacles à la productivité. Des ouvriers africains ont déploré, selon Bourgoïn, à une certaine époque, que le "travail du Blanc" ne finit pas ; ce qui a conduit Henri Bourgoïn à affirmer que la conception occidentale du temps (continu ; le temps de la production dans les usines en particulier) était opposée à la conception africaine du temps (discontinu) ; d'où les conséquences dans l'organisation du travail.

racines, de charbon et d'huile, de sang et de pierre, etc. Les artistes modernes recourent à des techniques nouvelles, des matériaux et des supports nouveaux, des palettes nouvelles, tous fabriqués ailleurs selon des procédés industriels et importés ;

- les publics-cibles ne sont pas les mêmes : les arts traditionnels produisaient pour toute la collectivité des objets qui étaient utilisés et manipulés à l'occasion des cérémonies sociales dans lesquelles étaient impliquées et mobilisées toutes les populations, et dont chacune comportait une finalité précise. Les arts modernes, produisant des objets destinés exclusivement à la jouissance et à la contemplation, sont des arts élitistes, réservés à des minorités dans les centres urbains ;

- les arts traditionnels (peinture et sculpture notamment) étaient généralement représentatifs, alors que dans les arts modernes, la représentation n'est pas exclusive et fait de la place à la composition libre.

6 - 2 - RUTPURE ET CONTINUITE

Cependant, ces deux points de vue précédents sont globalisants et réducteurs, et la rupture qu'ils établissent est radicale, absolue, les deux catégories d'art étant considérées étrangères, sans analogies ni emprunts.

Or la société sénégalaise actuelle est une société en transition, dans laquelle les efforts de modernisation tiennent compte et intègrent le fonds culturel national, dont des aspects essentiels et positifs sont préservés et promus ; mais encore, la pratique concrète des différents arts révèle des échanges et des emprunts, à la faveur desquels la tradition sénégalaise paraît se moderniser, tandis que la modernité est sénégalisée. Aussi, la rupture radicale apparaît-elle illusoire et insuffisante à rendre compte de la dialectique à l'œuvre dans la société sénégalaise actuelle. La question de la continuité et/ou de la rupture ne peut être réglée indistinctement, sans prise en compte des spécificités caractérisant les différents arts. Ainsi,

- le théâtre moderne écrit, encore dominé par le théâtre historique, se réfère et intègre la culture traditionnelle, car, par les décors et les costumes, les armes et les outils, etc., le théâtre historique réactualise la vêtue et l'habitat, la parure et l'ornementique traditionnels, tout en magnifiant l'histoire nationale et les grandes figures de cette histoire (El Hadj Oumar Tall, Maba Diakhou Ba, Lat Dior Diop, Alboury Ndiaye, Fodé Kaba Doumbouya, Aline Sitoë Diatta, etc.), modèles proposés de nos jours à la jeunesse ; dans cette perspective de préservation et d'intégration des valeurs et des modèles traditionnels,

un vaste programme d'investigation et d'inventaire a été entrepris, dès 1981 ⁽¹⁾, au niveau des structures ministérielles, et devant aboutir à leur insertion dans le système moderne d'éducation. Le centre d'études des civilisations et les archives culturelles, structures de recherches rattachées au ministère de la culture, ont déjà réalisé la collecte et l'archivage des formes d'expression des cultures ethniques du Sénégal, en vue de leur exploitation et de leur réactivation. Déjà, plusieurs expériences de réactivation de contes, de légendes et de récits historiques ont été initiées et portées à la télévision ; le centre d'études des civilisations comportait une structure spécialisée dans ce domaine, le "centre *Dem ak Tey*" (cf. chapitre I) ;

- dans le même esprit que ce théâtre historique, Alpha Walid Diallo, peintre autodidacte, fait de la peinture historique, car il a assigné à son art la vocation de restituer l'histoire nationale par l'image ; ses tableaux représentent des héros nationaux, des scènes de combat, des champs de bataille, des villages et des personnages du passé (cf. II^e partie) ;

- la peinture sur verre s'adapte et se modernise ; le verre n'est plus seulement peint, il est également gratté et les outils d'intervention sur lui se diversifient ; elle s'insère résolument dans les arts plastiques modernes, en investissant les nouveaux circuits, en utilisant les mêmes modes de commercialisation et de diffusion, etc. ; comme elle n'est pas enseignée à l'école des Beaux-Arts de Dakar, les jeunes artistes qui envisagent de la pratiquer fréquentent et s'initient auprès des grands maîtres : Serigne Ndiaye a longtemps fréquenté Gora Mbengue, qu'il considère comme un maître ; Germaine Anta Gaye a dû se rendre à la cour des Maures à Dakar pour observer, comprendre et s'initier à la technique de la peinture sur verre, etc. ; grâce à ces jeunes peintres, la peinture sur verre sénégalaise se renouvelle, dans ses techniques, ses modes d'expression et ses orientations ; affranchie de la religion et de la figuration, cette jeune peinture soumet le verre à de nombreuses opérations, qui sont autant d'interrogations ⁽²⁾, en le grattant et en le gravant, en le brisant et en lui adjoignant d'autres matériaux (feuilles, tissus, papiers) par collage, en utilisant des émaux et de l'acrylique à la place de l'huile habituelle. Pendant ce temps, les vieux maîtres continuent de pratiquer dans le même esprit ancien, avec les mêmes outils, etc. ;

- les autres peintres introduisent dans leurs peintures des matériaux de récupération : brindilles, feuilles, papier journal, boîtes d'allumettes, ficelles, sables, cauris, etc. ; ils

¹Des colloques et séminaires ont été consacrés à l'étude de ces valeurs et modèles et à la problématique de leur intégration dans le système d'éducation moderne ; en 1981 par le Ministère de la jeunesse et des sports (27-30 octobre) et en janvier 1985 par le Ministère de l'Education nationale. Un numéro spécial de la revue *Ethiopiennes* (n° 31, 3^e trimestre 1982, 210 pages) a été entièrement consacré à ce thème : "Les valeurs traditionnelles sénégalaises et le problème de leur intégration dans les systèmes modernes d'éducation".

²Serigne Ndiaye comme Germaine Anta Gaye et Mamadou Gaye disent interroger le verre par leurs manipulations et les opérations auxquelles ils le soumettent, pour savoir jusqu'où ils peuvent aller et ce qu'ils peuvent en obtenir.

expérimentent de nouvelles colles locales, non industrielles, qu'ils fabriquent parfois eux-mêmes ; ils entreprennent des recherches sur les racines, les feuillages et des matières naturelles pour composer des couleurs ; les supports de peinture sont repensés : le bois et des tissus sont expérimentés ; etc. ;

- le peintre Alioune Badiane s'essaie, depuis une décennie, à la technique du *Ràbbal*, afin de réaliser la jonction entre art et artisanat, en faisant intervenir, dans cette technique, tout à la fois le plasticien, le cartonnier, le licier et la brodeuse ; Serigne Ndiaye poursuit également une expérience analogue, mais sans intervention des métiers de tapisserie (1) ;

- les innovations de la jeune sculpture sénégalaise sont limitées, mais, avec le bois, elle travaille la pierre de mer, abondante sur la côte dakaroise, jusqu'à Rufisque et Bargny ; elle ne taille par contre ni le marbre, ni le basalte, ni la pierre de Rufisque ; certains jeunes sculpteurs utilisent des matériaux métalliques de récupération (boîtes et bidons métalliques, fers et portes de véhicules, etc.) qui sont récupérés et recyclés : ils sont transformés, soudés puis peints pour faire des sculptures ; des adjonctions en matériaux divers sont parfois réalisées sur ces sculptures et constituent souvent sur celles-ci des éléments décoratifs ;

- outre l'expérience internationale célèbre de l'Association pour le développement de l'architecture et de l'urbanisme en Afrique (ADAUA) (2), à la faveur de laquelle est apparue l'expression "matériaux locaux" en architecture, et dont l'ambition était de substituer l'usage de ces "matériaux locaux" à celui, massif, des matériaux importés, et de rendre l'architecture africaine totalement autonome aux plans de la conception, de la fabrication (des machines, des outils et des matériels) et de la construction, de nouvelles innovations et recherches ont été entreprises par les jeunes architectes sénégalais, dont les unes portent sur les technologies architecturales et les matériaux entrant dans le bâtiment (Mbacké Niang), les autres sur les formes et les styles (Pierre Goudiaby), tandis que d'autres architectes sont attentifs à l'environnement préexistant et veillent à adapter et à intégrer leur architecture au paysage urbanistique sénégalais ; car, à la faveur sans doute des enseignements de l'école d'architecture et d'urbanisme de Dakar, les jeunes architectes sénégalais semblent avoir compris que l'architecture traditionnelle comporte des leçons exploitables, aux plans des formes et des styles comme au plan des matériaux et au plan fonctionnel. Mbacké Niang aime répéter qu'il n'y a jamais eu de plus fonctionnel qui ait été réalisé dans le domaine architectural en Afrique que la case ronde,

¹Ces deux expériences sont étudiées plus en détail dans la seconde partie.

²Cette expérience est également étudiée dans la seconde partie ; cette expérience n'a pas porté exclusivement que sur les "matériaux locaux" ; son objectif principal était de rendre l'architecture africaine autonome, en la dotant de tous les moyens nécessaires à la fabrication de tout ce qui entre dans le bâtiment ; ainsi, le sable, la terre glaise, le plâtre, le bois, etc., étaient intégrés, modifiés localement ; de petites unités de fabrication et de modification (briqueteries, chauffours, etc.) et des ateliers de formation d'ouvriers, etc., étaient implantés dans tous les pays (Mauritanie, Sénégal, Mali, Burkina-Faso) dans lesquels intervenait l'ADAUA.

chaude pendant la saison des pluies et du froid (humidité), et fraîche pendant la saison sèche (chaleur) (1).

Il n'y a pas de doute que poursuivies patiemment, méthodiquement et avec détermination, ces différentes recherches et innovations profiteront aux arts plastiques sénégalais contemporains et leur imprimeront un cachet particulier, reflet de leur sénégalité, celle de praticiens appartenant à une société et une culture spécifiques, et qui, confrontés à des conditions matérielles précises de leur environnement socio-culturel et à des difficultés techniques engendrées par leur pratique artistique, inventent des solutions originales, plus ou moins appropriées, à la mesure de leurs talents et génies. Ainsi, au-delà du contenu de leurs œuvres d'art et de ce qu'ils prétendent exprimer, de manière explicite ou confuse, en celles-ci, ces efforts d'adaptation et ces tentatives pour contourner et résoudre les difficultés matérielles et techniques, élèvent les arts plastiques sénégalais contemporains et leurs productions en données culturelles uniques et essentielles du patrimoine culturel national.

Ces recherches et innovations traduisent également un dialogue vivant et permanent, dans le domaine des arts, entre le passé et le présent, entre ce qui est donné dans l'environnement et les préoccupations plastiques, entre la tradition et la modernité actuelle, mais aussi, volonté d'intégration, de ce qui est disponible dans le milieu social, à la pratique artistique en vue de combler les manques de la modernité, de surmonter des entraves matérielles et techniques, etc. ; s'accompagnant parfois de modification, cette intégration signifie, dans bien des cas, modernisation du traditionnel et du passé, de ce qui est donné et est disponible.

Les arts plastiques nouveaux, activités et productions nouvelles des Sénégalais, ont rapport avec la société et le peuple sénégalais, car ces arts expriment, à leur manière, la société sénégalaise contemporaine et les Sénégalais actuels, leurs idées et leurs croyances, leurs préoccupations et les réalités contemporaines sénégalaises ; leurs œuvres sont identifiables comme productions de et dans une société (2). La lecture des *suweer*, peinture qui n'est pratiquée, en Afrique au sud du Sahara, qu'au Sénégal, ainsi que celle des sculptures de Cheikh Makhone Diop représentant Lat Dior sur *Malaw* ou Tègne Tanor Gogne, ou celle des peintures de Alpha Walid Diallo représentant Lat Dior Diop,

¹Il n'est pas surprenant que dans beaucoup de grandes surfaces touristiques (hôtels, campements et sites touristiques), de nombreuses cases, selon les styles traditionnels, sont aménagées et dans lesquelles la climatisation artificielle n'est pas toujours nécessaire.

²La seconde partie mettra l'accent, en particulier, sur la sénégalité et la spécificité de ces arts plastiques contemporains.

Alboury Ndiaye ou Yacine Boubou, etc., demeurent ^{ont} incomplets sans référence à la culture et à l'histoire nationales sénégalaises.

La rupture n'est donc pas radicale dans les arts plastiques sénégalais contemporains, comme la continuité n'est pas absolue. L'attachement et la fidélité au passé n'excluent pas le renouvellement et l'enrichissement. Adapter, intégrer et s'approprier les éléments culturels traditionnels, féconds et indispensables, en même temps que les apports dynamiques et nécessaires de la modernité et des autres peuples, ont toujours été pratiqués par les artistes plasticiens sénégalais contemporains et constituent des axes fondamentaux de la politique culturelle du Sénégal.

Car en effet, la dialectique de la continuité et de la rupture à l'œuvre dans les arts plastiques sénégalais s'origine à la fois dans l'histoire nationale et dans des options politiques clairement définies dès l'aube de l'indépendance, désormais solidement ancrées dans les mentalités et véhiculées par le système d'éducation moderne, de sa base à son sommet.

L'histoire nationale (cf. précédemment) révèle que pendant plusieurs siècles, avant, pendant et après la colonisation, le Sénégal a été un espace de rencontre, dans lequel des peuples et des ethnies, des cultures et des langues se sont interpénétrés et empruntés, au point qu'aujourd'hui, les réalités ethno-culturelles, dans les villes notamment, tendent à disparaître ; la langue *sereer* comporte des mots *pulaar* et *wolof* ; l'ethnie *joola* a emprunté à l'ethnie *mandeng* des mots de sa langue et des éléments significatifs de sa culture.

Pendant la période coloniale, la France avait fait du Sénégal (Saint-Louis et Dakar), la capitale politique et administrative de l'ex-AOF : les cadres sénégalais étaient envoyés, dans les différentes colonies africaines de la France, seconder les administrateurs français ; puis Saint-Louis devint capitale du Sénégal et de la Mauritanie, tandis que Dakar était érigée en capitale de l'ex-AOF, avec un gouvernement général et un grand conseil dans lequel siégeaient les parlementaires africains ; à la faveur de ce gouvernement général et de ce grand conseil, des cadres politiques et administratifs africains des territoires coloniaux séjournaient au Sénégal et y exerçaient leur métier ; la majorité de ces cadres avaient été formés dans les écoles françaises implantées au Sénégal : école normale William Ponty, école des otages, lycée Faidherbe, lycée Van Vollenhoven, école de médecine de Dakar, institut des hautes études, école militaire des enfants de troupe de Dakar-Bango, etc.

Conséquences : plusieurs colonies de Sénégalais (cadres fonctionnaires et leurs familles) vivaient, avant les indépendances africaines, dans ces colonies françaises d'Afrique ; et aujourd'hui, des colonies importantes de coopérants sénégalais, d'artisans, de marchands et d'ouvriers vivent au Mali, en Guinée, en Côte d'Ivoire, au Gabon, au Cameroun, au Zaïre, au Congo, etc. ; de même, des milliers de Sénégalais sont installés en Europe et en Amérique. Mais également, de nombreuses colonies du Mali, de la Guinée, du Bénin, du Togo, de la Côte d'Ivoire, etc., vivent au Sénégal.

Plus essentiellement, depuis plus de trois décennies, grâce à l'opiniâtreté de Senghor, qui a conceptualisé les deux notions, l'enracinement et l'ouverture sont devenus deux axes prioritaires de la politique culturelle du pays, inscrits dans la Loi d'orientation de l'Education nationale et enseignés à tous les niveaux du système scolaire moderne du Sénégal (1).

¹Ces deux notions et leur traduction dans les enseignements de l'Ecole sénégalaise sont analysées dans le chapitre III de cette partie. Au plan politique, en se fondant sur ces deux principes, le Sénégal a établi des relations diplomatiques avec presque la totalité des pays du monde et entretient avec eux une coopération bi-et multilatérale, riche et avantageuse pour lui, au point qu'il apparaît, en ces années de crise économique mondiale, comme le pays africain qui bénéficie le plus de l'aide internationale (cf. la presse privée nationale fait de lui "le pays le plus aidé au monde"). Christian Coulon écrit dans "La Démocratie sénégalaise : Bilan d'une expérience", *Politique africaine* (n° 45, mars 1992, Paris, Karthala, 1992, 178 pages ; ce numéro est entièrement consacré au "Sénégal : La Démocratie à l'épreuve") : "Le Sénégal reçoit plus de quatre fois l'aide moyenne par tête d'habitant attribuée aux pays d'Afrique noire. Il est le principal bénéficiaire de l'assistance française. Ce "charme" du Sénégal aux yeux des donateurs tient à sa bonne image démocratique, tout autant qu'à sa situation stratégique. Il est dû aussi, pour ce qui est des États pétroliers arabes, gros pourvoyeurs d'aide, tout au moins jusqu'à une période récente, non seulement à l'importance de sa population musulmane (90 % de la population totale) mais aussi à l'influence internationale de ses réseaux islamiques..." (page 6).

CHAPITRE III
ARTS PLASTIQUES ET SOCIETE

SOMMAIRE

	PAGES
3 - 1 - LA SITUATION SOCIO-CULTURELLE ET ECONOMIQUE DU SENEGAL	300
3 - 1 - 1 - SITUATION GEOGRAPHIQUE ET POPULATION.....	300
3 - 1 - 2 - ECONOMIE	300
3 - 1 - 3 - ORGANISATION SOCIALE, POLITIQUE ET RELIGIEUSE.....	305
3 - 2 - LE SYSTEME EDUCATIF MODERNE	330
3 - 2 - 1 - L'ECOLE COLONIALE.....	332
3 - 2 - 2 - L'ENSEIGNEMENT ELEMENTAIRE.....	334
3 - 2 - 3 - L'EDUCATION PRESCOLAIRE	336
3 - 2 - 4 - L'ENSEIGNEMENT MOYEN.....	338
3 - 2 - 5 - L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE.....	339
3 - 2 - 6 - L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR	341
3 - 3 - DE L'ARTISTE TRADITIONNEL A L'ARTISTE MODERNE : QUELLES MUTATIONS ?.....	348
3 - 3 - 1 - L'ARTISTE TRADITIONNEL DANS LA SOCIETE SENEGALAISE CONTEMPORAINE.....	349
3 - 3 - 2 - L'ARTISTE PLASTICIEN MODERNE : CLICHES ET IMAGE.....	376

L'Etat sénégalais post-colonial a initié très tôt la formation dans les arts plastiques modernes, sur le modèle des Beaux-Arts français, avec une implication décisive et continue, pendant près de trois décennies, d'enseignants français. Ce qui a fait naître une nouvelle tradition plastique, inconnue jusque-là des populations.

Cette nouveauté et les difficultés d'implantation des écoles de formation artistique, notamment dans les dimensions organisationnelle et administrative, pédagogique et pratique, participent pendant longtemps à la marginalité des arts plastiques et des écoles de formation, qui est en outre accentuée par les difficultés d'insertion professionnelle des diplômés. En sorte que, trois décennies après le début de l'expérience, l'intégration des arts plastiques et des artistes sénégalais n'est toujours pas parfaite.

Cependant, les écoles fonctionnant bon an mal malgré les difficultés et les pénuries, une importante population de plasticiens modernes a été formée de 1960 à 1992 ; dans cette population, à côté des artistes enseignants et des artistes fonctionnaires, salariés de l'Etat, existent une catégorie d'artistes indépendants qui exercent leur métier à titre personnel et une autre catégorie d'artistes exerçant dans le secteur privé, au titre de salariés de cabinets d'architecture, de sociétés et d'entreprises, etc. ; les spécialités sont déjà nombreuses, ainsi que les domaines d'activités investis. Ce qui est sans doute imputable à la volonté de diversification, dès les réformes de 1972 et de 1979, des filières de formation, afin que les arts plastiques participent également au processus du développement socio-économique du pays.

C'est sans doute les impératifs du développement socio-économique, qui obligent à une plus grande autonomie, mais également les difficultés d'approvisionnement et d'équipement, qui déterminent les artistes plasticiens sénégalais à s'investir, depuis plus d'une décennie, dans la recherche et l'innovation, afin d'inventer des solutions alternatives aux importations et à la cherté des outils, des matières d'œuvre et des matériels divers.

Mais, le processus du développement économique et social d'un pays est complexe et comporte diverses interactions de facteurs et de faits variés. Les innovations et les initiatives hardies des artistes plasticiens ne peuvent pas toujours réussir quand, dans divers domaines d'activités économiques, des pesanteurs et des handicaps freinent ou paralysent les efforts et les entreprises de promotion économique ; les résistances au sein de la société sont en effet multifformes : les mentalités et les mœurs, les structures surannées et les traditions, l'analphabétisme et les croyances, etc.

Malgré ces obstacles, les artistes plasticiens sénégalais enregistrent des avancées significatives, qu'ils doivent probablement à un professionnalisme qui s'accroît par l'amélioration de la qualité de la formation et qui se traduit de diverses manières : la maîtrise technique dont font preuve les nouveaux diplômés, leur esprit d'initiative et d'entreprise, les nombreuses expositions et participations à des manifestations nationales et internationales, la pénétration du marché international et la collaboration diversifiée avec des partenaires étrangers.

Une étude et une présentation des arts plastiques sénégalais contemporains seraient incomplètes si les rapports de ceux-ci avec la société sénégalaise, les hommes et la culture, etc., n'étaient pas examinés.

Certes, l'art, dans certains de ses aspects (formes et/ou contenus), peut paraître intemporel, non déterminé par les conditions matérielles et sociales, politiques et culturelles, etc., des époques dans lesquelles il est apparu. Les statues grecques ou italiennes de l'antiquité, les œuvres de Michel-Ange telles les fresques de la Chapelle Sixtine et la *Coupoles de Saint Pierre de Rome*, les compositions abstraites, etc., révèlent peu de choses de leurs époques, de leurs auteurs et de leurs préoccupations, de l'ambiance culturelle qui les a vu naître, etc.

Cependant, *Guernica* (1937), *La Guerre* (1952) et *La Paix* (1952), *La Joie de Vivre* (1946), œuvres majeures d'un des plus puissants génies artistiques du XX^e siècle, ne sont pas réellement lisibles et compréhensibles sans la connaissance de l'atmosphère culturelle, des préoccupations politiques et éthiques, etc., de Pablo Picasso au cours de la période 1936-1956, ainsi que du climat intellectuel qui a dominé en Europe occidentale à la fin de la guerre civile espagnole et de la seconde guerre mondiale¹. Car, en effet, pour ne prendre que ce seul exemple, *Guernica*, en tant qu'œuvre d'art, est indissociable et incompréhensible sans la connaissance de la guerre civile espagnole et l'épisode qu'a été le bombardement de la petite ville espagnole par les avions de la Légion Condor, forces nazies au service de Franco. *Guernica* est l'expression de la stupeur et de l'indignation de Picasso devant l'holocauste d'une population innocente, massacrée par milliers, de surcroît le jour du marché, là où il n'y avait aucun objectif militaire. La réaction de Picasso a été une réaction morale, cri d'un peintre contre la violence. C'est pourquoi, ce chef-d'œuvre, qui n'est ni une scène historique et anecdotique, ni une allégorie, mais la plainte désespérée d'êtres qui souffrent sous les coups d'une destruction aveugle, barbare et injuste, est considéré comme l'œuvre la plus immortelle de Picasso, dans laquelle le peintre aborde pour la première fois, et de manière si saisissante, le thème du Bien et du Mal, et qui s'inscrit, tant par sa dynamique que par sa thématique, dans la tradition classique du thème de *l'Enlèvement des Sabines*, qui a permis aux artistes de traiter des problèmes de la violence et de la victoire de la force brutale, de la morale et de l'esthétique de la violence.

¹D'autres œuvres du peintre, telles *Acrobate à la Boule* (1905), *Famille d'acrobates au singe* (1905), *Meneur de cheval nu* (1906), *Usine à Horta de Ebro* (1909), *Tête de femme* (Fernande, 1909), *Portrait d'Ambroise Vollard* (1910), *Femme assise* (Marie-Thérèse Walter, 1937), *Portrait de Dora Maar* (1937), *Tête de Femme à deux profils* (1939), *Femme à la poussette* (Françoise Gilot, 1950) renseignent sur quelques aspects de l'univers de l'enfance de Picasso, sur ses amours et ses compagnes, sur ses amitiés, etc.

Ses trois autres œuvres, mentionnées précédemment, *La Joie de Vivre*, *La Guerre* et *La Paix*, participent de la même thématique, le Mal et la Violence (la guerre) d'une part et le Bien et la Liberté (la paix et la joie de vivre) d'autre part, ayant constitué des préoccupations centrales en Europe occidentale et dans le monde entre 1945 et 1958. Cette activité artistique de Picasso centrée sur cette thématique est couronnée par l'inauguration en 1958 de la fresque de 80 mètres carrés, décorant le siège de l'UNESCO à Paris, et dont le thème, la chute d'Icare, symbolise la lutte entre les forces vives de l'esprit et le Mal.

L'art traduit souvent les préoccupations des hommes et il en porte les marques. L'approche psychanalytique le refère principalement, au point de vue de son contenu, à l'inconscient personnel de l'artiste, en y voyant l'expression de l'inconscient refoulé et faisant de l'œuvre d'art la sublimation de cet inconscient.

Sous cet angle, *Guernica* est une œuvre engagée, qui engage Picasso à donner à la cause qu'il défend le meilleur de lui-même, c'est-à-dire son passé de peintre bouleversé qui, se sentant mobilisé, se change en soldat dont le passé, purement esthétique jusque-là, s'engage dans le présent et devient éthique.

Dans la même perspective, la peinture historique de Alpha Walid Diallo et les sculptures géantes de Cheikh Makhone Diop seraient incompréhensibles sans une connaissance de l'histoire du Sénégal et l'épisode de celle-ci de la résistance nationaliste à la domination coloniale.

Les rapports de l'art contemporain à l'environnement social et aux possibilités matérielles que cet environnement lui offre sont également révélateurs de l'actualité et de la temporanéité de l'art, de sa dépendance à l'égard du milieu, de la société et de l'époque. Par exemple, les matériaux de récupération, désormais en usage dans la pratique artistique dans beaucoup de pays et par de nombreux artistes, ne sont pas identiques en France et au Sénégal. Des matières d'œuvre comme la toile et le lin n'existent pas au Sénégal et doivent être importés : les artistes sénégalais en acquièrent lors de leurs déplacements à l'étranger ; les peintres sénégalais utilisent parfois, faute de toile et de lin, le bois, le contreplaqué et le tissu ; des cartons d'emballage servent à encadrer leurs tableaux ; dans leurs collages, ils recourent aux colles naturelles (gommes), aux brindilles, aux cauris, au sable, etc., autant de matériaux peu fiables ; etc. Outre le verre, la peinture sur verre traditionnelle sénégalaise a toujours utilisé des matériaux de fortune (cartons, contreplaqués, papier journal, ficelles, colles diverses,

etc.) ; son caractère populaire et son faible coût procèdent, en partie, de l'usage de tels moyens.

Certes, le Président de l'association nationale des artistes plasticiens du Sénégal, Viyé Diba, aime répéter que la question des matériaux n'est plus une préoccupation pour les artistes sénégalais, car la créativité artistique ne peut être entravée par les limites matérielles ; elle peut s'exercer et réaliser des chefs-d'œuvre sur n'importe quelle matière, noble ou de récupération. Il est indéniable que la créativité artistique est de nature à s'exprimer et à s'exercer sur n'importe quelle matière mais la qualité de l'expression et du résultat, la pérennité du produit dépendent également de la qualité de la matière d'œuvre. Ainsi, le recours aux matériaux de récupération, si fréquent depuis les premiers collages de Picasso et de Braque, est de nature à occulter des questions essentielles de la création plastique contemporaine, notamment au Sénégal.

Le point de vue développé dans ce chapitre, et que l'étude entière tentera de fonder, né au cours d'une décennie de recherches, de fréquentation des artistes sénégalais contemporains, est que la création artistique, donc l'art, est fortement déterminée par les conditions matérielles et les moyens disponibles dans le milieu, par la nature et la culture des hommes, par l'environnement social et économique, etc. C'est cette détermination et cette imprégnation qui confèrent un caractère national, local et personnel aux œuvres d'art réalisées par des individualités concrètes, vivant à une époque et dans une société précises, formées (éducation et/ou initiation) dans un contexte particulier, dans des conditions et avec des moyens spécifiques, confrontées à des réalités et des difficultés locales et nationales, exprimant dans leurs créations leur état, leurs croyances et leurs aspirations, prenant parfois en charge les valeurs sociales de leurs peuples ¹.

Il est en effet certain qu'en raison de l'état actuel de la société sénégalaise, de ses possibilités et moyens, de son développement, etc., les conditions et les processus de formation des artistes sénégalais, leurs conditions et moyens de vie et de travail, les modalités de diffusion de leurs œuvres, le financement de leurs activités, etc., ne peuvent être identiques à ceux des artistes de la Côte d'Ivoire ou de la France. L'art n'est pas toujours une aventure solitaire de l'artiste, car la "conscience esthétique" de celui-ci est toujours de nature sociale et elle emploie, pour se réaliser et s'incarner en œuvres d'art,

¹Loin de nous la prétention de réactualiser, ni a fortiori, de trancher la vieille question, abondamment analysée par la sociologie de l'art (cf. Jean Duvignaud, Charles Lalo, G. Plekhanov, Roger Bastide, Pierre Bourdieu, etc. ; voir bibliographie), des rapports entre l'Art et la Société, l'exemple des arts plastiques contemporains sénégalais devant simplement montrer la sénégalité de ceux-ci, en tant qu'ils portent l'empreinte particulière d'hommes et de femmes vivant et travaillant dans une société et à une époque déterminées.

des moyens sociaux ; les conditions et les moyens anesthésiques participent également, de manière significative, à l'œuvre d'art.

Ce chapitre examinera donc le contexte socio-culturel et économique de la pratique artistique, le statut et la formation de l'artiste, la pratique artistique, ses moyens et ses entraves, l'intégration de l'art contemporain dans la société sénégalaise. Ces différentes questions sont effectivement interdépendantes, car le développement et la promotion de l'art et des artistes requièrent leur intégration économique et sociale, de manière que, après une formation appropriée, les artistes puissent disposer de conditions sociales optimales et de moyens de leur pratique, mais également que les produits de leur activité puissent être compris, aimés et admirés pour être acquis et achetés. L'art contemporain au Sénégal ne peut prospérer s'il n'est pas consommé par les populations sénégalaises. Car le développement et la promotion des arts plastiques sénégalais contemporains ne peuvent être uniquement assurés par la demande et la clientèle étrangères et le marché international de l'art. A ces différents niveaux : formation, production, diffusion et commercialisation, subsistent des goulots d'étranglement prenant souvent la forme d'entraves réelles incontournables, telles que toute réflexion et toute étude des arts plastiques sénégalais contemporains débouchent nécessairement sur la question de leur avenir et de leurs perspectives, leur situation actuelle laissant apparaître des zones d'ombre, conséquences de la politique culturelle de l'Etat (qui a été examinée dans le chapitre premier), dont l'application a certes fait de celui-ci le premier et le principal mécène du pays, alors que les populations sénégalaises, dans leur majorité, ne sont pas véritablement impliquées et concernées par les choses de l'art, sous ses formes actuelles au Sénégal.

3 - 1 - LA SITUATION SOCIO-CULTURELLE ET ECONOMIQUE DU SENEGAL

3 - 1 - 1 - Situation géographique et population

Le Sénégal est un petit pays situé dans la partie occidentale de l'Afrique subsaharienne, dans laquelle il occupe la portion la plus avancée dans l'Océan atlantique, entre les parallèles 12° 30' et 16° 30' nord et les méridiens 11° 30' et 17° 30' ouest ; il est limité au nord par la Mauritanie, à l'ouest par l'Océan atlantique, à l'est par le Mali et au sud par la Guinée et la Guinée-Bissau ; la Gambie constitue, à l'intérieur de ce territoire de 196 712 km², une enclave longue d'environ 300 km et large, par endroits, de 50 km.

L'activité humaine n'y ayant pas profondément modifié la nature, celle-ci détermine encore de manière significative les conditions de vie et de travail, ainsi que les modes d'organisation et la répartition de la population.

Ainsi, le pays est dans l'ensemble une vaste plaine au relief monotone, dont l'altitude dépasse rarement 100 mètres, sauf dans la *région sud-est* où des collines, derniers contreforts du massif guinéen du Fouta-Djalou, atteignent et parfois dépassent 250 mètres (monts Bassari, 250 mètres ; mont Sanbangalou, 581 mètres) ; le *centre-ouest* et le *Ferlo* constituent une vaste plaine arrosée par le *siin*, le *saalum* et le *ferlo* ; la *vallée alluviale*, au nord du pays, longue de 500 km, de Saint-Louis à Bakel, est un immense arc de cercle, dont la largeur varie entre 10 et 25 km, et dans laquelle un vaste programme d'aménagements hydro-agricoles est en exécution, notamment depuis la création de la Société d'aménagement et d'encadrement du delta (SAED, 1965) et le barrage de Diama sur le fleuve Sénégal (1986) ; les *régions littorales* (Niayes, Cap-Vert et région de Thiès, estuaires) s'étendent sur 500 km, de Saint-Louis au Cap Roxo, naguère peu propices aux activités productives, sont désormais investies par les cultures maraîchères et la pêche.

Le Sénégal connaît quatre types de climat :

- au nord, le climat sahélien est plus chaud et plus sec et cette partie du pays est soumise pendant presque toute l'année à l'harmattan ;
- au centre, le climat soudanien est également chaud et sec ;
- le climat côtier est plus frais et plus humide ;
- le climat de Basse-Casamance (sud-ouest) est chaud et très pluvieux.

Par cette situation géographique, le Sénégal fait partie du groupe de pays de la lisière sud du Sahara, dont il n'est séparé que par la Mauritanie ; et constituant ce qui est désormais appelé le Sahel ; ces pays ont dû créer, en 1973, le comité intérêts de lutte contre la sécheresse dans le Sahel (CILSS)¹, afin, en conjugant et en coordonnant leurs efforts, de combattre deux fléaux de plus en plus menaçants : l'avancée du désert, appelée désertification, et la sécheresse, c'est-à-dire la diminution de la quantité des pluies tombant dans la région chaque année et la réduction de la durée des saisons de pluies. Les conséquences de ces deux phénomènes naturels au Sénégal sont, d'une part les déplacements des populations, appelés exode rural et conduisant au dépeuplement de ces

¹Ce comité est constitué du Sénégal, de la Mauritanie, des Iles du Cap-Vert, de la Gambie, de la Guinée-Bissau, du Mali, du Tchad et du Burkina-Faso.

régions ¹, et d'autre part la régression des activités productives, dont la plus importante a toujours été l'agriculture ².

Dans cet espace soudano-sahélien, vit une population évaluée, au 27 mai 1988, par la Direction de la Prévision et de la statistique ³, à 6 928 405 personnes résidentes, mais très inégalement répartie. Car, si la densité moyenne nationale est de 35 h/km², celle de la région de Dakar (appelée Cap-Vert), qui occupe 0,3 % du territoire national, est de 2 710 h/km² et la population de cette région représente 22 % de la population totale du pays ; par contre, les régions périphériques du nord et du sud ont une densité inférieure à 50 h/km² : Saint-Louis et Louga au nord et Kolda au sud ont une densité variant entre 15 et 30 h/km², tandis que celle de Tambacounda au sud-est n'est que de 6 h/km². Cette répartition de la population révèle donc une concentration dans les régions occidentales et centrales, où se trouvent localisées les villes.

Le taux de croissance de la population sénégalaise a été estimée par la Banque Mondiale ⁴ à 2,9 % par an pour la période 1965-1980 et il atteint 3,2 % par an pour la période 1980-2000 ; et de 7 millions qu'elle était en 1989, la population passerait à 10 millions en 2000 et atteindrait 20 millions en l'an 2025. Cette forte croissance de la population, dont le taux est supérieur de un point de pourcentage à celui de l'ensemble du monde, doit être imputée à la conjonction de plusieurs causes et facteurs :

- création et intensification des services et soins de santé (soins de santé primaire, programmes élargis de vaccination, protection maternelle et infantile, etc.) ; donc amélioration de la santé ;
- développement de l'éducation moderne ;
- concours des organisations non gouvernementales : UNICEF, OMS, UNESCO, PNUD, etc. ;
- taux brut de natalité élevé (47 % en 1965 et 45 % en 1989) et supérieur à celui de la mortalité (23 % en 1965 contre 16 % en 1989) ; l'indice de fécondité reste élevé mais pratiquement stable : 6,4 en 1965, 6,5 en 1989 et 6,3 en 2000.

¹Les deux premières générations de travailleurs immigrés sénégalais (*Tukulër Soninké, Wolof* principalement) en Europe, et en France plus particulièrement, jeunes de 18 à 40 ans, étaient originaires en majorité de ces régions.

²La création de la SEAD et de la Compagnie sucrière sénégalaise (CSS), l'édification du barrage de Diana, ainsi que les nombreux projets de développement financés par la CEE à Podor, à Matam, etc., n'ont pas encore permis le repeuplement de ces régions ; en sorte qu'aujourd'hui encore, plusieurs villages de ces zones ne sont peuplés généralement que de vieillards, de femmes et d'enfants.

³Direction de la Prévision et de la Statistique, Délégation au Plan et aux Politiques économiques. - *Les Principaux Résultats Provisoires* du Recensement de la Population et de l'Habitat, Dakar, RGPH 88, décembre 1989, page 1. Dans ce chiffre figurent les étrangers résidant au Sénégal, dont le nombre atteignait un million en 1988 et parmi lesquels les Guinéens (500 000), les Maures (150 000), les Français (18 000), les Libano-Syriens (20 000), les Maliens, les Togolais, les Béninois, etc.

⁴Banque Mondiale. - *Rapport sur le Développement dans le Monde 1991*, Washington, D.C., 1991, page 276.

Ces taux élevés de fécondité et de natalité expliquent sans doute que la structure de la population sénégalaise laisse apparaître une prédominance des jeunes de 0 à 20 ans, représentant, comme l'indique le tableau I suivant, près de 60 % de l'ensemble ¹ :

Tableau I : Répartition de la population par groupe d'âge

Groupes d'âge	%
Moins de 20 ans	57,5 %
De 20 à 40 ans	26,2 %
De 40 à 60 ans	10,9 %
60 et plus	5,4 %
Total	100 %

Tableau II : Répartition de la population par sexe

Age	Féminin	Masculin	Effectifs
Moins 20 ans	56,9 %	58,6 %	3 976 879
De 20 à 40 ans	27,5 %	24,1 %	1 813 194
De 40 à 60 ans	11,1 %	11,0 %	648 772
60 et plus	4,5 %	5,3 %	489 560
	100 %	100,0 %	6 928 405

Selon le tableau II ci-dessus et le tableau III contenu à la page 7 du document, *Les Principaux Résultats Provisoires*, les femmes sont plus nombreuses (3 539 230) que les hommes (3 353 490) ; cette situation proviendrait d'une importante migration masculine internationale, notamment du groupe d'âge 15-49 ans ².

Le recensement national de 1988 et l'examen de la situation actuelle de la population sénégalaise permettent de déceler deux données majeures, en passe de devenir des tendances lourdes, susceptibles de déterminer de manière décisive l'évolution prochaine du pays :

- la forte proportion et la croissance rapide de la population des jeunes : d'où, en perspective, les préoccupations liées à cette jeunesse : forte demande d'éducation, de formation, d'emploi, exigences politiques et économiques ³ ;

- l'urbanisation accélérée, due principalement aux deux facteurs mentionnés précédemment et à leurs conséquences : la désertification et la sécheresse contraignent les populations des zones rurales à migrer ; ce qui a été appelé exode rural, définitif ou

¹Cependant, l'espérance de vie à la naissance reste encore très faible : 48 ans en 1989, selon l'étude, citée précédemment, de la Banque Mondiale (page 226).

²Cette migration masculine sénégalaise, entamée dès le début des années 1970, à la suite de la sécheresse et de la désertification, des premiers signes de la crise économique, etc., accentuée par la crise actuelle et le chômage généralisé, alimentée, par son flux continu, la nombreuse diaspora sénégalaise (au moins 1 million de personnes) disséminée dans trois continents : Afrique (Côte-d'Ivoire, Gabon, Zaïre, Congo, Cameroun, Mali, etc.), Europe (France, Belgique, Espagne, Suisse, Allemagne, etc.) et Amérique (Etats-Unis, Canada).

³Depuis les événements intervenus pendant et après les élections présidentielles et législatives de 1988, au cours desquels les jeunes sénégalais ont fait irruption soudainement et massivement dans la vie politique nationale, ils semblent désormais ne pouvoir être maîtrisés, étant à tous les fronts et répétant chaque année les mêmes revendications : des conditions d'études saines et l'emploi ; le nouveau code électoral sénégalais, adopté en août 1991, en abaissant l'âge de vote de 21 à 18 ans, leur donne ainsi le moyen de se faire entendre et sans doute d'infléchir le cours politique du pays.

temporaire, vers les villes intérieures et vers la capitale, et où le développement des activités informelles (commerce, artisanat, etc.) et les réseaux de solidarité ethnique, villageoise ou régionale, etc., favorisent l'insertion, dans les périphéries des villes, de ces nouveaux arrivants.

Déjà, au moment de l'indépendance en 1960, l'urbanisation était largement engagée au Sénégal, plus du cinquième de la population résidant en milieu urbain. Ce processus s'est intensifié au cours des trois dernières décennies, en sorte que si, en 1960, la population urbaine représentait 22 % de la population totale, répartie entre une dizaine de villes¹ ; quinze années plus tard, ce taux atteignait 32 % et le nombre de villes s'élevait à 22 unités. Au recensement de 1988, il était de 39 % ; le tableau suivant permet de lire l'évolution de cette urbanisation.

TABLEAU III : Urbanisation ¹

Années	Taux d'urbanisation	Taux de croissance	Nombre de ville	Populations urbaines
1960-1961	22 %		10	697 058
1975-1976	32 %	3,3 %	22	1 518 440
1987-1988	39 %	4 %	36	2 702 078

Le tableau qui suit révèle également deux caractéristiques déjà indiquées plus haut :

- la concentration des villes dans les régions côtières et centrales (régions de Dakar, de Thiès, de Diourbel, de Ziguinchor et de Saint-Louis) ;
- une capitale nationale, Dakar, démesurée par rapport aux autres villes du pays (capitales régionales et départementales), qui, ne disposant pas d'infrastructures et d'équipements suffisants et en l'absence d'activités productives, sont incapables de freiner les flux migratoires vers la capitale ; elles constituent souvent des escales pour les migrants, dont les plus nantis ou ceux qui bénéficient de plus de services de solidarité viseront pour destination l'étranger, de préférence l'Europe et l'Amérique.

¹ *Les Principaux Résultats Provisoires*, op. cit., pages 4 et 5. La population rurale reste toutefois majoritaire encore (61 %, soit 4 226 327) ; cependant, la direction de l'Aménagement du territoire du Ministère de l'intérieur considère que si le scénario tendanciel en cours se poursuit, le taux d'urbanisation atteindra 56 % au Sénégal en 2021 (cf. MBOW, Lat-Soucabé.- "Evaluation des Politiques urbaines au Sénégal : De l'ère de l'Etat-Providence à celle de l'Ajustement structurel" (37 p.), in *Trajectoires d'un Etat : le cas du Sénégal*, Dakar/Paris, CODESRIA/KARTHALA, 1992, 500 pages.

TABLEAU IV : Evolution du Taux d'urbanisation des régions du Sénégal entre 1976 et 1988 ¹

Régions	1976	1988	Variations 76-1988
Cap-Vert	96 %	96,4 %	+ 0,4 %
Casamance	17 %	21 %	+ 4 %
Diourbel	26 %	38 %	+ 12 %
Fleuve	25 %	27,5 %	+ 2,5 %
Louga	8 %	10,8 %	+ 2,8 %
Sénégal Oriental	8,9 %	13,8 %	+ 4,9 %
Sine-Saloum	12,5 %	16,3 %	+ 3,8 %
Thiès	25 %	32 %	+ 7 %

Ainsi, à Dakar, où la population totale atteint 1 500 000 habitants, le rapport entre citadins et ruraux tend à se stabiliser depuis près de deux décennies, tandis que dans les autres régions, la population rurale est encore majoritaire, mais l'urbanisation s'y accélère, notamment dans les régions de Diourbel, de Thiès et de Ziguinchor ².

Les caractéristiques de la population sénégalaise relevées précédemment s'appliquent également à la population des artistes, dont la majorité est jeune et réside dans les villes, principalement à Dakar (cf. plus loin).

3 - 1 - 2 - ECONOMIE

Dans cet espace du territoire national existent des poches quasi-désertiques, peu ou pas peuplées, et dont les rares populations continuent de se livrer à leurs activités traditionnelles dominantes, à des fins presque exclusives d'autosuffisance alimentaire : agriculture et élevage, la pêche n'étant généralement pratiquée que le long des côtes fluviales ou maritimes. Plus généralement, les populations sénégalaises, rurales à 61 %, demeurent des populations paysannes, encore confinées dans les activités primaires (agriculture, pêche, élevage et maraîchage), centrées sur les cultures vivrières (mil, maïs, riz, manioc, haricot, etc.).

¹Source : MBOW, Lat-Soucabé.- op. cit., page 113. L'urbanisation de la région de Dakar, qui est en vérité une mégapole composée de 5 communes (Dakar, Pikine, Guédiawaye, Rufisque et Bargny), est nettement supérieure à celles d'autres régions, dont deux approchent la moyenne nationale (39 %) : région de Diourbel au centre (38 %) et région de Thiès à l'ouest (32 %).

²Cette situation de Dakar procède de ce que la capitale sénégalaise est le principal pôle de développement économique, abritant près de 80 % des activités industrielles du pays, la quasi-totalité des institutions et structures modernes de l'Etat (Gouvernement, Assemblée nationale, Cour suprême, Conseil économique et social, etc.), des institutions culturelles, etc. La région de Diourbel, au centre et au cœur du bassin arachidier, est le fief de la confrérie mouride, très dynamique au plan économique. La région de Thiès abrite les industries phosphatières ; la pêche et les cultures maraîchères dans les Niayes y sont particulièrement développées. Ziguinchor et sa région doivent leur urbanisation rapide aux importantes ressources naturelles (agriculture, maraîchage et cultures fruitières), à la pêche et aux activités touristiques ; le village artisanal de Ziguinchor est un des plus riches du pays.

Cependant, l'économie sénégalaise a été dominée, depuis un siècle, par la culture de l'arachide, introduite pendant la période coloniale par la France. Mais cette prépondérance de l'arachide a commencé à régresser, en raison d'une part de la sécheresse et de la désertification, entamées vers 1970, et d'autre part de la baisse des cours mondiaux de l'arachide ¹. Cette culture de l'arachide est également fortement concurrencée de nos jours par la pêche, qui se mécanise de plus en plus, la pêche industrielle supplantant progressivement la pêche artisanale. Cette pêche constitue désormais la première source de richesse du pays, suivie, en troisième position après l'arachide, par le tourisme, très développé dans les régions de Dakar (Cap-Vert), de Thiès (Petite côte) et de Ziguinchor (Cap-Skiring et Oussouye), qui disposent toutes de nombreux complexes touristiques et hôteliers ².

Les tableaux qui suivent permettent de mesurer le poids des indicateurs économiques des secteurs de la pêche et de l'élevage :

TABLEAU V : Evolution de l'armement de pêche

Armement artisanal	1975	1984
Pirogues traditionnelles	2 000	3 904
Pirogues motorisées	4 041	5 138
Total	6 041	9 042
Armement industriel		
Sardiniers	11	12
Chalutiers	90	163
Thoniers	42	58
Total	143	233

¹En 1975, le Sénégal avait produit 1 400 000 tonnes d'arachides ; entre 1984 et 1986, la production moyenne était de 663 000 tonnes. Depuis quelques années, elle atteint rarement 500 000 tonnes. Des usines et des entreprises ont été fermées et des travailleurs licenciés.

²Selon les chiffres fournis par *l'Annuaire Jeune Afrique 91*, Rapport annuel sur l'Etat de l'Afrique (Paris, JAPRESS, 1991, pages 221-22), les principales ressources en devises du Sénégal en 1989 ont été le poisson (180 millions de dollars), l'arachide (173), le tourisme (149) et les phosphates (83).

TABLEAU VI : Evolution de la Production de la pêche en volume et en valeur ¹

	1975		1984	
	Volume (Tonnes)	Valeur (millions F CFA)	Volume (Tonnes)	Valeur (millions F CFA)
Production artisanale	278 744	17 382	172 614	15 277
Production industrielle	74 168	5 765	103 426	27 835
Total	352 912	23 147	276 040	43 112

TABLEAU VII : Tableau des effectifs de l'élevage de 1965 à 1986

Races	1965	1973	1975	1985	1986
Bovins	2 219 000	2 250 000	2 380 000	2 200 000	2 200 000
Ovins, caprins	1 908 000	2 412 000	2 619 000	3 320 000	3 306 000
Porcins	53 000	189 000	160 000	204 000	194 000
Chevaux	168 000	200 000	210 000	208 000	208 000
Anes	147 000	186 000	196 000	209 000	209 000
Volailles	3 000 000	5 800 000	6 572 000	11 000 000	11 000 000

Même si les activités primaires restent toujours dominantes, l'effort national d'industrialisation entrepris dès la première décennie de l'indépendance a permis la création et l'implantation de plusieurs unités industrielles d'extraction (phosphates notamment) et de transformation (conserveries, brasseries, textiles, huileries, minoteries, industries chimiques et mécaniques, etc.), dont la diversification se poursuit avec la création d'une zone franche industrielle à Dakar et de domaines industriels dans toutes les capitales régionales ².

Mais cette économie est très dépendante, comme le révèlent les tableaux suivants du commerce extérieur :

¹Source des trois tableaux : THIAM, Iba Der.- *Géographie du Sénégal*, Dakar, NEA, 1989, pages 23, 24 et 30.

²Sur cette industrialisation, voir chapitre 1, section 1 : Priorité à l'économie.

TABLEAU VIII : Evolution des importations en % et en valeur

	1970	1974	1975	1984	1989
Produits alimentaires	27,8 %	33,9 %	25,1 %	26 %	670 Millions doll.
Produits pétroliers	5,6 %	13 %	12,7 %	24 %	116 Millions doll.
Biens d'équipement	22,5 %	18,3 %	23,5 %	28 %	176 Millions doll.

TABLEAU IX : Evolution des exportations en % et en valeur ¹

	1970	1974	1975	1984	1989
Poissons					180 Millions doll.
Produits arachidières	48,5 %	36,2 %	41,8 %	18,9 %	173 Millions doll.
Phosphates	7,8 %	26,5 %	23,1 %	10,9 %	83 Millions doll.
Produits pétroliers	2,7 %	5,6 %	7,2 %	18,5 %	39 Millions doll.
Produits industriels	15,6 %	11,8 %	12,3 %	12 %	83 Millions doll.
Coton					22 Millions doll.

Les importations totales de marchandises du Sénégal se sont élevées en 1985 à 900 Millions de dollars contre 1,1 Milliard de dollars en 1989 ; les exportations totales de marchandises ont rapporté 571 Millions de dollars en 1985 et 850 Millions en 1989. Le déficit commercial a ainsi été de 329 Millions de dollars en 1985 et 250 Millions en 1989.

Bien que placé par la Banque Mondiale ² dans la tranche des économies à revenu intermédiaire (tranche inférieure) l'économie du Sénégal se révèle, à la lumière des indicateurs de base recensés par cette Banque, très fragile : le produit national brut par habitant était encore, en 1989, de 650 dollars ³ ; le taux de croissance annuelle moyenne n'a été, de 1965 à 1989, que de -0,7 % ; le produit intérieur brut, qui était de 810 Millions de dollars en 1965, est passé à 4 660 Millions en 1989 et son taux de croissance a faiblement évolué : de 2,1 % de 1965 à 1980, il n'était que 3,1 % de 1980 à 1989 ; la dette extérieure totale du pays est évaluée en 1989 à 4 139 Millions de dollars, alors qu'en 1970 elle n'était que de 133 Millions de dollars ⁴.

¹ Source des deux tableaux : THIAM, Iba Der.- op. cit., page 39.

² Banque Mondiale.- op. cit. page 226.

³ Le salaire minimum interprofessionnel garanti (SMIG) n'est encore que de 35 000 F CFA, soit 700 FF.

⁴ Banque Mondiale.- op. cit., pages 228 à 266 ; également *L'Annuaire Jeune Afrique 91*, op. cit., pages 220-223.

Outre les causes politiques ¹, la fragilité de cette économie sénégalaise provient principalement de sa forte dépendance à l'égard des aléas climatiques, puisqu'elle est demeurée toujours tributaire d'une pluviométrie irrégulière, et l'agriculture irriguée étant peu développée, le barrage de Diama, sur le fleuve Sénégal ² et ceux de Guidel et de Basse-Casamance, n'étant pas réellement fonctionnels.

Et cependant, en vue d'assurer un développement socio-économique harmonieux de la Nation, l'Etat sénégalais avait initié, dès l'aube de l'indépendance, la méthode de planification dans la gestion de l'économie nationale, en définissant les orientations, les objectifs et les priorités de l'économie et en investissant les ressources financières nécessaires ³, tout en faisant place à l'initiative privée, déjà fortement présente, bien avant l'indépendance, dans l'industrie, le commerce, les finances, etc. ; ainsi, plusieurs plans quinquennaux de développement économique et social ont été élaborés et appliqués.

Cette économie planifiée et dirigée a ainsi été puissamment marquée et contrôlée par l'Etat national pendant les deux premières décennies d'indépendance (1960-1980) : création de sociétés et d'entreprises nationales, nationalisation de certaines sociétés coloniales intervenant dans les secteurs essentiels (eau, électricité, etc.), monopole de l'Etat dans certains autres secteurs (commercialisation et distribution de l'arachide, du riz, de l'huile, etc.) ; en sorte qu'au début des années 1980, le portefeuille de l'Etat avait atteint 150 sociétés et entreprises.

Mais cette économie, tous secteurs confondus, est rudement secouée par une crise grave et durable, surgie dès la fin de la seconde décennie de développement (1979) et qui a nécessité l'intervention, dès cette époque, du Fonds Monétaire international (FMI) et de la Banque Mondiale (BM). Cette intervention a conduit à l'élaboration et à l'application de plusieurs plans

- de redressement économique et financier (1979),
- d'ajustement structurel (PAS, 1984),
- de nouvelles politiques agricole (NPA, 1984) et industrielle (NPI, 1985),
- d'un programme d'ajustement à moyen et long terme (PAML, 1985-1992).

¹Politique agricole qui n'a pas su encourager, stimuler ou définir un programme visant à diversifier dès l'aube de l'indépendance les activités de production agricole de manière à s'affranchir de la monoculture arachidière. La politique de l'eau et des forages, initiée à la suite des sécheresses des années 1970, visait essentiellement à satisfaire les besoins alimentaires des populations et non à promouvoir une agriculture irriguée.

²A peine a-t-il été achevé en 1986 que le conflit sénégal-mauritanien surgissait en 1989 et paralysait son exploitation.

³Ce qui correspond à l'ère des "socialismes africains" (1959-1970) ; cf. chapitre 1, section 2/2 : les fondements d'une politique. Cette ère est celle de la toute-puissance de l'Etat-Providence, Employeur, Investisseur (absence d'épargne nationale et de capital privé intérieur), Formateur, etc.

Il s'agit, dans ces différents plans et politiques, de limiter l'intervention de l'Etat dans l'économie en reprivatisant celle-ci : cession totale ou partielle, liquidation du portefeuille de l'Etat, et réduction de son rôle aux tâches essentielles : définition des politiques et des orientations, impulsion, coordination et surveillance, etc. ¹. L'Etat renonce ainsi à sa fonction de gestion de l'économie au profit, dans les principes, de l'initiative privée nationale.

Ces nouvelles politiques et orientations de l'Etat et de l'économie ont été résumées par le Chef de l'Etat dans deux formules qui ont fait fortune depuis : "Moins d'Etat, mieux d'Etat" ; "Etat moderne, Etat modeste". Concrètement, l'application de ces deux formules se traduit en trois volets :

- déflation, c'est-à-dire réduction du nombre des agents de la Fonction publique, jugée pléthorique par les bailleurs de fonds, et estimée à 70 000 fonctionnaires ². Ainsi, un programme de déflation et de licenciement de 10 000 agents est en exécution depuis octobre 1989 et se poursuit encore ; sa conséquence majeure sera la réduction de la masse salariale versée chaque année par l'Etat à ses fonctionnaires et qui, de 130 Milliards environ par an, doit être ramenée à 125 Milliards ;

- restructuration de l'Etat lui-même, conséquence de la réduction de ses fonctions, par la diminution des départements ministériels ³ ;

- modernisation de l'Etat et de l'administration, par la création, le 8 avril 1991, d'un département ministériel spécialement chargé de cette tâche ⁴.

Malgré certaines analyses unilatérales, cette crise de l'économie et de l'Etat relève non seulement de plusieurs causes mais surtout de la conjonction de causes diverses, dont les actions concomitantes prolongées dans le temps et non corrigées ou infléchies, n'ont finalement pas été maîtrisées : ce sont à la fois les mauvaises politiques économiques (agricoles et industrielles, financières et fiscales, etc.), les difficultés de trésorerie de l'Etat et les détournements de deniers publics, l'enrichissement illicite et la

¹ Ainsi, dans le secteur bancaire, toutes les Banques d'Etat ont été supprimées : Banque nationale de développement du Sénégal (BNDS), Union sénégalaise de Banques (USB), Société financière sénégalaise de développement des industries textiles (SOFISEDIT), Société nationale de garantie automobile (SONABANQUE), Banque d'Assurances (ASSUR-BANQUE), Banque Sénégal-Kowétienne (BSK), Banque islamique (Dar Al-Mal Al-Islamii) ; ce qui a entraîné des pertes d'emplois pour 1 400 travailleurs pour un effectif total du secteur de 2 500 employés. Dans les secteurs industriel et des services, l'Etat a déjà vendu la cimenterie de Rufisque (SOCOCIM), les complexes et sociétés hôteliers et touristiques. Il s'apprête à privatiser d'autres sociétés nationales, comme la Société immobilière du Cap-Vert (SICAP), la Société nationale d'exploitation des eaux du Sénégal (SONEES), la Société nationale d'électricité (SENELEC), Dakar-Marine (chantiers navals les plus importants de l'Afrique de l'Ouest), etc. Cependant, l'absence ou la faiblesse du capital privé national, capable de prendre la relève de l'Etat, crée des risques de main-mise du capital étranger sur l'économie nationale ; ce qui ne manque pas de susciter des critiques et des difficultés d'application.

² Cf. *Le Soleil*, n° 5823, du mercredi 18 octobre 1989, page 1.

³ Cette opération a été réalisée par le remaniement ministériel intervenu le 27 mars 1990.

⁴ Il est appelé ministère de la modernisation de l'Etat et de la technologie, confié à un jeune technocrate.

mauvaise gestion des entreprises et sociétés d'Etat, les modes de recrutement et de gestion des personnels de l'Etat, des entreprises et sociétés, la sécheresse et la désertification, etc.

Cette crise n'a pas affecté exclusivement l'Etat et ses démembrements (sociétés et entreprises publiques et parapubliques), car quand l'Etat, principal employeur déflate et que ses sociétés ferment leurs portes ou compressent leurs personnels, tout l'appareil productif national et les divers autres secteurs sont ébranlés : la demande intérieure régresse, le pouvoir d'achat des populations s'effrite, d'autant que la fiscalité est très lourde. Ne pouvant se procurer les produits manufacturés de l'industrie nationale, les populations se rabattent sur le commerce parallèle, la friperie importée d'Europe (vêtue), les pièces détachées des véhicules, dites venant de France (moteurs, pneus et autres accessoires usagés de rechange), la pacotille importée d'Asie (appareils électroménagers, vêtue, papeterie, jouets, etc.), la contrebande, etc. Le développement prodigieux depuis deux décennies du secteur dit informel (commerce, artisanat, activités de récupération, etc.) est en voie d'asphyxier l'industrie sénégalaise moderne, y compris celle du secteur privé.

La gravité et la durée de cette crise économique sont telles qu'elle a produit une crise politique et sociale aiguë ; mais le remplacement de Léopold Sédar Senghor par Abdou Diouf en 1980, n'a pas suffi à désamorcer la crise ; quand l'Etat déflate et quand les sociétés et entreprises font faillite, sont supprimées ou sont obligées de procéder à des compressions de personnels, ce sont des centaines, voire des milliers de travailleurs, souvent pères de familles nombreuses, qui sont mis au chômage¹. Ce qui, il va s'en dire, provoque un climat politique et social caractérisé par la tension, les frustrations et les surenchères revendicatives.

¹Il n'est pas aisé de fournir des statistiques fiables des travailleurs contraints au chômage, le processus étant inachevé et le ministère de la fonction publique, du travail et de l'emploi ayant été éclaté, en avril 1991, en ministère du travail et de la formation professionnelle et en ministère de la modernisation de l'Etat et de la technologie. En conséquence, la direction de la main-d'œuvre, où les chômeurs et les travailleurs à la recherche d'un emploi pouvaient s'inscrire, a disparu. Il n'existe donc plus de structure nationale chargée d'étudier la situation et l'évolution de l'emploi au Sénégal. Cependant, une première enquête sur l'emploi et le chômage (cf. *Sud-Hebdo*, n° 190 du jeudi 2 janvier 1992, pages 1 et 4), effectuée en avril et mai 1991 par le Commissariat général à l'Emploi, dans la région de Dakar, a révélé que sur une population totale de 1 566 657, cette région comptait 1 100 000 personnes en âge de travailler ; mais les actifs ayant effectivement un emploi n'étaient que 442 132, soit 40 % (donc 657 868, soit 60 % sans emploi), dont 40 % (soit 177 254) de salariés et 60 % (soit 264 878) employés dans le secteur informel (commerce, services, etc.), qui devient ainsi le premier employeur dans la région. Le taux de chômage y a progressé de 16,7 % en 1976 à 23,4 % en 1988 pour atteindre 24,4 % en 1991. Par ailleurs, l'enquête fait apparaître d'une part que les jeunes sont les principales victimes du chômage (jeunes hommes et jeunes femmes de 20 à 34 ans) et représentent 50 % des chômeurs, et d'autre part que le licenciement, résultant de la compression des personnels, de la fermeture des entreprises et de la fin des contrats de travail temporaire, devient la principale cause de perte d'emploi.

Bien que les difficultés de quantification de cette population déflatée, licenciée ou en chômage soient réelles, la Direction de la Prévision et de la Statistique estimait, dans *les Principaux Résultats Provisoires*, que le taux brut d'activité (rapport des actifs sur la population totale) était de 34,1 % en 1988, alors que la même année, le taux d'activité (rapport de la population active sur la population totale) était de 44,2 %¹, contre 48,9 % en 1986. Ces écarts traduisent la généralisation du chômage des travailleurs des villes, tandis que dans les campagnes la sécheresse et la rareté des pluies rendent inactifs les paysans pendant de longs mois de l'année, les activités de substitution de l'agriculture traditionnelle étant encore rares, voire inexistantes.

Parmi les conséquences politiques et sociales de cette crise complexe et de ce chômage, figurent le mécontentement grandissant des populations, leurs réactions lors de la crise sénégal-mauritanienne de 1989, la crise scolaire et universitaire et l'agitation (grèves, année blanche en 1987-1988) qui l'accompagne, la radicalisation politique des partis de l'opposition et les affrontements avec les forces de l'ordre (novembre 1990), etc., dans un climat économique caractérisé principalement par la libéralisation et la privatisation, et leurs corollaires (hausse des prix, cherté de la vie, fiscalité lourde, etc.).

Au niveau de la jeunesse, les réductions budgétaires opérées chaque année dans les dotations financières du système éducatif et les pénuries de moyens didactiques et d'équipement qui en découlent, l'arrêt ou la diminution des recrutements des maîtres, le relèvement de l'âge d'entrée à l'école et le blocage des effectifs, la stagnation, voire la régression du taux de scolarisation, etc., alors que la demande d'éducation demeure toujours très forte et que, par ailleurs, l'Ecole publique, accueillant les 9/10^e des effectifs globaux des enfants scolarisés, est entièrement prise en charge, financée et administrée par l'Etat, etc., entraînent des comportements et des réactions, individuels et collectifs, souvent imprévisibles et néfastes, d'une jeunesse peu formée ou dont la formation cahotique est inadaptée et n'offre, de surcroît, aucune perspective ; le développement actuel de la toxicomanie et des maladies sexuellement transmissibles, l'apparition du SIDA qui affecte surtout la population jeune, la recrudescence de la violence et de la

¹Direction de la Prévision et de la Statistique - op. cit., pages 19 et 20. Selon le tableau 17 de ce document (page 20), sur une population totale de 5 218 870, la population active est de 2 308 490, soit 44,2 %, alors que la population effectivement occupée (34,1 %) est de 1 779 624. Le rapport mentionne que l'écart notable entre ces taux exprime la présence d'une importante population jeune, condamnée au chômage (page 19).

délinquance, sont d'autres signes du malaise d'une jeunesse désorientée ^{1.}

Au niveau des arts, quand la population est déjà majoritairement rurale (61 %) et analphabète à 72,3 %, donc ne comprenant pas et ne se sentant pas concernée par les choses de l'art contemporain, et de surcroît aux prises avec les urgences et les impératifs de survie, alors le marché national de l'art ne peut être que pauvre et le commerce de l'art (achat d'œuvres d'art par des Sénégalais) insignifiant ². Et en outre, la pauvreté matérielle en se généralisant aura nécessairement des incidences sur la pratique artistique (conditions et moyens, cf. plus loin).

La persistance, la gravité et la multidimensionnalité de la crise ont, bien évidemment, commandé la recherche de solutions, dont l'expérience politique de l'élargissement de la majorité présidentielle, avec l'entrée au gouvernement de deux partis de l'opposition, en cours depuis le 8 avril 1991, est l'aboutissement politique ³ ; mais l'action de ce gouvernement, au terme seulement de quelques mois, ne peut faire présentement l'objet d'une évaluation objective ; cette expérience a pris fin le 18 octobre 1992, par la démission collective des ministres du parti démocratique sénégalais ; ce qui traduit, à nouveau, le malaise et la profondeur de la crise.

*

* *

Au-delà des conséquences politiques et sociales relevées précédemment, la crise économique qui sévit depuis le début des années 1980 est en phase de modifier profondément la société sénégalaise :

- en restreignant son champ d'intervention, ses fonctions et son rôle, l'Etat est en train de changer radicalement de nature ; les deux formules, "Moins d'Etat, mieux d'Etat"

¹Autres signes de l'indigence des populations et de la jeunesse en particulier : le développement du phénomène de la mendicité et l'accroissement du nombre de mendiants, notamment dans la capitale, et parmi lesquels de nombreuses femmes, accompagnées de leurs enfants (1 à 10 ans) ; en parvenant à gagner 1 500 F CFA à 2 000 F CFA, soit entre 30 FF et 40 FF par jour, ces mendiants apparaissent bien comme des privilégiés, leurs gains mensuels (600 à 800 FF) étant égaux ou supérieurs au SMIG (700 FF).

²Par exemple, au cours de l'exposition-vente de l'artiste peintre Serge Corréa, lauréat du premier Grand Prix du Président de la République pour les arts (édition 1990), organisée du 25 novembre au 06 décembre 1991 au profit du Village d'enfants SOS de Dakar, seules trois œuvres sur une cinquantaine ont pu être vendues, respectivement à 300 000 F CFA (6 000 FF), 300 000 F CFA et 500 000 F CFA (10 000 FF), achetées par un ministre, la Présidente du Village et un architecte. L'art contemporain n'est pas à la portée des Sénégalais.

³La constitution d'un gouvernement dit de majorité présidentielle élargie, avec la participation du parti socialiste (PS, parti majoritaire qui a toujours exercé le pouvoir depuis l'indépendance), du parti démocratique sénégalais (PDS, parti de l'opposition le plus important, représenté à l'Assemblée nationale depuis sa création en 1974) et du parti de l'indépendance et du travail (PIT, parti marxiste-léniniste) est une expérience unique en Afrique noire et a ainsi suscité beaucoup d'espoir au sein des populations sénégalaises.

et "Etat moderne, Etat modeste", véhiculent une idéologie et une conception de l'Etat très différentes de celles que développait Léopold Sédar Senghor et qu'il a tenté de réaliser pendant deux décennies d'exercice du pouvoir politique (cf. chapitre 1) ;

- en se soumettant aux infonctions des bailleurs de fonds (FMI et BM principalement) et donc en privatisant systématiquement l'économie, l'Etat crée des risques réels de distorsion et de dysfonctionnement de celle-ci, susceptibles de générer à long terme des effets néfastes aux plans politique et social, car les conditions et les prérequis d'une libéralisation intégrale ne sont pas réunis : retard scientifique et technique (absence ou insuffisance de cadres et de managers de l'économie, technologie importée, etc.), faiblesse ou inexistence de capital privé national, et donc risque de main-mise du grand capital international sur l'économie nationale, développement du secteur informel commercial supplantant les activités productives industrielles, ¹ etc. ; ces tendances évolutives ² sont déjà à l'œuvre dans l'économie et la société sénégalaises.

3 - 1 - 3 - ORGANISATION SOCIALE, POLITIQUE ET RELIGIEUSE

Dans le domaine économique comme aux plans social, politique et religieux, le Sénégal se caractérise essentiellement par un pluralisme riche et fécond, dans lequel la tolérance et le respect de la différence sont des valeurs cardinales cultivées par tous : le Sénégal est en effet une société dans laquelle les libertés fondamentales de l'homme sont reconnues et garanties par la Constitution, mais également défendues.

Au plan économique, l'intervention de l'Etat et la planification se sont toujours opérées dans le cadre du respect de la liberté d'action et d'initiative (propriété privée, liberté d'entreprise, etc.) reconnue aux citoyens et qui a permis, d'une part la création d'unités industrielles de production et la diversification du tissu économique du pays, et d'autre part la présence, depuis plusieurs décennies, sur le territoire national, d'hommes d'affaires de plusieurs nationalités (Français, Libanais, Syriens, Guinéens, Maliens, etc.).

¹ Aucune économie ne peut se développer ni, a fortiori, prospérer, sur la base uniquement des activités informelles commerciales, consistant à importer et à vendre des marchandises de rebut et de récupération (friperie, pacotille et autres produits de qualité douteuse, etc.).

² Ces tendances sont difficilement maîtrisables car si le Sénégal et la plupart des pays africains sont en phase d'ajustement structurel depuis le début des années 1980, ces nouvelles politiques leur ont été, sinon imposées, du moins suggérées instamment par les bailleurs de fonds ; ils ne maîtrisent donc pas l'ensemble des données de ces politiques, dont l'envergure est telle qu'elles sont en voie de modifier profondément les économies et les sociétés africaines et dont les effets actuels sont la fragilité et l'instabilité des régimes politiques africains, le mécontentement et les frustrations des populations, conduisant à des émeutes de la faim (Zaire, septembre 1991), à des coups de force militaires (Tchad, Togo, Mali, etc.), etc.

Au plan social, à la diversité ethnique (une douzaine d'ethnies) ¹ correspond une diversité linguistique, car il existe autant de langues que d'ethnies. Dans cette mosaïque d'ethnies et de langues, non seulement l'ethnie *wolof* est majoritaire (43,7 %), mais encore sa langue est parlée par 70,9 % des Sénégalais ; cette langue *wolof* tend donc, par son dynamisme propre et son implantation géographique (présente dans toutes les régions du pays et dominante dans 8 des 9 grandes villes du pays), à s'imposer en langue nationale d'unification ². Six langues (*wolof*, *pulaar*, *sereer*, *joola*, *mandeng* et *soninke*) ont été érigées en langues nationales officielles, dont les modes de transcription et d'écriture ont été codifiés par des textes de loi, en vue de leur introduction dans le système d'éducation moderne, d'abord en tant que matières à enseigner, puis en tant que médiums d'enseignement. En attendant, le *français* demeure toujours langue officielle de l'Etat, de ses institutions et de la vie publique officielle, et médium d'enseignement dans tous les cycles de l'Ecole sénégalaise moderne.

Les tableaux suivants permettent de lire la répartition ethnique des populations sénégalaises et les langues nationales parlées ³ :

¹Ces ethnies sont les *Wolof*, *Pulaar* (*tukulër* et *peul*), *Sereer*, *Joola*, *Mandeng*, *Sarakole*, *Malinke*, *Balant*, *Bassari*, *koñaji*; *Mankaan*, *Manjak* ; d'autres sous-groupes peu nombreux existent : *Bainouk*, *Papel*, *Bajaranké*, *Bèdik*. Quarante trois langues nationales sont parlées au Sénégal, car certaines ethnies (*joola*, 13 ; *sereer*, 6) comportent plusieurs sous-groupes, chacun avec sa langue propre (cf. Projet de l'Atlas socio-linguistique du Sénégal, en exécution par le département de Linguistique de l'IFAN-CH. A. DIOP). Selon cette étude, plusieurs communautés, d'origine étrangère, sont parfaitement intégrées dans la société sénégalaise (Bambara, Susu, Assari, Créole, Khassonké, Maure).

²Cette position de l'ethnie et de la langue *wolof* procède de plusieurs facteurs :

- historiques et économiques : le pays *Wolof* (*Joolof*, *Cajoor*, *Baol*) a été le premier colonisé, par l'occupation des quatre communes (Saint-Louis, Gorée, Rufisque et Dakar) et dont les habitants jouissaient, dès le début du siècle, du statut de citoyens français, ont bénéficié très tôt de la scolarité de type occidental (introduction de l'école par la France dès 1816 à Saint-Louis) et ont été les premiers cadres indigènes de l'administration coloniale ; les principales villes du pays, dès la période coloniale, sont situées sur les axes ferroviaires Dakar-Saint-Louis et Dakar-Diourbel-Kaolack, qui traversent leur terroir (bassin arachidier) et où ils ont dominé le commerce de l'arachide ;
- cadres administratifs et commerçants à la fois, les *Wolof* sont caractérisés par la mobilité ; ils ont en effet essaimé dans toutes les autres régions du pays, ce qui n'est pas le cas de toutes les autres ethnies ;
- les *Wolof* ont contribué très activement à la diffusion de l'Islam au Sénégal et en Afrique de l'Ouest : les principales confréries du pays (*tijanisme*, *mouridisme* et *layénisme*) ont été créés et/ou dirigés par eux.

La "wolofisation" des populations, notamment dans les villes, dont les causes sont ainsi très diverses (économiques, religieuses, culturelles, etc.) se poursuit toujours et s'accroîtra vraisemblablement lorsque la langue *wolof* sera érigée en langue nationale d'unification, devant se substituer au français, et enseignée à toutes les ethnies sur toute l'étendue du territoire national (Donal Cruise O'Brien a consacré une étude à cette question dans : "Langue et nationalité au Sénégal : l'enjeu politique de la wolofisation", *L'Année africaine*, 1979, pages 319-335).

³Source : Direction de la Prévision et de la Statistique.- op. cit. pages 13 et 14.

TABLEAUX : Répartition ethnique de la population

Ethnies	Effectifs	%
Wolof	2 960 540	43,7 %
Pulaar	1 572 510	23,2
Sereer	1 000 650	14,8
Joola	373 960	5,5
Mandeng	312 580	4,6
Autres ethnies des régions Est (Soninké, Bassari, Koñaji)	234 980	3,5
Autres ethnies du pays (Balant, Manjank, Mankaañ, Papele)	315 160	4,7
Ensemble	6 770 380	100

TABLEAUX XI : Langues parlées

Langues parlées	Effectifs	%
Wolof	4 801 080	70,9
Pulaar	1 634 570	24,1
Sereer	929 360	13,7
Mandeng	420 880	6,2
Joola	380 800	5,7
Soninké	93 070	1,4
Autres	53 182	0,8

Remarques :

- les effectifs de ce second tableau correspondent, pour chaque langue, aux locuteurs qui, au sein de la population, utilisent la langue en question ;
- la plupart des Sénégalais sont polyglottes et parlent au minimum deux langues nationales ;
- la langue *sereer* régresse, beaucoup de *Sereer* citadins parlent le *wolof* à la place de leur langue maternelle ou alors les deux langues à la fois ; en outre, cette langue comporte beaucoup de mots *wolof* et *pulaar* (mots communs ou empruntés ?) ;
- l'ethnie *joola* ayant été dominée et islamisée (fin XIX^e et début XX^e siècles) par l'ethnie *mandeng*, les *Joola* des régions de Bignona et Diouloulou utilisent couramment la langue *mandeng*.

Toutes ces ethnies vivent en harmonie parfaite depuis plusieurs siècles, de même que des emprunts réciproques s'effectuent entre leurs langues, car, contrairement à beaucoup de sociétés africaines dans le passé, la société sénégalaise a toujours ignoré les conflits ethniques ou tribaux et religieux ¹. Diverses causes fondent cette coexistence :

- la longue histoire commune de cohabitation dans des territoires ethniques parfois communs ;

- les échanges et les emprunts de nature économique, mais également les alliances matrimoniales et politiques, etc. ;

- la vie religieuse, d'abord par l'islamisation de certaines ethnies par d'autres, ensuite l'appartenance aux mêmes confréries et de nos jours, la vie associative à vocation religieuse dans les centres urbains (*dahira*), ainsi que les manifestations religieuses de quartier qui réunissent les populations sans discrimination ethnique et créent des réseaux de solidarité et de fraternité ;

- la vie associative de caractère profane (associations villageoises, régionales, ethniques, etc.) fait également participer les populations urbaines à des actions à objectifs précis, culturels ou économiques, d'entraide ², etc. ;

- malgré les changements intervenus depuis les indépendances africaines, la famille sénégalaise, comme, d'une manière générale, la famille africaine, n'a encore perdu ni sa structure ni sa vocation traditionnelles et contribue toujours à entretenir la solidarité ; car,

¹Le séparatisme *Joola* en Casamance, qui a pris la forme d'une organisation politique autonomiste armée, appelée Mouvement des Forces démocratiques de Casamance (MFDC) et qui, depuis 1982, continue de défrayer la chronique, par des actions militaires d'envergure, parfois avec des armes lourdes, et dont le dernier attentat a fait deux morts le dimanche 22 décembre 1991 non loin de Ziguinchor, la capitale régionale, n'est pas véritablement dirigé contre une autre ethnie, mais contre l'Etat ; et ses causes sont en réalité politiques et économiques : l'enclavement de la région, séparée du reste du pays par la Gambie, l'exploitation de ses richesses et ressources agricoles, halieutiques, maraîchères et touristiques, la non-insertion des *Joola* dans l'appareil de l'Etat et de l'administration modernes, etc., ont engendré des frustrations et un mécontentement des populations *Joola*, longtemps marginalisées de la vie nationale et confinées dans leurs activités traditionnelles de culture du riz, du mil et de l'arachide. Les motivations culturelles, religieuses ou ethniques, etc., invoquées aujourd'hui, apparaissent davantage comme des arguments spécieux, inventés a posteriori, car dans la même région, vivent d'autres ethnies (*Peul*, *Mandeng* principalement, mais de loin plus nombreux que les *Joola*) qui ne sont ni concernées ni impliquées dans le séparatisme, mais semblent mieux intégrées dans la vie nationale.

²Ces associations, comme les *dahira*, sont très nombreuses dans toutes les villes du pays ; les plus dynamiques sont sans doute la *Convention des Saint-Louisiens*, l'*Association des Diourbellois*. Ces associations regroupent tous ceux qui sont originaires d'une ville, d'un village, d'une région, etc., dans des buts bien précis. La Fédération des associations islamiques du Sénégal (FAIS) compte 36 associations affiliées ; la Fédération des associations féminines du Sénégal (FAFS) comprend une vingtaine d'associations ; les associations sportives et culturelles (ASC) des jeunes dans les quartiers et les groupements d'intérêt économique (GIE) des femmes se comptent par milliers.

fortement déterminée par le système matrimonial dominant (polygamie ¹), caractérisée par un taux de fécondité (par femme en âge de procréer) élevé (6,5 % en 1989) la famille sénégalaise demeure toujours très nombreuse ; selon la Direction de la Prévision et de la Statistique ²

- . 55 % des ménages sont constitués de 5 à 9 personnes ;
- . 85 % des ménages ont une taille variant entre 5 et 19 personnes ;
- . 6 % des ménages ont une taille supérieure à 20 personnes ;
- . 9 % des ménages ont une taille inférieure à 5 personnes.

La taille moyenne de la famille sénégalaise est donc de 9 personnes ; mais, en considérant les deux paramètres que sont la polygamie et la fécondité des femmes, des taux précédents, le plus proche de la réalité est celui de 85 % des ménages de 5 à 19 personnes ; et en outre, la famille africaine élargie, comprenant plusieurs générations (pères, fils et petits-fils, tantes, oncles, parents, etc.), n'a pas encore totalement disparu, même dans les centres urbains. A quoi il faut ajouter que l'établissement de mariages polygamiques conduit à des alliances entre plusieurs familles, la solidarité familiale s'en trouve encore plus élargie.

Tous ces facteurs et réseaux de solidarité économique, religieuse et culturelle, etc., tendent ainsi à dissoudre les différences ethniques, notamment dans les villes : l'ethnie, en tant que réalité socio-culturelle, tend à disparaître dans ces villes. Aux plans psychologique et spirituel, cette solidarité aide, structure et fortifie les personnalités individuelles ³ : les individus bénéficient en effet toujours d'un encadrement de groupes divers, parentaux, amicaux, religieux, etc.

Les conséquences économiques et culturelles (artistiques) de cette situation sociale et de ces réseaux de solidarité sont également très variées :

¹Ce système matrimonial prévalait au Sénégal et en Afrique avant l'islamisation ; l'Islam l'autorise. Au Sénégal, il y a plus de femmes que d'hommes, le rapport de masculinité est de 95, c'est-à-dire qu'il y a 95 hommes pour 100 femmes. Ainsi l'homme musulman polygame, peut disposer jusqu'à 4 épouses, dont chacune est susceptible d'avoir en moyenne 6,5 enfants. Ainsi, 52,1 % des femmes mariées vivent dans des ménages polygames. Bien que toujours dominante dans l'ensemble du territoire, la polygamie régresse fortement dans les centres urbains, où elle ne représente plus que 24,1 % des ménages, en raison notamment des contraintes économiques (pouvoir d'achat, habitat, espace, mode de vie, etc.) : aujourd'hui, le nombre moyen d'épouses par homme est de 1,4 (Direction de la Prévision et de la Statistique, -op. cit., pages 8, 9 et 10, 21).

²De plus en plus dans de nombreux ménages sénégalais polygames, les épouses appartiennent à des ethnies différentes ou ne sont pas de la même ethnie que l'époux.

³Les maladies mentales et les déséquilibres psychologiques demeurent encore des phénomènes exceptionnels, voire insignifiants.

. dans les centres urbains et dans plus de la moitié des ménages polygames, un seul revenu, c'est-à-dire le salaire du chef de famille, est censé satisfaire tous les besoins (logement, nourriture, habillement, santé, éducation, etc.) de toute la famille ; et donc un salarié sénégalais entretient en moyenne 9 personnes ¹ ; les artistes sénégalais n'échappent pas à cette pesanteur socio-économique, et plus particulièrement lorsqu'ils sont polygames ; de telles contraintes n'incitent pas les Sénégalais à acheter des œuvres d'art contemporain, confrontés qu'ils sont aux exigences de survie ;

. au niveau des arts, lorsqu'un artiste plasticien ne peut vivre de son art, il est toujours assuré de pouvoir bénéficier de la solidarité des groupes auxquels il appartient ;

. cependant la réalité de la famille africaine étendue et des contraintes sociales qu'elle impose aux individus, dans des espaces réduits ², ne sont pas de nature à réunir et à favoriser l'émergence de conditions sociales optimales d'expression et de créativité artistiques ; la cohabitation, voire la promiscuité dans des maisons de petites dimensions avec de nombreux parents, le bruit, les visites inopportunes, les mouvements divers, etc., sont autant de facteurs pouvant entraver, gêner ou bloquer le travail créateur ³.

Au plan politique, le Sénégal vit un pluralisme intégral, dont le rétablissement en 1981 peut, sans référence à l'histoire politique du pays, faire illusion. Car déjà pendant la période coloniale et jusqu'en 1960 ⁴, le Sénégal connaissait un pluralisme politique, marqué et dominé par les deux figures historiques que sont Léopold Sédar Senghor et Lamine Guèye et leurs deux partis respectifs : le Bloc démocratique sénégalais (BDS, 1948), puis le Bloc populaire sénégalais (BPS, 1956), l'Union progressiste sénégalaise (UPS, 1958) et enfin le parti socialiste (PS, 1976) de Léopold Sédar Senghor, et la Section française de l'internationale ouvrière (SFIO, 1934) de Lamine Guèye. Au moment du référendum institué par le général Charles de Gaulle (1958) comme au moment de l'indépendance en 1960, plusieurs partis politiques existaient : UPS, PSS,

¹Or les traitements des salariés sénégalais sont toujours peu élevés, le SMIG étant encore de 35 000 F CFA, soit 700 FF (moins de 200 dollars US) ; ils connaissent souvent des fins de mois difficiles.

²La maison sénégalaise-standard dans les villes comprend en moyenne 5 pièces (dont 4 chambres et 1 salon) et les dépendances, et bâtie sur une surface excédant rarement 300 m² ; la SICAP et la Société nationale des habitations à loyer modéré (SNHLM) ont encore réduit, depuis quelques années (en raison de la rareté de terrains habitables, notamment à Dakar), cette superficie à moins de 200 m². Jusqu'à ces dernières années, les Sénégalais contruisaient peu en hauteur ; aujourd'hui, la raréfaction et la cherté des terrains dans les villes les y contraignent.

³Cette question des conditions de la pratique artistique sera examinée plus loin.

⁴La vie politique a réellement commencé au Sénégal au début du siècle, quand la France a autorisé la création de partis politiques dans les quatre communes (Saint-Louis, Gorée, Rufisque et Dakar), mais qui étaient souvent, jusqu'après la seconde guerre mondiale, des appendices et des sections des partis français. Cette vie politique était caractérisée, entre 1910 et 1945, par l'opposition, dans des listes différentes, entre les Français installés au Sénégal et les métisses français (Alfred Goux, Carpot, Valentin, etc.) et les intellectuels autochtones (Blaise Diagne, Galandou Diouf, Lamine Guèye, etc.) lors des élections législatives et municipales, Léopold Sédar Senghor lui-même a été introduit à la politique par Lamine Guèye, avant de se séparer de lui en 1948 ; puis les deux hommes se sont réconciliés en 1958 pour former l'Union progressiste sénégalaise (qui devient parti socialiste en 1976) qui domine la vie politique sénégalaise depuis sa création.

BMS, PRA, PAI¹. Puis entre 1960 et 1974 et face aux impératifs d'unité nationale et de construction nationale, Léopold Sédar Senghor, alors président de la République, et son parti, l'UPS, ont fait prévaloir les notions de primauté du parti et de parti unifié (dominant), grâce auxquelles ils ont absorbé, plutôt que fusionné, certains partis d'opposition (PSS, PRA, BMS, etc.) ; cependant, ces tentatives et processus n'ont pas pour autant muselé ni fait disparaître toute l'opposition, qui, même officiellement interdite, a subsisté dans la clandestinité (PAI). Ne parvenant pas à créer, comme c'était le cas à l'époque dans plusieurs pays africains, le parti unique national auquel il rêvait, et devant les difficultés diverses, économiques (sécheresse et baisse de la production agricole), politiques et sociales (crises de mai et juin 1968 et 1969, grèves des enseignants et des étudiants, etc.), Senghor se résolut à autoriser, par un texte de loi, la création de partis politiques, mais en limitant leur nombre à quatre et en obligeant chacun à se réclamer d'un courant de pensée : ainsi, l'UPS existant déjà en tant que parti socialiste, les trois autres partis devaient correspondre aux courants libéral (Parti démocratique sénégalais, PDS), conservateur (Mouvement républicain sénégalais, MRS) et marxiste-léniniste (Parti africain de l'indépendance, PAI, qui a pu ainsi sortir de la clandestinité). Mais, d'autres partis, non reconnus officiellement, et d'autres hommes politiques², refusant ce schéma et cette limitation arbitraires, continuaient de mener, au grand jour, leurs activités politiques (meetings, conférences, marches, tournées) et créaient des organes de presse (*Taxaw, Siggi, Andë Sopi, Rewmi, Daan Doolé, Faggaru, Le Démocrate, Takusaan*, etc.).

L'aggravation de la crise économique, politique et sociale au cours des dernières années de la seconde décennie de développement (1976-1980), culminera pendant l'année 1980 et conduira à la démission, le 31 décembre 1980, de Léopold Sédar Senghor de ses fonctions de Président de la République et Chef de l'Etat et à son remplacement par son Premier ministre (1970-1980), Abdou Diouf, dont une des premières décisions politiques sera l'abrogation de la loi des courants de pensée politique par la promulgation d'une loi

¹ PSS : Parti Socialiste Sénégalais, dirigé par Cheikh Tidiane Sy ;
 BMS : Bloc des Masses Sénégalaises du professeur Cheikh Anta Diop ;
 PRA : Parti du Rassemblement Africain des professeurs Assane Seck et Amadou Moctar Mbow (ancien Directeur général de l'UNESCO) ;
 PAI : Parti Africain de l'Indépendance (parti communiste) de Mahjemout Diop.

²Ces partis sont
 . le Rassemblement national démocratique (RND) du professeur Cheikh Anta Diop, Babacar Niang, Moustapha Diallo, Seyni Niang, etc. ;
 . le Parti de l'Indépendance et du travail (PIT) de Seydou Cissoko, Amath Dansoko, Magatte Thiam, Bouna Gaye, Samba Diouldé Thiam, Sémou Pathé Guèye, etc. ;
 . la Ligue Démocratique, mouvement pour le Parti du travail (LD/MPT) de Mbaba Guissé, Babacar Sané, Abdoulaye Bathily, etc.

Les deux derniers partis (PIT et LD/MPT) sont issus de l'éclatement du PAI originel (1957). La période 1974-1980 est caractérisée par les nombreux procès politiques que le parti dominant (UPS-PS) et son gouvernement intentaient aux partis non reconnus de l'opposition.

instituant le multipartisme intégral ¹. En quelques dix mois, plus d'une dizaine de nouveaux partis politiques étaient créés et officiellement reconnus, en sorte qu'aujourd'hui, dix sept partis animent la vie politique nationale ², en utilisant comme moyens privilégiés d'information des journaux créés sur fonds propres ³.

A ce pluralisme politique correspond un pluralisme syndical également intégral, car, en comportant de nombreux démembrements et des sous-groupes des jeunes, des femmes, des travailleurs et des personnes du troisième âge, structurés dans des organisations spécifiques à l'intérieur des partis, ces partis devaient être amenés à créer ou à encourager des syndicats, dont le nombre actuel est supérieur à vingt. Cependant, le renouveau du syndicalisme sénégalais semble également lié à l'accentuation de la crise économique qui sévit depuis dix ans et de ses conséquences : licenciement, déflation et compression des travailleurs ; la généralisation du chômage et l'accroissement des menaces conduisent par ailleurs à des regroupements des syndicats et au renforcement de l'unité des travailleurs ⁴.

¹Nous avons rendu compte de cette succession politique dans :

1 - "De la Grève à la Réforme : lutttes enseignantes et crise sociale au Sénégal", *Politique africaine*, op. cit. ;

2 - *L'Ecole future, Pour qui ? Crise scolaire et Réforme au Sénégal*, op. cit. De même, dans leur ouvrage : *Le Sénégal sous Abdou Diouf* (Paris, Karthala, 1990, 436 pages), Momar Coumba Diop et Mamadou Diouf ont consacré un chapitre spécial à "La succession Senghor-Diouf" (chapitre 2, 1^{ère} partie, pages 69-114).

²En plus des quatre partis mentionnés plus haut (PS, PDS, MRS et PAI) se sont ajoutés le RND, le PIT et la LD/MPT, mais également And Jéff/MRDN (Mouvement pour la révolution démocratique nationale) de Landing Savané, le Parti pour la Libération du Peuple (PLP) de Babacar Niang, le Parti démocratique sénégalais-rénovation (PDS/R) de

Serigne Diop, l'Union démocratique sénégalaise-rénovation (UDS/R) de Mamadou Fall Puritain, l'Organisation socialiste des travailleurs (OST) de Amadou Guiro, l'Union pour la Démocratie populaire (UDP) de Racine Guissé, le Mouvement pour le Socialisme et l'Unité (MSU) de Mamadou Dia, le Parti africain pour l'Indépendance des masses (PAIM) de Aly Niane, le Parti populaire sénégalais (PPS) de Oumar Wone et la ligue communiste des travailleurs (LCT) de Doudou Sarr.

³Chacun des plus grands partis sénégalais a créé un ou plusieurs organes d'information :

- le PS et ses démembrements : *L'Unité, Combat pour le Socialisme, Gresen, Le Sursaut, Le Soutien, Le Débat* ;

- le PDS : d'abord *Le Démocrate*, puis *Takusaan* et enfin aujourd'hui *Sopi* ;

- le PLP : *Rewmi* ;

- la LD/MPT : *Faggaru, Flash Faggaru* ;

- le PIT : d'abord *Andè Sopi*, maintenant *Daan Doole* ;

- And Jéff : *Xarebi* ;

- le PDS/R : *Le Rénovateur*.

⁴Trois centrales syndicales sont dominantes :

- la CNTS : Confédération nationale des travailleurs du Sénégal, sans aucun doute la plus puissante et la plus représentative, comprenant plusieurs fédérations et affiliée au Parti socialiste, pratique la participation responsable, en vertu de laquelle elle dispose de quotas dans le gouvernement et à l'Assemblée nationale ;

- l'UNSA : Union nationale des syndicats autonomes du Sénégal, regroupe le syndicat autonome de l'enseignement supérieur (SAES), l'Union démocratique des enseignants (UDEN), le syndicat unique des travailleurs de la santé et de l'action sociale (SUTSAS), le syndicat unique des travailleurs de l'électricité (SUTELEC), le syndicat national des postes et télécommunications (SNPT) ;

- la CSA : Coordination des syndicats autonomes, composée du syndicat unique et démocratique des enseignants du Sénégal (SUDES), du syndicat des professeurs du Sénégal (SYPROS), du syndicat national de l'enseignement élémentaire (SNEEL).

Depuis l'accession au pouvoir de Abdou Diouf le 1^{er} janvier 1981, les revendications prioritaires, à ces deux niveaux politique et syndical, ont été :

- au niveau politique et après les élections législatives et présidentielles contestées et mouvementées de 1983 et 1988 ¹, d'une part l'élaboration d'un code électoral démocratique, à la conception duquel seraient associés tous les partis reconnus, et qui permettrait l'identification de l'électeur, l'obligation de l'isoloir et l'implication de tous les partis concernés aux différentes phases du processus électoral (recensement, distribution des cartes d'électeur, représentation dans les bureaux de vote et dans les dépouillements, contrôle, etc.) ; d'autre part l'accès de l'opposition à tous les médias d'Etat ;

- au niveau syndical, la préservation de l'emploi, au moment où tous les secteurs de production (publics et privés) déflètent, licencient ou compressent ; d'où l'opposition unanime de tous les syndicats au projet gouvernemental de modification du code du travail, qui devrait instituer le travail temporaire, le contrat de travail à durée déterminée, la liberté pour l'employeur de licencier pour motif économique, sans autorisation préalable de l'inspection du travail, etc. ; de telles dispositions portant atteinte aux acquis des travailleurs.

Toutes ces menaces sur les travailleurs, qui avaient pu conserver leur emploi dans cette tourmente économique, et les frustrations des responsables des partis de l'opposition, dans un contexte d'ajustement structurel, particulièrement éprouvant pour les populations, font de la période 1988-1992 une période de tension extrême, au cours de laquelle la crise économique s'est doublée d'une crise politique et sociale, et pendant laquelle les grèves des travailleurs, des élèves et des étudiants alternaient avec les manifestations politiques (meetings, marches, etc.). Au même moment, se déployaient les efforts et les tentatives d'unification, d'une part des syndicats autonomes (cf. supra) et d'autre part des partis de l'opposition ².

Face à la radicalisation de la CONACPO et au blocage de la situation politique, Abdou Diouf, Président de la République, annonçait dans son message à la nation le 31

¹Celles de février 1988 ont été suivies d'émeutes, de l'arrestation des principaux chefs des partis de l'opposition, dont Maître Abdoulaye Wade du PDS, de procès politiques, d'agitation et de grèves des élèves et des étudiants, obligeant le pouvoir à fermer les écoles et l'Université (février-octobre 1988) et annuler l'année scolaire. A la base de la contestation, selon l'opposition, les fraudes électorales et la manipulation, mais également l'ordre (*ndiggef*) donné par le Khalife de la confrérie mouride à tous les *taalibe*, de voter pour le candidat Abdou Diouf et son parti.

²Ces partis, au nombre de neuf : PDS, PLP, LD/MPT, PAI, MDP, OST, And Jéff, PPS, UDP, créaient, en janvier 1990, la conférence nationale des chefs de partis de l'opposition (CONACPO), qui refusait tout compromis et tout dialogue avec le Président de la République, secrétaire général du PS, et réclamait la démission de celui-ci, la dissolution de l'Assemblée nationale, la constitution d'un gouvernement d'union nationale de transition et l'organisation d'élections générales anticipées. Et au cours du dernier trimestre de l'année 1990, elle exigeait la convocation d'une conférence nationale réunissant tous les partis politiques, seul moyen à son sens, de liquider "le contentieux électoral" surgi en 1988.

décembre 1990, trois mesures importantes, de nature à rétablir le dialogue avec l'opposition ¹ ;

- discussion sur certains aspects du code électoral ;
- création d'un haut conseil de la radiotélévision par le décret n° 91-734 du 25 juillet 1991 ;
- amnistie et libération des détenus séparatistes casamançais.

Puis il créait la fonction de médiateur de la République par la loi n° 91-14 du 11 février 1991 et le décret n° 91-144 du 12 février 1991 ², en vue d'améliorer les relations entre l'administration de l'Etat et les citoyens.

Ces différentes mesures et leurs applications concrètes ont bien évidemment produit des effets bénéfiques : un état de grâce pour le pouvoir, la décrispation politico-sociale et l'instauration d'un climat de consensus et d'unité nationale qui a duré plusieurs mois. Mais, dès octobre 1991, le front social, syndical en particulier, s'agitait à nouveau, d'abord avec les retraités des postes qui, pour des arriérés de rappels dus non payés, occupaient les locaux de la direction de l'Office des postes et de la caisse d'épargne ; ils sont suivis par le syndicat national des travailleurs des postes et télécommunications (SNTPT) du 28 octobre au 08 novembre 1991, puis par les syndicats enseignants (SAES, UDEN et SUDES) du 19 au 21 décembre 1991 ³. Les cours n'ayant pratiquement pas démarré pendant le premier trimestre de l'année académique 1991-1992 et ces syndicats ayant déposé des préavis de grève pour les mois de janvier et février 1992, les risques que l'année soit compromise pour les élèves et les étudiants étaient

¹Cette volonté de réconciliation nationale exprimée par le Chef de l'Etat a été mise sur le compte de l'intervention discrète mais ferme de la France, des Etats-Unis d'Amérique et des autorités de la Banque mondiale et du Fonds monétaire international. Sceptiques et prudents après cette allocution, en raison de l'échec de la table-ronde de 1988, initiée par le même Chef de l'Etat et qui avait réuni tous les partis, les chefs de partis regroupés dans la CONACPO finirent par reconnaître, au bout de quelques mois qui ont vu suivre des actes concrets, la sincérité du Chef de l'Etat qui, outre les mesures annoncées le 31 décembre 1990, invitait, en mars 1991, les partis de l'opposition à constituer autour de lui un "gouvernement de majorité élargie" : deux partis de l'opposition y répondent (cf. supra) et font éclater la CONACPO.

²Toutes ces décisions ont été appliquées :

- une commission nationale de réforme du code électoral a été créée, puis a siégé du 13 mai au 21 août 1991 avec la collaboration de tous les partis, a déposé ses conclusions auprès du Chef de l'Etat qui les a transmises sans modification à l'Assemblée nationale, qui les a adoptées le 20 septembre 1991 comme nouveau code électoral, avec, comme innovations majeures l'abaissement de l'âge électoral de 21 à 18 ans, l'identification obligatoire de l'électeur, le passage obligatoire à l'isoloir, l'implication de tous les partis aux différentes phases du processus électoral ;
- afin de permettre l'accès de l'opposition aux médias d'Etat, le haut conseil de la radiotélévision a été créé le 25 juillet 1991 et a commencé ses travaux ;
- les séparatistes casamançais détenus, au nombre de 355, ont été libérés le 28 mai 1991 et le Gouvernement a conclu avec le MFDC un accord de paix en Guinée-Bissau le 13 mai 1991 ;
- et enfin, le "Gouvernement de majorité présidentielle élargie", formée le 08 avril 1991, reste toujours ouvert aux autres partis.

³Ces différentes grèves ont généralement une dimension nationale, étant observées sur toute l'étendue du territoire et paralysant tous les services de l'Etat concernés.

réels. Elle est sauvée, à la suite des accords intervenus entre le gouvernement et les syndicats en janvier 1992, mais réaménagée et prolongée jusqu'au mois d'août.

L'histoire politique du Sénégal est jalonnée, depuis au moins trois décennies, par diverses tentatives de composition et de recomposition, d'éclatements et de réunification des formations politiques. Après la formation d'un gouvernement de majorité présidentielle élargie, qui fait collaborer trois partis politiques dans la gestion des affaires de l'Etat, l'opposition de son côté tente de se repositionner d'une part par la création, au cours d'un congrès constitutif les 14 et 15 décembre 1991, d'un nouveau parti, And Jëff-Parti africain pour la démocratie et le socialisme (And Jëf/PADS), formation qui regroupe And-Jëff/MRDN, OST, UDP et cercles des lecteurs de Suxuba ; et d'autre part par la volonté d'ouverture et l'appel à l'unité des partis de l'opposition formulés par le MSU lors de sa conférence nationale du 5 janvier 1992¹ ; au même moment, la CONACPO, amputée du PDS, reste maintenue comme cadre unitaire de concertation de l'opposition.

Cependant, par leur nombre, ces diverses tentatives d'unification suivies d'éclatements et de ruptures francassants, traduisent la fragilité et/ou les limites des équilibres des cadres ainsi créés et qui ne s'édifiaient pas sur des lignes programmatiques précises, mais sur des objectifs ponctuels ou à court et moyen termes, avec, en toile de fond, des considérations non avouées de *leadership*, de préséance et de représentativité que cherchaient à faire prévaloir certains chefs de partis, de l'opposition en particulier.

Cette vie politique engrange aujourd'hui, malgré ses failles et ses péripéties parfois dramatiques, deux acquis majeurs :

- d'une part la longue stabilité politique, dans une Afrique post-coloniale dont l'histoire, tourmentée par les coups d'Etat militaires, les changements violents de régime et parfois les guerres civiles (Guinée, Mali, Bénin, Niger, Togo, Burkina-Faso, Congo, Zaïre, Tchad, Mauritanie, Guinée-Bissau, Ghana, Nigéria, etc.), semble s'être accélérée depuis le début de l'année 1990, notamment à la suite des crises et des échecs économiques des régimes politiques, ayant débouché sur des programmes d'ajustement structurel en phase d'application par la plupart des pays de la région, et aux conséquences qui en ont découlé : chômage croissant et difficultés de survie des populations, conférences nationales difficiles dans de nombreux pays (Bénin, Congo, Togo, Zaïre, Mali, etc.) ;

¹Le MSU propose ainsi une candidature unique des partis de l'opposition lors des élections présidentielles de février 1993. Ainsi, après le retrait du PDS et la formation de And Jëf/PADS, la CONACPO n'est plus constituée que de 6 partis et le Sénégal ne compte plus que 15 partis, alors que depuis le début de l'année 1991 qui a vu l'avènement du multipartisme en Afrique de l'Ouest en particulier, le nombre de partis par pays varie entre 30 et 50 (Mali, Burkina-Faso, Togo, Congo, Bénin, Niger, etc.), alors qu'au Zaïre, ce nombre dépasse la cinquantaine.

- et d'autre part l'enracinement solide, durable et irréversible de la démocratie dans le terreau de la vie et des mœurs politiques sénégalaises.

Cependant, au Sénégal comme dans les pays africains ayant instauré récemment le pluralisme politique, la démocratie est entravée par deux écueils de taille : la pauvreté et l'analphabétisme des populations, le taux de ce dernier variant, dans la majorité des pays africains, entre 60 et 70 % de la population adulte. Dans la misère et l'analphabétisme, la démocratie a toutes les chances d'être soit utopie, soit désordre et anarchie, car la misère génère des frustrations et des surenchères revendicatives susceptibles de produire des révoltes ¹, tandis que l'analphabétisme de larges proportions des populations paralyse le libre exercice du droit de vote et favorise les manipulations diverses (cf. les fraudes aux élections).

Dans le domaine religieux, les deux religions révélées, le Christianisme et l'Islam, coexistent pacifiquement d'une part entre elles, et d'autre part avec les religions traditionnelles ². Mais l'Islam est très largement majoritaire, puisque, selon le dernier recensement, 94 % des Sénégalais sont musulmans :

TABLEAU XIII : Répartition de la Population selon la religion ³

Religion	Effectifs	%
Islam	6 481 500	94,0 %
Christianisme	335 210	4,9 %
Autres	76 010	1,1 %
Ensemble	6 892 720	100 %

Les musulmans sénégalais sont répartis en quatre grandes confréries : le *tijanisme*, le *mouridisme*, le *layénisme* et la *khadyria* ; chacune d'entre elles est dirigée par un chef spirituel (*khalife*) et sa famille dispose d'une capitale religieuse (Tivaouane, Touba, Yoff-

¹Au cours des événements sénégal-mauritaniens d'avril et mai 1991, toutes les boutiques et tous les magasins tenus par des Maures à travers le pays furent pillés ; au Zaïre, les émeutes de la faim de septembre 1991 dans les principales villes du pays ont provoqué le saccage systématique de tous les magasins, y compris les pharmacies, les entrepôts, les services commerciaux privés, etc. L'exercice des libertés dans une démocratie conduit souvent ou favorise parfois, sans garde-fous, des excès. Dans un article : "Montée des haines et des extrémismes. L'Alibi perdu", paru dans *Le Monde diplomatique* (n° 453, décembre 1991, pages 1, 18 et 19), Claude Julien a montré, avec les exemples des pays de l'Europe de l'Est (ex-URSS, Yougoslavie, Hongrie, Pologne, Tchécoslovaquie, etc.), toutes les difficultés à édifier la démocratie dans les pénuries et la misère. Il faut croire que l'ambition qu'exprimait, au début de son mandat de Premier Ministre britannique, Madame Margaret Thatcher, d'édifier une démocratie des propriétaires, n'a pas encore été suffisamment méditée.

²Cf. supra : chapitre 2, section 3/1 : l'Islamisation, et section 4/2 : Islam et Arts.

³Source : Direction de la Prévision et de la Statistique.- op. cit., page 11.

Layène et Ndiassane), organise annuellement une manifestation religieuse de commémoration (*Gamu, Magal*, etc.)¹ et comporte des structures d'encadrement, de formation des fidèles (*dahira, daara*, associations diverses, etc.) et de production. Dans les quartiers, les villages et les villes, le dynamisme de l'Islam sénégalais se mesure au nombre de mosquées implantées par les associations de quartier et par celui des manifestations (chants religieux, lectures du Coran, etc.) qu'organisent régulièrement ces associations et groupements.

Le Christianisme (catholicisme et protestantisme) ne représente, selon le tableau ci-dessus, que 4,9 % de la population sénégalaise et présente deux particularités :

- la christianisation n'a véritablement converti que deux ethnies principales : les *sereer* au centre-ouest du pays et les *joola* au sud-ouest ; quelques autres individus et groupes dans les ethnies du sud (*Mankaañ, Manjak*) et du sud-est (*Bassari*) ont également été christianisés. Il se trouve, assez paradoxalement, que les populations de ces ethnies christianisées sont celles qui ont le mieux conservé et pratiquent encore leurs cultures traditionnelles² ;

- le protestantisme est exclusivement pratiqué dans les villes, généralement par des étrangers (Ghanéens, Béninois, Nigériens, etc.) ; très peu de Sénégalais sont protestants³.

Bien que très minoritaire, le Christianisme sénégalais est très vivant et relativement dynamique, grâce notamment à son organisation et ses institutions, ses cadres et la formation qui leur est assurée⁴.

Les religions traditionnelles (animisme ou paganisme) ne représentent que 1,1 % de la population sénégalaise et ne sont plus pratiquées que par des groupes marginaux, parfois dans la clandestinité (*sereer* et *lebu* au nord), publiquement dans les régions orientales (*bassari* et *koñaji*) et australes du pays (*joola, mankaañ* et *manjak*).

¹Cette fête annuelle commémore habituellement la naissance du Prophète Mohamed (*Gamu*), l'exil de Serigne Touba au Gabon (*Magal*), un évènement majeur dans la vie du fondateur ou de la confrérie, etc. Ces fêtes revêtent une dimension nationale par le nombre de fidèles qu'elles mobilisent, par la représentation du Chef de l'Etat par des délégations composées de ministres, de députés et d'autorités locales (gouverneurs, préfets, sous-préfets, etc.), par le droit reconnu aux travailleurs par l'Etat de disposer de trois jours de congé à l'occasion de la célébration de chacune d'elles, etc.

²Cf. supra, chapitre 2, section 3/2/4 : La Christianisation.

³Il n'y aurait ainsi que 50 000 protestants environ au Sénégal, contre 320 000 catholiques.

⁴Sur toute cette question, cf. chapitre 2, section 3/2/4. Outre la vie religieuse, le Christianisme sénégalais a investi trois secteurs dans lesquels il a enregistré des succès certains : l'éducation, la santé et l'économie ; dans ce dernier secteur, Caritas-Sénégal, institution de bienfaisance et d'aide à la promotion, investit, depuis deux décennies, dans le financement de projets paysans de développement, dans leur encadrement, leur formation et leur équipement.

Dans ce contexte multireligieux, l'Etat sénégalais se déclare dans le principe laïc ¹, tout en tolérant l'existence de toutes les religions et en s'interdisant toute immixtion dans la vie religieuse. Cependant, une longue tradition de collaboration, et en définitive de clientélisme politique, avec les marabouts et les chefs religieux, initiée dès la période coloniale et poursuivie encore par le pouvoir en place et les divers partis politiques, a abouti à une situation complexe et des rapports ambigus entre le temporel et le spirituel ; par exemple, le *ndiggel* (ordre), donné aux fidèles de la puissante confrérie mouride par leur khalife général, Abdou Ahad Mbacké, lors des élections présidentielles et législatives de 1983 et 1988, a non seulement jeté la confusion, et parfois la discorde au sein des populations mourides, mais encore réactivé la question, toujours pendante, de la laïcité de l'Etat ², au moment où des mouvements religieux musulmans ³ exigent la création d'un Etat islamique alors que des organisations religieuses politiques ⁴ réclament leur reconnaissance officielle ; en sorte que toutes les confessions et confréries religieuses sont encore, comme elles l'ont toujours été, l'objet d'une sollicitude constante et de

¹Cette position de principe est contenue dans la Constitution, qui interdit en outre toute constitution de parti politique sur des bases religieuses, ethniques et régionales.

²Les rapports entre la religion et la politique, l'Etat, les partis et confréries au Sénégal ont fait l'objet de nombreuses analyses, dont celles de Jean Copans (*Les Marabouts de l'Arachide*), de Christian Coulon (*Le Marabout et le Prince. Islam et Pouvoir au Sénégal*), de Donal Cruise O'Brien (*Saints and Politicians : Essays in the Organisation of a Senegalese Peasant Society*), de Moriba Magassouba (*L'Islam au Sénégal : demain les Mollahs ?*) et de Momar Coumba Diop et Mamadou Diouf (*Le Sénégal sous Abdou Diouf*) ; nous avons également consacré à la question une série d'articles : "Religion et Politique", parus dans *Takussan* n°s 5 et 6, Dakar, mars 1983.

³Parmi ces mouvements et figures, citons *l'Union culturelle musulmane* dirigée naguère par Cheikh Touré ; la *Jamaatou Ibadou Rahmane*, puissante organisation dirigée par Sidy K. Lô et qui fait paraître régulièrement *Le Musulman*, journal d'information et d'opinions islamiques ; Ahmet Khalifa Niasse, etc.

⁴Selon *Sud-Hebdo*, n° 186 du jeudi 6 décembre 1991, page 3, Ousseynou Cissé, secrétaire général du Parti pour la Libération et la démocratie islamiste (PLDI), accompagné de quelques membres de son secrétariat national et de nombreux journalistes, s'est rendu au ministère de l'intérieur afin d'y déposer les statuts de son parti et obtenir le récipissé de reconnaissance ; leur interlocuteur à ce ministère se déclarant incompétent en la matière, les envoyait à la préfecture de Dakar, où le préfet saisi déclarait à son tour son incompétence et les renvoyait au ministère ; là, à nouveau, ils entendirent le même argument ; nullement découragés, les responsables du PLDI déclarèrent aux journalistes présents qu'ils ne renonçaient pas à poursuivre leur initiative, mais encore qu'ils ne feraient rien qui soit contraire à la loi et aux règles démocratiques pour obtenir la reconnaissance officielle de leur parti.

sollicitations régulières des partis politiques et de l'Etat ¹. Ce qui est vrai des rapports entre l'Etat et l'Islam l'est, en partie, des rapports entre cet Etat et le Christianisme, à la différence près que le Christianisme, étant minoritaire, requiert moins d'interventions de l'Etat, mais la sollicitude de ce dernier à son égard reste constante.

A ce niveau religieux également, la donnée majeure de la vie sociale sénégalaise est la coexistence pacifique, voire la collaboration et la confraternité des deux religions révélées (cf. chapitre 2). Cependant, ces équilibres et ententes sont susceptibles d'être perturbés à long terme par les mouvements islamistes et ce qui a été appelé "montée des intégrismes", notamment avec la création probable de partis politiques religieux, dont la revendication fondamentale est l'édification d'un Etat islamique, et donc la renonciation à la laïcité de l'Etat, inscrite dans la Constitution actuelle, mais considérée aujourd'hui comme héritage suranné de l'Etat colonial français. Une autre menace, susceptible de peser sur la démocratie sénégalaise, est constituée par la collaboration et les rapports clientélistes entre le gouvernement et les chefs religieux, et plus généralement entre les partis politiques et les chefs de confréries car, en ordonnant, à l'occasion des élections, de voter pour tel candidat ou tel parti, ces derniers contribuent à fausser le jeu démocratique ; ce qui est de nature à vicier l'atmosphère et la vie politiques nationales, comme ce fut déjà le cas en 1988 ².

Cette intense vie politique et religieuse ne laisse pas indifférents les artistes plasticiens sénégalais et inspire certains d'entre eux. Ainsi, la peinture sur verre,

¹Cette sollicitude et ses rapports de collaboration prennent des formes diverses :

- les marabouts obtiennent, grâce à l'aval de l'Etat et parfois sur recommandations politiques, des prêts auprès des banques, d'Etat plus fréquemment ; ou des quotas de marchandises et de denrées, certains membres des familles maraboutiques étant des hommes d'affaires ;

- l'Etat organise, depuis l'indépendance, l'encadrement administratif et médical du pèlerinage à La Mecque en nommant chaque année, par décret, une mission officielle dénommée "Mission d'accompagnement des pèlerins musulmans à La Mecque", conduite par un commissaire général au pèlerinage, également nommé chaque année, par décret. Selon Khadim Mbacké, qui a consacré sa thèse de doctorat d'Etat à cette question du pèlerinage des Sénégalais aux lieux saints de l'Islam (*Le Pèlerinage à la Mecque, Le Cas du Sénégal, de 1886 à 1986*, Université Cheikh-Anta Diop de Dakar, 15 avril 1991), cette mission est composée chaque année de plusieurs personnels de l'Etat (députés, hauts fonctionnaires, médecins, infirmiers, journalistes, etc.), entièrement pris en charge par l'Etat, et assume diverses fonctions : visites médicales avant le départ et suivi médical pendant tout le pèlerinage, organisation du voyage, du séjour et du retour, éducation religieuse des pèlerins, encadrement permanent pendant tout le pèlerinage ; ainsi, dans le cadre de cette mission, les charges de l'Etat sont passées, selon cet auteur, de 15 millions de francs CFA en 1960 à 169 millions en 1986 (op. cit., page 447) ; depuis quelques années, une mission analogue a été créée pour le pèlerinage des Chrétiens sénégalais ;

- à l'occasion de chaque fête religieuse commémorative des principales confréries et des grandes familles maraboutiques, le gouvernement met gracieusement les denrées alimentaires (riz, huile, tomate), l'eau, l'électricité et mobilisent les services de sécurité (gendarmerie, police, pompiers, etc.) et les agents des services de l'électricité, du téléphone, de l'eau, etc., à la disposition des fidèles.

²Au cours de ces élections, la contestation du *ndigge* du khalife des mourides par les fidèles et jusque parmi les membres de sa famille, a été telle qu'un parti de l'opposition, le PDS, avait pu faire élire un marabout, membre de la même famille, à l'Assemblée nationale, qui compte ainsi un marabout-député-analphabète.

examinée au chapitre précédent, demeure toujours une dimension essentielle du patrimoine culturel et artistique du Sénégal et art le plus populaire et le plus acheté, parce que très lié aux aspirations et aux valeurs sociales des populations sénégalaises en tant que forme de lutte et de résistance à la domination coloniale et moyen de diffusion de l'Islam sénégalais, ayant opéré, à une période cruciale de l'histoire nationale, la jonction entre la politique et la religion ; refusant de végéter dans la tradition et la marginalité, entre les mains d'artisans autodidactes ou formés sur le tas, elle se renouvelle et se modernise, grâce notamment à de jeunes artistes issus des écoles modernes et à l'intérêt des divers publics, nationaux et étrangers, sans renoncer cependant à la thématique religieuse, dont elle semble ne plus pouvoir être dissociée au Sénégal. Cette thématique religieuse inspire également les artistes dits modernes, ceux qui utilisent toiles, pinceaux et couleurs importés d'Occident ; le dernier sommet (le 6^e) des Chefs d'Etat, de gouvernement et des souverains de l'Organisation de la conférence islamique (OCI), tenu à Dakar du 9 au 12 décembre 1991, a été l'occasion d'une exposition sur l'art islamique ¹ qui a révélé l'abondance et la qualité de la production artistique d'inspiration islamique des artistes plasticiens sénégalais. Mais l'observation attentive des peintures exposées, lors de notre visite, nous a convaincu des analogies thématiques, voire de l'identité, de cette peinture et de la peinture sur verre ². Il semble certes malaisé de dissocier un art islamique (peinture en particulier) des thèmes dominants du message islamique. En tout état de cause, le sommet de l'OCI paraît avoir été un prétexte, pour les artistes installés à Dakar, plutôt que l'occasion de prouver l'existence d'une peinture sénégalaise moderne et autonome, distincte de la peinture sur verre, et d'inspiration islamique.

De même, la présidence en exercice (juillet 1985-juillet 1986) de l'Organisation de l'unité africaine (OUA) assurée par Abdou Diouf, Chef de l'Etat sénégalais, qui avait décidé de placer son mandat sous le signe de la lutte contre l'apartheid, a été un prétexte à

¹Cette exposition, organisée du 10 au 15 décembre 1991 à l'Institut islamique de Dakar, a réuni une trentaine de peintures d'une vingtaine d'artistes sénégalais. D'autres productions artistiques et artisanales avaient également été montrées (tapis, manuscrits islamiques, vêtements, photos, ouvrages, etc.). En visitant cette exposition le mercredi 11 décembre 1991, nous avons eu confirmation de la richesse et de la variété des arts musulmans sénégalais contemporains, et du bien-fondé de notre projet de recherche sur ces arts, déjà élaboré et soumis aux bailleurs de fonds et dont l'exécution devrait commencer en 1993 si le financement était acquis. Aussi, la présente étude ne peut, en dehors de la présentation qui en est faite au chapitre 2 et de la peinture sur verre, porter sur ces arts. Nous avons choisi dans ce cadre-ci de privilégier et de cibler les arts plastiques dont les créateurs sont issus des écoles modernes de formation, qui exposent et commercialisent leurs productions, qui figurent dans les catalogues, etc., alors que la peinture moderne d'inspiration musulmane (hormis la peinture sur verre) est inaccessible, ne faisant pas encore l'objet d'expositions régulières. Et en outre, nous avons pu observer que beaucoup de peintures exposées à l'Institut islamique étaient signées par les mêmes peintres de l'ANAPS et de l'APPS, et dont les noms figurent dans le répertoire suivant. Il n'est pas du reste exclu que les mêmes peintres dakarois, informés depuis plusieurs mois de l'organisation d'une exposition des arts musulmans lors du sommet de l'OCI, aient décidé de réaliser des œuvres d'inspiration islamique (le Prophète, la prière, la lecture du Coran, la calligraphie, les faits et figures historiques de la religion et des confréries, etc.).

²Bien entendu, des différences notables existent entre les deux genres et portent tant sur les matériaux, les techniques que sur les traitements.

l'organisation, par les artistes plasticiens sénégalais regroupés au sein de l'ANAPS, d'une exposition à thème : "Art contre Apartheid" ¹ .

Ces quelques exemples, ainsi que la peinture sur verre sénégalaise dite traditionnelle, confirment que l'art d'une société peut avoir, tout au moins dans son contenu comme dans ses visées, partie liée avec la culture nationale, les aspirations et les idées politiques, religieuses, etc., des populations, des artistes ou de la classe dominante et son idéologie.

3 - 2 - LE SYSTEME EDUCATIF MODERNE

L'éducation et la formation constituent également, par l'importance des systèmes existants (effectifs, infrastructures, personnels, etc.), leur crise actuelle et les inquiétudes que celle-ci suscite, leur poids dans le développement socio-économique du pays et des hommes, une donnée fondamentale de la culture et de la société sénégalaises contemporaines ² . Leurs présentation et analyse dans ce cadre-ci permettent également de mieux percevoir la marginalité, dans le système éducatif du pays, des écoles de formation artistique et des enseignements de l'éducation artistique.

Il existait au Sénégal, au moment de l'indépendance en 1960, trois systèmes d'éducation, qui subsistent encore, mais évoluent parallèlement sans rapport aucun :

- un système d'éducation traditionnelle, se fondant sur et véhiculant la culture ancienne des populations, et dans lequel les enfants reçoivent toujours l'instruction de leurs parents dans les familles et les villages ; quoiqu'informel et diffus, ce système a un impact social réel et continue de structurer la personnalité des enfants ³ ;

- un système d'éducation islamique, introduit avec l'islamisation, dont les enseignements consistent essentiellement à faire mémoriser le *Coran* au sein d'écoles coraniques dirigées par des érudits, appelés marabouts ; l'image célèbre ^{et} prégnante qui caractérise ce système est celle du marabout assis sous un arbre ou dans une case sombre, entouré d'enfants formant un cercle autour d'un feu. Quoiqu'ayant permis aux populations sénégalaises d'accéder à l'écriture, ce système est demeuré mal organisé et

¹Cf. chapitre 1, section 3/5/2.

²L'Ecole, ses enseignants, ses élèves et ses étudiants sont en effet fortement impliqués dans les enjeux et les débats politiques.

³Nous avons examiné cette éducation traditionnelle dans notre thèse de doctorat de troisième cycle que l'IFAN-CH. A. DIOP a publié sous le titre : *Création et Imitation dans l'Art africain traditionnel*, Eléments d'Esthétique, op. cit., chapitre I, pages 21-63.

ses méthodes d'enseignement peu élaborées ¹. C'est pourquoi, depuis l'indépendance et à la suite de leur formation dans les pays arabes, des intellectuels sénégalais arabisants tentent de lui substituer une forme plus moderne, sans cependant parvenir à la faire disparaître. Organisés en associations culturelles islamiques, au nombre de 36, regroupées au sein d'une structure nationale de coordination, la Fédération des associations islamiques du Sénégal (FAIS), créée en 1962, puissamment appuyés et parfois financés par les pays arabes, ces arabisants ont implanté, à travers tout le territoire national, un réseau dense d'"écoles arabes", conçues à l'image des écoles publiques dont elles adoptent les horaires et la structuration des classes (rangées de tables-bancs, tableau noir, salles closes, etc.) et dont les programmes ne diffèrent que légèrement de ceux de l'école publique officielle. Car, outre la mémorisation du *Coran*, les enseignements de ces écoles arabes portent sur diverses disciplines : la langue arabe (grammaire, littérature), les *hadiths*, la biographie du Prophète, l'histoire de l'Islam, la géographie, le calcul et le français, etc.

A la suite de nombreuses enquêtes effectuées dans toutes les régions du pays, la commission nationale de réforme de l'éducation et de la formation (CNREF) indiquait en 1984, dans son *Rapport général* ², la situation de ce système d'éducation.

TABLEAU XIII : Situation de l'école arabo-islamique et de l'école primaire publique.

	Ecole arabo-islamique en 1984	Ecole primaire publique en 1988
Nombre d'écoles	3 254	2 420
Nombre de classes	29 936	11 022
Nombre d'élèves	843 953	642 063
Nombre de maîtres	31 419	10 793

Source :

- a - SYLLA, Abdou.- *L'Ecole sénégalaise en Gestation*, op. cit., page 357.
- b - Direction des Etudes, des Ressources humaines et de la planification, Ministère de l'Education nationale.- *Demande et offre d'éducation dans l'enseignement élémentaire en zone rurale*, Dakar, Juin 1989, page 7.

¹Le caractère informel et l'inorganisation de ce système procèdent de ce que chaque marabout peut implanter son école (*daara*) où il veut (quartier ou village, dans une maison ou dans la rue, etc.) sans autorisation préalable de l'Etat, les enfants assis à même le sol ; chaque maître a des méthodes propres, un horaire spécifique et dispense un enseignement à la carte, généralement en faisant répéter les versets du *Coran* jusqu'à mémorisation. D'où les difficultés, pour l'Etat moderne, d'organiser rationnellement ce système et de le maîtriser parfaitement.

²Cette commission avait été instituée par l'Etat à la suite de la crise scolaire de 1980 et des Etats généraux de l'Education et de la Formation (EGEF) de janvier 1981 ; cf. CNREF.- *Rapport général et Annexes* (tomes 1 à 6), Dakar, 1984 ; voir également nos travaux : *L'Ecole Future, Pour qui*, op. cit., ; *L'Ecole sénégalaise en gestation. De la Crise à la Réforme*, op. cit. ; *L'Ecole sénégalaise : Réforme ou Régression*, op. cit.

Ce système se révèle ainsi plus développé que l'école primaire publique qui, elle, a été créée, est organisée et financée par l'Etat.

Au regard de ces données et du rythme d'accroissement de ses effectifs, cet enseignement islamique se révèle d'un poids considérable et la forte tendance à son renforcement dans le pays nécessite sa prise en compte par l'Etat ; et l'introduction de l'enseignement religieux dans le système éducatif public apparaît comme une exigence majeure pouvant conditionner dans une large mesure la réussite de la réforme en cours ¹ .

Cependant, ce système connaît des problèmes internes qui l'handicapent, car l'autonomie relative des différentes associations qui l'organisent, notamment dans la définition du contenu de la formation, entraîne un désordre et une anarchie dans l'évaluation et le contrôle des connaissances (examens et diplômes délivrés), dans la gestion des carrières et des personnels, dans l'insertion des diplômés, etc. Ignoré par l'Etat, parce que non reconnu officiellement et ne recevant donc ni subvention ni aide de l'Etat, à l'instar des autres enseignements privés, les diplômes qu'il délivre ne sont pas reconnus par l'Etat et ne permettent pas d'accéder à la fonction publique. En outre, au moment où est discutée la question de l'introduction de l'enseignement religieux dans le système moderne d'éducation, cet enseignement n'est toujours pas articulé à l'école publique.

3 - 2 - 1 - L'ECOLE COLONIALE

L'école moderne, de type occidental, est le troisième système d'éducation et dont l'existence date de la période coloniale. L'œuvre d'éducation publique a d'abord été initiée au Sénégal par l'Eglise de France, grâce à ses missionnaires, puis relayée, à partir du milieu du XIX^e siècle par l'Etat colonial français.

La première école de type occidental a été implantée en 1816 à Saint-Louis par un missionnaire français, l'abbé Jean Dard. Mais, ce n'est qu'à partir de 1841 que, sous l'impulsion des frères Poërmel et des spiritains, qu'un service d'enseignement solide et structuré est organisé à Saint-Louis et à Gorée, premières escales françaises en Afrique de l'Ouest.

¹ A la suite des Etats généraux de 1981, un projet de réforme de l'école sénégalaise publique a été mis en chantier et sa conception confiée à la CNREF. C'est compte tenu de l'importance du système islamique existant et des vœux des parents, exprimés déjà lors des travaux des Etats généraux, d'introduction de l'enseignement religieux dans l'école publique, que la CNREF a étudié le système des écoles arabes et les modalités d'introduction de l'enseignement religieux dans l'école officielle ; cependant, cette introduction ne remet pas en cause la laïcité de l'Etat ; le respect du caractère laïc du système éducatif et de l'Etat, la tolérance et le respect des libertés de pensée et de conscience seront garantis à tous les citoyens.

En 1847, l'Etat colonial français crée à Saint-Louis *l'école des fils de chefs*, qui accueillait les enfants des rois, princes déchus et des chefs de canton ; en 1860, il a déjà créé dix écoles dans les escales importantes de la vallée du fleuve sénégal, à Dagana, Podor, Matam et Bakel, et à Sédhiou en Casamance : ces différentes écoles accueillent au total 850 élèves, dont vingt filles ¹.

Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, de nouvelles écoles rurales sont créées :

- le long du fleuve à Saldé (1895), à Ndioum (1900), à Kanel (1909) ;
- dans les grands centres de traite arachidière à Fissel (1898), à Maka (1900) ;
- et en Casamance à Carabane (1916), à Diembéring (1920), à Adéane et à Marssassoum (1920).

Après une pénétration tardive, le développement de l'Ecole a été lent puis s'est accéléré à partir de 1950 avec la création d'une inspection d'académie et le découpage du pays en circonscriptions d'inspections primaires. Cette évolution se résume dans le tableau suivant :

TABLEAU XIV : Evolution de l'école coloniale

Années	Nombre d'écoles	Ecoles urbaines	Ecoles rurales
1914	27	20	7
1930	60	25	35
1939	122	63	59
1957	381	185	196
1960	636	247	389

Ce tableau fait apparaître des progrès remarquables en 1957 et en 1960, car, en 1957, la colonie du Sénégal jouissant d'une plus grande autonomie politique avec l'application de la Loi-cadre et s'acheminant vers l'indépendance qui intervient en 1960, la gestion des affaires de l'Etat est progressivement transférée aux élus du peuple sénégalais qui impulsent vigoureusement le développement de l'Ecole qui était jusque-là de nature coloniale.

En effet, si la pénétration de l'Ecole coloniale au Sénégal a été tardive et son développement lent, c'est parce que le colonialisme français lui assignait des finalités, des objectifs et une orientation spécifiques, en conformité avec les buts poursuivis par le système colonial, fait suite à l'achèvement de la conquête et de la pacification de l'Afrique, et correspond à la nécessité d'un encadrement des indigènes par des auxiliaires

¹ Sur l'histoire de l'Ecole sénégalaise, cf. DERP/MEN.- op. cit., pages 18 et 19.

autochtones, afin d'asseoir efficacement l'administration coloniale et réaliser la domination politique et l'exploitation économique de l'Afrique ; ce sont donc des motivations fondamentalement politiques et économiques qui sont à l'origine de l'implantation de l'Ecole coloniale en Afrique ¹.

Cette Ecole coloniale a continué à fonctionner sans bouleversements fondamentaux jusqu'à la fin de la première décennie de l'indépendance (1970). Aussi, l'Ecole sénégalaise a-t-elle été considérée pendant cette période comme un appendice de l'Ecole française, reproduisant chaque année ses programmes et ses horaires, ses structures et son organisation administrative et pédagogique, ses examens et ses concours, etc.

3 - 2 - 2 - L'Enseignement Élémentaire

Quelques modifications interviennent cependant à partir de 1961, sur la base de l'engagement souscrit par les ministres africains de l'Education nationale réunis à Addis-Abéba en Ethiopie cette année-là, de tendre vers une scolarisation universelle des enfants africains ; ce qui a conduit au Sénégal à la définition et à l'application d'une nouvelle politique, traduite par :

- le recrutement, entre 1963 et 1965, de nombreux enseignants des cycles élémentaire et moyen, mais de faible qualification et après un stage pédagogique de courte durée (2 à 3 mois) ;
- la construction de nombreuses classes primaires dans tout le pays, et aux niveaux régional et départemental, de nombreux collèges d'enseignement général (CEG).

Ces deux actions combinées ont entraîné un triplement des effectifs du cycle élémentaire entre 1960 et 1975 et un accroissement notable du taux de scolarisation qui est passé de 25 à 35 % entre 1960 et 1968. Ce qui a fait dire à Barber Conable, Président de la Banque mondiale ², que l'élargissement de l'accès à l'éducation pendant les deux premières décennies constitue peut-être la plus importante des réalisations de l'Afrique dans le domaine du développement.

Les progrès de ce cycle élémentaire apparaissent dans les trois tableaux suivants :

¹ Sur cette question, voir également l'ouvrage d'Abdou Moumouni - *L'Education en Afrique*, op. cit. ; et chapitre 2, section 3/2/3.

² Banque mondiale.- *L'Education en Afrique subsaharienne. Pour une stratégie d'ajustement, de revitalisation d'expansion*, Washington D. C., 1988, avant-propos, p. V.

TABLEAU XV : Répartition des classes et des effectifs par région au 1er janvier 1975

Régions	Classes		Effectifs		Effectifs moyen/ classe
	Nombre	Pourcentage	Nombre	Pourcentage	
Cap-Vert	2 089	30,3	115 102	56,4	56
Casamance	1 046	15	45 750	15,8	47
Diourbel	478	6,9	20 750	6,5	43
Fleuve	652	9,5	30 888	8,8	43
Sénégal-Orient.	266	3,9	10 999	2,2	34
Sine-Saloum	1 500	21,8	39 325	15,2	32
Thiès	862	12,5	39 884	15,3	66
Ensemble	6 893	100	302 698	100	46

Source : SYLLA, Abdou.- *L'Ecole sénégalaise : Réforme ou Régression*, op. cit., 36.

TABLEAU XVI : Evolution de la population (7-12 ans), des effectifs et du taux de scolarisation pour la période 1977/78-1987/88

Années	77/78	81/82	83/84	84/85	85/86	86/87	87/88
Population scolarisable	847 800	958 500	1 019 050	1 052 050	1 085 400	1 119 800	1 154 200
Population scolarisée	346 373	452 679	533 394	567 059	583 890	610 946	642 063
Taux de scolarité	40,9 %	47,2 %	52,3 %	53,9 %	53,8 %	54,6 %	55,6 %

Source : MEN/DERP.- *Tableau de Bord*, Année scolaire et universitaire 1986-1987, Dakar, juillet 1988.

TABLEAU XVII : Situation de l'enseignement élémentaire en 1986/1987

	Total	Zones urbaines	Zones rurales
Nombre d'écoles	2 373	637	1 736
Nombre de classes	10 836	5 653	5 183
Effectifs élèves	610 946	371 787	239 159
Nombre élèves/classe	56	66	46
TBS 7-12 ans	54,6 %	86,8 %	34,7 %
TAMA 81/82-86/87	+ 6,2 %	+ 4,2 %	+ 9,8 %

N B : TBS : taux brut de scolarisation

TAMA : taux d'accroissement moyen annuel

Dans les zones rurales, les écoles sont en général de petites unités (en moyenne 2 à 3 classes) et à cycles incomplets.

Source : MEN/DERP.- *Tableau de Bord*, op. cit.

Ces différents tableaux révèlent également que pendant la période 1974/1975-1986/1987, les effectifs de ce cycle ont doublé, passant de 302 698 à 610 946 ; mais les classes n'ont pas suivi la même progression : 6 893 en 1974/1975 et seulement 10 836 en

1986/1987 ; le TBS a augmenté de 30,6 % à 54,6 % ; l'effectif moyen par classe était de 46 en 1974/1975 et 56 en 1986/1987. Mais des disparités énormes subsistent entre zones urbaines et zones rurales : le TBS en zones urbaines est deux fois plus élevé (86,8 %) que le TBS en zones rurales (34,7 %) ; le nombre moyen d'élèves par classe est de loin plus élevé en zones urbaines (66) qu'en zones rurales (46) ; la demande d'éducation est nettement supérieure dans les centres urbains.

Cette situation de l'école élémentaire, analogue à celle des autres cycles de l'Ecole sénégalaise, fait apparaître une tendance lourde, qui pèse depuis plus d'une décennie, sur l'évolution de cette Ecole : la disproportion entre, d'une part la population scolarisable et la population scolaire, et d'autre part, au sein de l'Ecole, les effectifs et les infrastructures. Au niveau des autres cycles (préscolaire, moyen, secondaire et supérieur), les disproportions sont encore plus graves ; les tableaux ci-dessous permettent de mesurer ces disproportions et la forte demande d'éducation.

TABLEAU XVIII : Evolution des effectifs du préscolaire de 1978/79 à 1987/88

Années	78/79	79/80	80/81	81/82	82/83	83/84	84/85	85/86	86/87	87/88
Public	437	1 103	1 656	2 389	2 897	3 631	4 546	5 543	6 088	6 688
Privé	5 179	5 016	6 789	6 696	6 227	6 009	6 169	7 221	7 072	7 814
Total	5 616	6 119	8 445	9 085	9 124	9 640	10 715	12 764	13 160	14 502

Source : MEN/DERP.- *Tableau de Bord*, op. cit.

3 - 2 - 3 - L'EDUCATION PRESCOLAIRE

L'éducation préscolaire (3-6 ans) a été introduite au Sénégal par les sœurs de l'Eglise chrétienne et de ses institutions (Notre-Dame, Saint-Pierre, Sainte-Thérèse, Saint-Joseph, etc.) et restera affaire privée jusqu'au-delà de l'indépendance ; les écoles maternelles, dans leur majorité, sont implantées à Dakar, capitale nationale, et dans les quartiers résidentiels bourgeois.

C'est seulement à partir de 1977 que l'Etat crée ses propres écoles maternelles dans les capitales régionales, mais jusqu'en 1987, il n'existe encore que 127 écoles maternelles dans le pays, dont 56 publiques et 71 privées, avec un effectif total de 13 160 élèves dont 6 088 dans le public (soit 46,3 %) et 7 072 dans le privé (soit 53,7 %) ; cette disproportion entre les préscolaires public et privé procède en partie de ce que l'obligation scolaire n'incombe encore à l'Etat qu'à partir de l'âge d'entrée dans l'enseignement

élémentaire (7-12 ans), sur lequel aussi bien l'Etat colonial français que l'Etat sénégalais avaient porté en priorité leurs efforts, alors que dans l'éducation préscolaire privée, les frais de scolarité et les différentes charges sont relativement élevées et au-dessus des moyens de larges couches de la population sénégalaise. D'où la faible progression des effectifs de ce niveau d'éducation, car, rapportée à la population scolarisable de la tranche d'âge 0-4 ans, qui, en 1988 ¹, était de 1 320 724 enfants (soit 19,1 % de la population sénégalaise), la population scolarisée, au cours de la même année, soit 14 502 enfants, apparaît nettement insignifiante : le taux de scolarisation n'est que de 1,5 %.

Outre les distorsions précédentes, l'éducation préscolaire connaît des difficultés qui sont susceptibles de compromettre, à long terme, son développement :

- dualité entre le préscolaire privé utilisant le français et le préscolaire public utilisant les langues nationales ² ;
- non articulation du préscolaire public en langues nationales et de l'école élémentaire utilisant le français ;
- insuffisance et inadéquation de la formation théorique et pratique des éducateurs préscolaires ;
- généralisation de la pratique consistant à envoyer des éducateurs dans des classes dont ils ne parlent pas la langue de communication ;
- absence de formation linguistique pour certains éducateurs ;
- absence de liaison entre le contenu linguistique véhiculé à l'école nationale d'éducation préscolaire (ENEP, où sont formés les maîtres) et les exigences au niveau de la pratique ;
- inexistence d'écoles maternelles dans les zones rurales ; ce qui est en contradiction avec le principe d'égalité de chances de tous les enfants devant l'Ecole, fondement de l'école nouvelle qui est en phase de réforme.

Ce principe d'égalité des enfants est également en cause dans le troisième niveau de l'Ecole sénégalaise, l'enseignement moyen, implanté uniquement dans les villes ³, où il

¹ Selon le recensement de 1988, cf. Direction de la Prévision et de la Statistique.- *Les Principaux Résultats provisoires*, op. cit., page 6 ; la population de la tranche 0-9 ans atteint 2 450 982, soit 35,4 % de la population sénégalaise ; or, en raison de l'insuffisance des écoles et des classes, beaucoup d'enfants de 7 ans (âge d'entrée au cycle élémentaire) ne peuvent être inscrits en première année scolaire (cours d'initiation) et doivent donc attendre leur huitième année et parfois la neuvième.

² Par souci de promotion des langues nationales, l'Etat fait utiliser celles-ci dans toutes les écoles maternelles publiques, en sorte que dans toutes les localités, les quartiers, etc., où une langue nationale est dominante, elle est utilisée comme médium d'enseignement ; il arrive cependant, en raison de l'insuffisance des personnels enseignants, que des maîtres soient envoyés dans des terroirs dont ils ne maîtrisent pas (ou ne connaissent pas) la langue dominante.

³ Les villages sénégalais étant généralement peu peuplés (quelques dizaines à quelques centaines d'habitants) et dispersés, les CEM ne peuvent être implantés, à la rigueur, que dans les chefs-lieux d'arrondissement ou de communauté rurale, qui sont des pôles entourés de plusieurs villages.

prend en charge les enfants de 12/13 ans à 16/17 ans, dans des structures appelées collèges d'enseignement moyen (CEM), et comportant 4 cours (6^e, 5^e, 4^e et 3^e).

3 - 2 - 4 - L'ENSEIGNEMENT MOYEN

Par sa couverture nationale, le nombre de ses effectifs (élèves et personnels) et de ses moyens, cet enseignement moyen est le cycle le plus important, après l'enseignement élémentaire, du système éducatif sénégalais ¹.

Les tableaux suivants indiquent les détails de l'évolution de ce niveau d'éducation, et dont la progression rapide n'a commencé qu'à la suite des actions vigoureuses de 1963-1965, avec la construction de nombreux collèges d'enseignement moyen dans toutes les capitales régionales, départementales et parfois d'arrondissement.

TABLEAU XIX : Evolution des effectifs de l'enseignement moyen

Années	77/78	78/79	79/80	80/81	81/82	82/83	83-84	84/85	85/86	86/87	87/88
Public	43960	44678	46796	50780	55409	60270	60273	62864	67666	71303	74603
Privé confes.	7510	8604	8704	8626	8883	9469	9541	10136	11175	11039	20309
Priv. laïc	11516	13380	14021	13826	15116	16675	19076	21651	20681	20429	12112
Total privé	19026	21984	22725	29454	23999	26144	28617	31787	31856	31468	32421
Tot. génér.	62987	66662	69519	73234	799408	86734	88994	94633	99522	10277	107024

Source : MEN/DERP.- op. cit.

Tableau XX : Evolution de la population scolarisable, des effectifs et du taux de scolarisation.

Années	77/78	81/82	83/84	84/85	85/86	86/87	87/88
Population scolarisable	451 550	532 300	533 750	576 050	599 300	623 450	674 700
Population scolarisée	62 987	79 408	88 890	94 633	99 522	102 771	107 024
TBS	13,9 %	14,9 %	16,1 %	16,4 %	16,6 %	16,5 %	15,8 %

Source : MEN/DERP.- op. cit.

¹Le passage de l'élémentaire au moyen s'effectue avec deux conditions :

- réussir au concours d'entrée en 6^e (toujours maintenu malgré l'avis des enseignants) ;
- être orienté en 6^e par une des commissions nationale et régionale.

Les élèves ayant échoué une fois peuvent redoubler de classe ; d'autres sont envoyés par leurs parents dans l'école privée ; l'école privée catholique fait passer directement, sur la base de la moyenne annuelle, ses élèves en 6^e.

Bien que les effectifs de ce niveau d'enseignement aient presque doublé en une décennie, passant de 62 987 en 1977/1978 à 107 024 en 1987/1988, la progression de cette population scolarisée, rapportée à la population scolarisable, se révèle moins spectaculaire : 107 024 sur 674 700, soit un taux de scolarisation de 15,8%.

Cette faiblesse du taux de scolarisation procède d'abord du faible taux d'admission à l'entrée en 6^e (moins de 20 %) qui, lui-même, dépend des capacités réduites d'accueil au niveau de l'enseignement moyen ¹.

Celles-ci sont telles ² que même les effectifs réguliers de cet enseignement s'y contiennent difficilement ; ce qui a pour incidences le gonflement des effectifs des classes (classes pléthoriques), la baisse de la qualité de l'enseignement dispensé, les difficultés, pour les maîtres et les personnels, de maîtriser les grands nombres dans des structures d'accueil (CEM) généralement conçues en petites unités ³. Une autre conséquence majeure de la situation de ce cycle est la forte pression que ses effectifs exercent sur le cycle secondaire suivant (à partir de la classe de 2^e), vers lequel sont orientées, bon an mal an et toutes choses égales par ailleurs, des cohortes importantes d'élèves ayant réussi au diplôme de fin d'études moyennes (BFEM).

3 - 2 - 5 - L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE

Ce cycle secondaire présente les mêmes caractéristiques que le cycle moyen, mais avec la particularité de l'aggravation, notamment l'insignifiance des effectifs et du taux de scolarisation relativement à la population scolarisable, et dont la progression, telle qu'elle apparaît dans le tableau suivant, se révèle bien lente.

¹Ce qui conduit l'Etat à fixer, chaque année, le nombre de places disponibles en 6^e des CEM et auquel doit correspondre le nombre d'admissions.

²En 1986/1987, il existait 231 établissements d'enseignement moyen, dont 123 publics, disposant de 2 146 salles de classes, dont 1 424 dans le public, accueillant 102 771 élèves dont 71303 dans le public.

³Les CEM sont des établissements de petites dimensions, comportant généralement 4 ou 6 salles de cours, alors que l'accroissement des effectifs oblige les chefs d'établissement à augmenter les classes ; en sorte qu'il est fréquent de nos jours qu'un CEM de 4 ou 6 salles de cours dispose de 8 à 10 classes ; ce qui allonge les heures d'enseignement jusque très tard le soir (19 heures).

Tableau XXI : Evolution de la population scolarisable, des effectifs et du taux de scolarisation

Années	77/78	81/82	83/84	84/85	85/86	86/87	87/88
Population scolarisable	294 000	346 300	371 550	386 450	401 950	418 050	434 850
Effectifs	15 481	20 000	24 127	26 431	30 342	34 102	38 308
TBS	5,3 %	5,9 %	6,5 %	6,8 %	7,5 %	8,2 %	8,8 %

Source : MEN/DERP.- op. cit.

Ce tableau révèle également que plus on s'élève dans la pyramide scolaire, plus les effectifs et le taux de scolarisation régressent par rapport à ceux des cycles précédents ; ce qui correspond à de profondes déperditions : redoublements, abandons, exclusions, etc.

Dans ce cycle secondaire, l'enseignement secondaire général a toujours été et est encore de loin plus développé que les autres secteurs (technique, professionnel et pédagogique) qui, en 1986/1987, comptaient 6 590 élèves répartis dans 36 établissements ; la faiblesse des effectifs de ces trois ordres d'enseignement soulève ainsi la question de la rentabilité de leurs structures de formation, au regard des dépenses de personnels, de fonctionnement, d'équipement et des autres charges ¹ ; en outre, les effectifs étant peu nombreux, et donc les diplômés sortant de ce système d'enseignement technique, professionnel et pédagogique également peu nombreux, celui-ci ne peut fournir que très peu de cadres techniques à une économie en développement et très peu de maîtres à une école dont les effectifs croissent d'année en année ².

Cependant, bon an mal an, le cycle secondaire envoie régulièrement des cohortes importantes de bacheliers dans la seule université qui existait jusqu'à la rentrée 1990-1991, année d'ouverture de celle de Saint-Louis, destinée, dans le principe, à décongestionner celle de Dakar. Le tableau ci-dessous permet de suivre l'évolution des résultats du baccalauréat qui, bien que moyens, se révèlent, rapportés à la population scolarisable et à la population scolarisée, nettement faibles.

¹Cette question de rentabilisation des structures de formation concerne tous les pays africains en développement, car de petits pays, aux populations peu nombreuses, de surcroît sous-développés, peuvent-ils s'autoriser, chacun, de créer autant d'écoles en fonction de besoins ponctuels, pour devoir ensuite les fermer ou procéder à de faibles recrutements ou à des recrutements périodiques ou alternatifs, parce que la fonction publique ou le secteur d'activité concerné est saturé et donc ne peut plus procéder à des embauches.

²Il ne sort, par an, que 250 maîtres des écoles de formation (écoles normales, centres de formation professionnelle spéciale, centres de formation pédagogique pratique, etc.), alors qu'il en faudrait annuellement 750 pour seulement combler le déficit des maîtres. Selon le directeur des études, des ressources humaines et de la planification du ministère de l'Éducation nationale, ces 250 nouveaux maîtres permettent tout au plus de remplacer les décès, les mises à la retraite et les abandons ; en sorte que dans les zones rurales en particulier, de nombreuses classes sont fermées, faute de maîtres.

Tableau XXII : Résultats du baccalauréat entre 1979/1980 et 1988/1989

Années	79/80	80/81	81/82	82/83	83/84	84/85	85/86	86/87	87/88	88/89
Population scolarisable			346 300		371 550	386 450	405 950	418 050	434 850	
Effectifs			20 297		24 127	26 431	30 342	34 102	38 308	
Présentés	5 156	4 666	4 167	5 126	5 235	6 288	6 976	6 802	1 232	8 186
Admis ² 877	2 360	2 084	2 773	2 976	2 921	3 887	3 840	479	4 586	
%	55,79	50,57	50,01	54,09	56,84	46,37	57,72	56,45	38,87	56,02

Source : Bureau universitaire de la statistique, Université de Dakar.

3 - 2 - 6 - L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR

Au niveau de l'enseignement supérieur et de la recherche, l'Université de Dakar, créée en 1957 par la France et comportant quatre facultés autonomes (médecine et pharmacie, sciences juridiques et économiques, lettres et sciences humaines, sciences) et un institut de recherche fondamentale (d'abord institut français d'Afrique noire, puis institut fondamental d'Afrique noire Cheikh-Anta Diop en 1987) avait des capacités d'accueil limitées à 5 000 places.

Le Sénégal a entrepris, dès son accession à l'indépendance en 1960, de compléter ce système en créant de nouvelles structures et écoles d'enseignement supérieur (instituts d'université et instituts de faculté, écoles normales supérieures, écoles polytechniques et écoles nationales, etc.). Ces nouvelles créations répondaient à des besoins spécifiques : l'accroissement des effectifs des étudiants ¹ et les impératifs de développement

¹ Outre la croissance rapide des effectifs des étudiants sénégalais, l'Université de Dakar a continué à assumer, depuis sa création, sa vocation régionale, en accueillant les étudiants africains des pays voisins. Selon *Sud-Hebdo*, n° 192 du jeudi 16 janvier 1992, page 7, qui, sous le titre : "Les Raisons du Déclin", consacre un dossier à l'Université, les effectifs de la faculté des Sciences ont augmenté, de 1970 à 1992, de 200 %. En 1991-1992, les effectifs de l'Université de Dakar atteignent 23 750 étudiants, alors qu'elle était conçue pour 5 000 étudiants ; or depuis 15 ans, seuls 5 nouveaux amphithéâtres ont été construits (3 de 500 places chacun par la France et 2 de 1 000 places chacun par le Canada) ; en 1ère année de droit, il y a 2 500 étudiants inscrits contre 2 000 en 1ère année d'anglais ; l'insuffisance de locaux et de salles de travaux dirigés conduit les enseignants et les étudiants en faculté des sciences à travailler en feu continu de 7 h 30' à 21 heures ; il n'existe qu'un seul instrument pour trois étudiants. Le taux d'encadrement des étudiants de l'Université est de 49 pour 1 000 ; les résultats aux examens sont toujours catastrophiques : le taux d'échec est de 82 %. Le budget de l'Université pour l'année 1991/1992 n'est que de 6 milliards de francs alors que ses besoins, évalués par le Recteur dans son rapport annuel, se chiffrent à 11 milliards. La Banque mondiale lui refuse, bien évidemment, toute allocation de ressources financières nouvelles ou tout transfert de fonds, mais exige le recrutement d'enseignants sur les dépenses en eau, électricité et téléphone de l'Université ; mais celle-ci étant dans l'impossibilité d'honorer ses engagements et de payer ses factures, les abonnements de téléphone, eau et électricité sont souvent suspendus pendant plusieurs mois, des ruptures de stocks de matériels et de fournitures se produisent sans qu'ils puissent être renouvelés, les fournisseurs ne lui faisant plus confiance. Pendant ce temps, la nouvelle Université de Saint-Louis, destinée, en principe, à décongestionner celle de Dakar, ne compte encore que 1 100 étudiants (650 inscriptions en 1990/1991 et 450 en 1991/1992).

économique et social commandant la formation de cadres moyens et supérieurs¹.

Le tableau ci-dessous montre la progression très rapide des effectifs globaux des étudiants, qui doublent chaque décennie : 2 139 en 1965/1966, puis 7 312 en 1975/1976 et 12 711 en 1985/1986.

TABLEAU XXIII : Evolution des statistiques annuelles des inscriptions depuis 1959/1960

Années	Nombre d'établissements	Inscriptions annuelles	Proportion des			Autres nationalités
			Sénégalais	Autres Africains Francoph.	Français	
59-60	4	1 012	33 %		67 %	
60-61	4	1 018	39 %		61 %	
61-62	4	1 260	34 %		66 %	
62-63	4	1 476	28 %		72 %	
63-64	4	1 799	28 %		72 %	
64-65	4	1 822	31 %		69 %	
65-66	4	2 139	28 %		72 %	
66-67	4	2 814	26 %		74 %	
67-68	7	3 109	32 %	38 %	27 %	3 %
68-69	9	2 502	50 %	32 %	17 %	1 %
69-70	12	3 054	53 %	28 %	15 %	4 %
70-71	14	4 285	55 %	31 %	11 %	3 %
71-72	14	4 690	60 %	25 %	9 %	6 %
72-73	14	5 376	62 %	25 %	7 %	6 %
73-74	14	5 898	65 %	23 %	6 %	6 %
74-75	14	6 688	70 %	20 %	5 %	5 %
75-76	14	7 312	71 %	22 %	4 %	3 %
83-84	10	8 274	73 %	19 %	3 %	5 %
84-85	10	11 678	77 %	17 %	0 %	6 %
85-86	10	12 711	81 %	15 %	0 %	4 %
86-87	10	14 789	83 %	14 %	0 %	3 %
87-88	10	16 048	84 %	14 %	0 %	2 %
88-89	10	14 833	80 %	17 %	0 %	3 %
90-91	11	18 086	90 %	9 %	0 %	1 %
91-92	11	23 750	91 %	8 %	0 %	1 %

Source : Bureau universitaire de la statistique, Université de Dakar.

Face à cette croissance rapide de la population estudiantine, trois solutions ont été retenues et appliquées :

¹En raison des orientations et des objectifs, indiqués précédemment, du système d'enseignement colonial, beaucoup de pays africains ne disposaient pas de cadres supérieurs nationaux au moment de leur accession à l'indépendance ; rares étaient les colonies dans lesquelles les taux de scolarité avaient atteint 30 % (cf. Banque mondiale.- *L'Education en Afrique subsaharienne*, op. cit.).

- extension des anciens locaux et création de nouveaux locaux à l'intérieur même du campus universitaire ;
- création de nouvelles structures d'enseignement supérieur ¹ ;
- création d'une nouvelle université à Saint-Louis.

Outre la question des effectifs pléthoriques, le système d'enseignement supérieur sénégalais est caractérisé par la multiplicité, la petitesse et la dispersion, parfois le double-emploi des structures d'enseignement et de formation ². La solution ne peut consister, pour le Sénégal, à accueillir des étudiants étrangers pour faire le plein de ces établissements.

Plus fondamentalement, le système sénégalais d'enseignement supérieur est en crise grave depuis l'année universitaire 1987/1988, annulée par les autorités suite à la fermeture des écoles du pays (février-octobre 1988), et qui se traduit par des grèves régulières ³,

¹Ce qui a contribué à diversifier les filières de formation ; parmi ces nouvelles écoles, le centre d'étude des sciences et des techniques de l'information (CESTI), l'école interétats des science et médecine vétérinaires (EISMV), l'école normale supérieure universitaire de technologie (ENSUT), l'école des bibliothécaires, archivistes et documentalistes (EBAD),etc.

²Ainsi,

- la formation des cadres de l'économie rurale est assurée simultanément par l'école nationale d'économie appliquée (ENEA), l'école nationale des cadres ruraux de Bambey (ENCRB) et l'institut national de développement rural (INDR);

- les ingénieurs sont formés par l'ENSUT, l'école polytechnique de Thiès (EPT) et l'institut des sciences de la terre (IST) ;

- la formation pédagogique des personnels enseignants est dispensée par les écoles normales régionales (au nombre de 4), le centre de formation pédagogique spéciale, le centre de formation pédagogique pratique, l'école normale supérieure, l'école normale supérieure d'enseignement professionnel et technique et l'école nationale d'éducation préscolaire.

La question de la rentabilisation des structures se pose également au niveau de l'enseignement supérieur, au regard notamment de leurs multiples personnels et charges, alors que les cohortes d'étudiants sont peu nombreuses (entre 20 et 50 étudiants diplômés par an) et ne peuvent être toutes absorbées par le système de production (selon le Regroupement des médecins, pharmaciens et chirurgiens dentistes chômeurs, cité par *Sud-Hebdo* n° 191 du jeudi 9 janvier 1992, page 6, il existerait actuellement 76 médecins, 52 pharmaciens et 14 chirurgiens dentistes en chômage, alors qu'au plan sanitaire, le pays connaît un déficit énorme de cadres et de structures sanitaires : un centre de santé pour 142 000 habitants, un médecin pour 20 000 habitants à Dakar contre un pour 154 000 dans les régions, un pharmacien pour 33 000 habitants et un dentiste pour 324 000 habitants ; le budget de la santé n'est encore que de 6 %, très en-deçà de la norme fixée par l'organisation mondiale de la santé, qui est de 9 % ; selon l'enquête du commissariat général à l'emploi, citée précédemment, les premières victimes du chômage sont les jeunes, dont le niveau d'instruction est élevé et dont plus de la moitié ont achevé les cycles secondaire et supérieur : les diplômés de l'enseignement supérieur et technique sont au nombre de 3 816, tandis que ceux de l'enseignement secondaire sont de 40 598 ; il faut noter que toute la fonction publique sénégalaise n'excède pas 70 000 agents, dont plus de la moitié n'a pas dépassé le cycle secondaire ; cette fonction publique est par ailleurs en phase de déflation.

³La répétition des grèves, chaque année et pendant plusieurs mois, fait que les programmes d'enseignement ne sont jamais achevés, le niveau des étudiants se dégrade et les examens toujours catastrophiques ; conséquences : les étudiants étrangers fuient l'Université de Dakar et les étudiants sénégalais dont les parents disposent des moyens de subvenir à leurs frais d'études s'expatrient en Europe et en Amérique du nord. Les étudiants justifient leurs grèves fréquentes en accusant le gouvernement de ne pas respecter ses engagements à leur égard, notamment d'amélioration de leurs conditions matérielles d'études.

qui paralysent son fonctionnement normal pendant plusieurs mois par an et dont les causes seraient selon les étudiants et les enseignants :

- les nombreuses difficultés matérielles (insuffisance et exigüité des locaux, insuffisance des bourses et des aides scolaires, etc.), pédagogiques et scientifiques (insuffisance, voire pénuries de manuels et de documents, insuffisance de l'encadrement pédagogique, etc.), alors que les effectifs ne cessent de croître, la hantise de l'emploi et du chômage, etc. ;

- la précarité et la dégradation continue de la fonction enseignante et des conditions de travail ;

- la disproportion entre les besoins exprimés et les moyens, souvent dérisoires de les satisfaire, crée des difficultés de gestion du système.

Il semble dès lors qu'au regard des besoins actuels et des moyens disponibles, le système d'enseignement supérieur du Sénégal ne peut continuer à fonctionner sur les mêmes bases, selon la même logique et avec les mêmes finalités. La *Banque mondiale*¹ aboutit à un constat analogue après un diagnostic rigoureux de la crise des systèmes éducatifs africains et note que l'enseignement supérieur africain souffre de la conjonction de quatre faiblesses qui menacent sa contribution au développement : il forme trop de diplômés, de qualité et d'utilité douteuses ; la qualité de son produit s'est dégradée ; son coût est trop élevé ; la manière dont il est financé est socialement inéquitable et économiquement inefficace. D'où la nécessité de profondes réformes et les propositions que formule, dans cette perspective, la *Banque* :

- définir de nouveaux objectifs : améliorer la qualité, accroître l'efficacité, modifier les filières de formation et alléger la charge financière supportée par le budget de l'Etat en répercutant sur les bénéficiaires et les familles une plus grande partie des coûts ;

- appliquer de nouvelles stratégies : ajustement aux réalités démographiques et budgétaires, revitalisation des structures éducatives, expansion sélective des services éducatifs.

Sans souscrire intégralement à toutes les propositions de solution de la *Banque mondiale*, il faut cependant admettre que beaucoup de systèmes éducatifs africains, celui du Sénégal en particulier, sont en crise profonde, déjà ancienne². Dans le cas du système éducatif sénégalais, les causes de la crise étaient perçues par les autorités dès 1969³ :

¹Banque mondiale.- *L'Education en Afrique subsaharienne*, op. cit., p. VI.

²Plusieurs analyses et études ont déjà rendu compte de ces crises ; parmi celles-ci, outre nos travaux mentionnés précédemment, Guy Belloncle.- *La question éducative en Afrique*, Paris, Karthala, 1984, 276 pages ; Joseph Ki-Zerbo.- *Eduquer ou Périr*, Paris, L'Harmattan, 1990, 120 pages.

³Rapport du Ministre de l'Education nationale au Conseil de cabinet sur la Réforme (1969), cf. SYLLA, Abdou.- *L'Ecole sénégalaise en gestation*, op. cit., page 42.

- stagnation de la croissance des effectifs due aux redoublements (17 %) et à la dégradation du pourcentage (environ 20 %) d'admission dans l'enseignement moyen (entrée en 6^e) ;
- forte croissance démographique (3,2 %) ;
- insuffisance des moyens matériels, financiers et humains consacrés à l'éducation ¹ ;
- extraversion de l'école et inadaptation de ses enseignements, etc.

Les conséquences qui en ont découlé ont été nombreuses :

- faibles taux de scolarisation : 1,5 % dans l'éducation préscolaire en 1986/1987 ; 55,6 % dans l'élémentaire en 1987/1988 ; 15,8 % dans l'enseignement moyen en 1987/1988 ; 8,8 % dans l'enseignement secondaire la même année et 2,2 % dans l'enseignement supérieur en 1983 ; au niveau de la population adulte, le taux d'analphabétisme serait de 62,6 % chez les hommes et de 82 % chez les femmes ² ;
- nombreux échecs aux concours et aux examens : 80 % à l'entrée en 6^e ; 48,34 % à l'examen du brevet de fin d'études moyennes (BFEM) en 1987 ; 43,98 % au baccalauréat en 1988/1989 et 82 % à l'Université en 1990/1991 ;
- nombreuses déperditions : redoublements, abandons ou exclusions ;
- fréquentes grèves et perturbations, et dont les plus décisives se sont produites en 1968/1969 et en 1980.

Les grèves de 1968 et 1969, puis celle de 1980 ont provoqué la conception et la promulgation de deux lois d'orientation de l'Education nationale (Loi n° 71-36 du 03 juin 1971 et Loi 91-22 du 16 février 1991) et la mise en application de deux réformes, à la faveur desquelles des innovations originales ont été introduites dans l'Ecole sénégalaise en vue de résoudre la quadrature du cercle qui la domine depuis l'indépendance : la disproportion entre la forte demande d'éducation et l'insuffisance des moyens matériels, financiers et humains (manuels et matériels didactiques, infrastructures et maîtres, etc.) :

- institution à la rentrée scolaire 1982/1983 dans l'enseignement élémentaire, du système des classes à double flux consistant à accueillir alternativement dans une même salle de classe, par un seul maître, deux cohortes d'élèves de 55 chacune dans les centres urbains à forte densité ; et dans les zones rurales, le système des classes multigrades consistant à accueillir en même temps, dans une même salle de classe, par un même maître, deux ou plusieurs cohortes de niveaux différents ;

¹Et pourtant, le budget que l'Etat consacre annuellement à l'éducation, à la formation et à la culture, a toujours représenté au moins 30 % du budget total de l'Etat ; au cours de l'exercice budgétaire 1990/1991, le budget du ministère de l'Education uniquement, s'est élevé à 60 milliards de francs CFA sur un budget global de 516 milliards (cf. *Le Soleil*, n° 6011 du mercredi 6 juin 1990, page 2) ; en 1991/1992, il est de 92 milliards sur 337 milliards (cf. *Sud-Hebdo*, n° 158, du 23 mai 1991, page 4).

²Direction de la Prévision et de la statistique.- *Les Principaux Résultats Provisoires*, op. cit., page 17.

- étalement, dans l'enseignement moyen et secondaire, de la journée scolaire de 8 à 19 h, les cours se prolongeant, dans tous les CEM et les lycées, jusqu'à 19 h ; envoi de classes entières des CEM dans les salles et les locaux des écoles élémentaires, dont les élèves sont descendus à 17 h ; et, avec l'institution de la journée continue à l'école élémentaire pendant l'année scolaire 1991/1992, utilisation systématique des salles des écoles primaires par les CEM et les lycées de 15 à 19 heures, leurs élèves descendant à 13 heures ;

- institution de fait, dans certaines facultés de l'université, de la journée continue de 7 h 30' à 21 h ¹ ;

Dans cette situation, l'Etat en crise financière investit très peu et ne construit pratiquement plus. Barber Conable, Président de la *Banque mondiale*, reconnaissait déjà en 1988 ² :

"Il ne saurait être question de demander aux gouvernements d'accroître substantiellement la part de ressources qu'ils consacrent à l'éducation. Beaucoup de pays d'Afrique subsaharienne y consacrent déjà plus de 20 % de leur budget. Augmenter le budget de l'éducation obligerait à des coupes sombres dans d'autres domaines où la demande de fonds publics est également pressante. Cela dit, il ne sera pas possible d'améliorer la qualité et de développer les systèmes éducatifs sans une augmentation des flux de ressources. Les pays d'Afrique devront donc s'employer à trouver un juste équilibre entre besoins d'éducation et contraintes de ressources"

Face à ce dilemme et à l'application du programme d'ajustement structurel, c'est la *Banque mondiale* et le *Fonds monétaire international* qui inspirent aujourd'hui la politique d'éducation du Sénégal et financent les investissements dans ce domaine, à travers notamment le *Projet Education IV* en application (1987-1994).

Et cependant, malgré cette crise de l'Ecole, ses difficultés et ses pénuries diverses, elle produit régulièrement, bon an mal an, des cohortes importantes de diplômés, dont une bonne partie ne parvient pas à trouver un emploi ; l'enquête du commissariat général à l'emploi d'avril et mai 1991, a décelé comme cause principale des difficultés d'insertion des jeunes diplômés, l'inadaptation de la formation. Les écoles de formation artistique n'échappent pas à cette dynamique et à ces réalités : en quinze ans, de 1976 à 1991, la seule école normale supérieure d'éducation artistique (ENSEA) a formé 82 plasticiens ³, généralement engagés par l'Etat ; mais celui-ci étant en train de déflater et ne procédant pratiquement plus à de nouveaux recrutements, le statut et l'avenir de toutes les écoles normales du pays s'en trouvent ainsi mis en cause.

¹Bien entendu, ces différentes solutions comportent des difficultés d'ordre pédagogique : d'encadrement et de suivi des élèves, de contrôle des présences, de discipline, etc.

²*Banque mondiale.- L'Education en Afrique subsaharienne*, op. cit., avant-propos, page V.

³Document fourni par le service des inspections d'éducation artistique du Ministère de la Culture.

*

* *

La crise sénégalaise, de nature d'abord économique, puis politique et sociale, n'épargnant désormais plus aucun secteur de la vie nationale, et les difficultés de tous ordres de survie que rencontrent les populations, ne provoquent pas uniquement que des effets pervers ; elles ont ceci de positif qu'elles contraignent les Sénégalais à imaginer et à inventer des solutions alternatives. Car au moment où les sociétés et les entreprises, les banques et les services, etc., font faillite et licencient, où l'Etat déflate dans un contexte de libéralisation économique, politique et syndicale, et où le chômage s'accroît prodigieusement, les Sénégalais perdent l'habitude de tout attendre de l'Etat et de vouloir systématiquement obtenir un emploi salarié dans la fonction publique ; le secteur informel, comme l'a révélé l'enquête du commissariat général à l'emploi, citée plus haut, est devenu le premier employeur dans la région de Dakar ¹ ; aujourd'hui, les Sénégalais "se débrouillent", innovent, cherchent des solutions, etc., et parviennent à des résultats plus ou moins heureux, qui n'excluent pas, à long terme, des réussites.

Ainsi, au-delà des deux acquis politiques mentionnés plus haut et après la prise de conscience, par les populations, que l'Etat ne peut tout faire ², la situation actuelle du pays est de nature à accoucher de nouvelles mentalités, de nouvelles valeurs, d'une nouvelle race d'hommes d'affaires et de *managers* ; une telle perspective est également rendue possible par le nombre élevé de cadres sénégalais, dont une bonne partie vit et travaille à l'étranger et dans les organismes internationaux : l'expertise scientifique, économique et technique sénégalaise, de qualité, est déjà nombreuse ³.

La floraison des libertés dans les divers domaines de la vie nationale, économique, politique et culturel notamment, suscite, favorise et stimule les audaces, les inventions,

¹Le secteur informel peut être rationalisé et structuré ; ainsi, la plupart des groupements d'intérêt économique (GIE), qui se comptent désormais par milliers dans le pays, sont issus de ce secteur, grâce à l'encadrement et au financement des structures de l'Etat (direction des petits projets ruraux des ministères du développement rural et de l'intérieur, société nationale d'études et de promotion industrielle, commissariat général à l'emploi, etc.) et des organisations non-gouvernementales. Au cours de nos enseignements de psychosociologie de l'entreprise africaine (1984/1988) au centre africain d'études supérieures de gestion des entreprises (CESAG), nous avons connu plusieurs promotions de jeunes *managers* sénégalais et africains (de l'Ouest), pour lesquels l'emploi salarié dans la fonction publique est le dernier recours.

²Le processus de transformation de l'Etat, en cours depuis plus d'une décennie ("Moins d'Etat, mieux d'Etat", "Etat moderne, Etat modeste"), avec les privatisations (NPA, NPI, cession totale ou partielle du portefeuille de l'Etat) qui l'accompagnent, a achevé de convaincre les citoyens sénégalais de la fin de l'ère de l'Etat-Providence-Employeur-Investisseur-Formateur, etc.

³Au moment où (1960-1980) le Sénégal accueillait, dans le cadre des accords de coopération avec la France, des milliers d'assistants techniques français, dans le système d'éducation moderne en particulier, il envoyait autant, sinon plus de coopérants sénégalais au Gabon, en Côte d'Ivoire, aux Comores, en Algérie, etc., alors que, par ailleurs, les cadres sénégalais faisaient fonctionner l'administration de l'Etat mauritanien.

l'esprit d'initiative, etc. ; ainsi, dans une société et un climat de liberté (liberté d'initiative et d'action, liberté d'entreprise et liberté de conscience, liberté de réunion, etc.), la liberté créatrice des artistes plasticiens sénégalais ne trouve d'entraves que dans ses propres capacités et limites, étant entendu que les conditions et les moyens de son expression doivent être réunis ou inventés par elle, en toute liberté et en toute souveraineté. Les arts plastiques trouvent dans la société sénégalaise contemporaine un terrain de prédilection à leur éclosion et à leur épanouissement. Et ce n'est pas sans raison que le Sénégal dispose actuellement d'une pléthore d'artistes plasticiens ¹, que les manifestations artistiques (expositions individuelles ou collectives, cérémonies officielles de vernissage, salons, etc.) se succèdent à longueur d'année ².

3 - 3 - DE L'ARTISTE TRADITIONNEL A L'ARTISTE MODERNE : QUELLES MUTATIONS ?

La rupture entre les arts traditionnels et les arts modernes au Sénégal, examinée au second chapitre, et que Doudou Diène ³ appelle "coupure sociologique", n'est pas aussi radicale et ne se limite pas à la dimension sociologique, car elle s'étend aux motivations et aux finalités, aux modes d'expression et aux outils, aux matériaux et aux formes, aux destinataires et aux modes de consommation. La relation de l'art au public-consommateur ou destinataire varie également selon la perspective. Ces différentes dimensions se conditionnent. Mais, les différences plastiques, donc esthétiques, entre arts traditionnels et arts modernes n'ont pas été toujours soulignées, alors que si l'ethnologie a refusé de conférer aux arts africains traditionnels le statut d'art, en ne voyant en eux qu'un artisanat à peine émancipé des techniques de production, c'est précisément parce que les

¹Cette pléthore d'artistes, la facilité apparente à s'identifier à un artiste, l'absence de statistiques et de fichiers officiels, etc., conduisent à poser la question : qui est artiste et qui ne l'est pas aujourd'hui au Sénégal ?

²Concernant les manifestations artistiques à Dakar, nous avons consulté le livre d'or de la Galerie nationale d'art et la programmation annuelle de la Galerie 39 du centre culturel français, les deux principales salles d'exposition d'art dans le pays ; le dépouillement de ces documents fait apparaître les résultats suivants :

- de février 1989 à janvier 1992, la Galerie nationale d'art a accueilli 38 expositions, soit 12,6 expositions par an ;

- de janvier 1989 à janvier 1992, la Galerie 39 en a accueilli 45, soit 15 expositions par an, la priorité est accordée, depuis quatre ans, aux artistes sénégalais ; en moyenne, la galerie reçoit une exposition par quinzaine, sa fermeture annuelle couvrant trois mois (juillet-août-septembre ; la saison artistique au Sénégal correspond à la période octobre-juillet). Bertrand Eustiche, responsable de la Galerie jusqu'en juillet 1992, indique que les actions de promotion du centre culturel français en direction des arts plastiques contemporains sénégalais prennent trois formes :

. priorité d'accès des artistes sénégalais à la Galerie 39 ;

. mise en contact de collaboration avec des artistes français, des musées, des galeries, des mécènes, des chercheurs, etc., intéressés par l'art sénégalais et donnant lieu à des expositions, des stages, des séjours, etc., en France ;

. mise en contact avec des journalistes, des techniciens, à des fins de publication.

³DIENE, Doudou. - "La Création audiovisuelle en Afrique noire", in *Patrimoine culturel et Création contemporaine* en Afrique et dans le Monde arabe, Dakar, Nouvelles Editions africaines, 1977, pages 152-154.

préoccupations plastiques lui semblaient absentes et que ceux-ci étaient, dans leur ensemble, utilitaires.

Malgré ces nombreuses différences, valables sans doute dans beaucoup de pays africains, la rupture n'est pas radicale au Sénégal où, divers causes et facteurs ont pu maintenir le dialogue, mieux, la dialectique, entre la tradition et la modernité ¹. 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'Etat, de l'économie, etc., est assurée par plusieurs éléments culturels anciens dont le poids (poids de la tradition) est renforcé par les difficultés que rencontre la modernisation. En sorte que la dialectique tradition/modernité est telle que la tradition se modernise alors que la modernité est intégrée, modifiée et en quelque sorte sénégalisée ².

C'est la prise en compte de toutes ces dimensions (sociologiques, esthétiques et même économiques) et de cette dialectique de la tradition et de la modernité dans la société sénégalaise contemporaine, qui peut permettre de rendre compte, dans le domaine des arts, des mutations en cours et du passage de l'artiste traditionnel à l'artiste moderne. Mais ces mutations et l'avènement de l'artiste moderne ne signifient nullement disparition de l'artiste traditionnel ; car, bien que les fondements de la pratique artistique traditionnelle (les religions traditionnelles) aient quasiment disparu, que les finalités et la demande ne soient plus identiques, l'artiste traditionnel a su se reconverter et s'adapter ; bien entendu, le nombre d'artistes traditionnels a régressé, leur activité est désormais marginale et leur clientèle très restreinte.

3 - 3 - 1 - L'ARTISTE TRADITIONNEL DANS LA SOCIÉTÉ SENEGALAISE CONTEMPORAINE

Il n'existe pas de statistiques officielles de la population des artistes traditionnels sénégalais, l'enquête réalisée en 1973-1975 par le ministère de l'industrie et de l'artisanat, a révélé l'existence de 150 000 entreprises artisanales ; en 1979, une seconde enquête, de

¹ Voir au second chapitre, section 6.

² Outre les exemples de la peinture sur verre, de la peinture et du théâtre historiques, les artisans sénégalais (menuisiers métalliques, tôliers et soudeurs) et les artistes (sculpteurs) ont créé un art nouveau, art de la récupération, consistant à récupérer et à recycler les déchets industriels, généralement métalliques, pour créer des objets utilitaires (ustensiles de cuisine, meubles, valises, etc.) et des objets d'art (sculptures diverses) ; la Galerie 39 du centre culturel français a reçu, du 7 au 8 janvier 1992, une exposition collective : *SEBEMOKAMI*, ayant réuni artisans sénégalais et artistes français dont la diversité des œuvres présentées (127) atteste de leur créativité à partir de ces matériaux de récupération : objets divers (13 dont 1 vitrine, 8 cendriers, 1 bouteille, 1 casque, 1 auto-coulée, 1 boîte en fer galvanisé), 22 horloges, 9 chauffeuses, 1 fauteuil, 5 tabourets (en fer et bois vernis, tôle galvanisée et bois vernis), 2 globes, 6 colonnes lumineuses ou lampadaires, etc.

l'école nationale d'économie appliquée (ENEA) dans le secteur informel, a répertorié 600 000 travailleurs dans l'artisanat et le petit commerce ¹.

Un recensement national des artisans du Sénégal, couvrant tout le territoire national, a été entamé depuis le 8 octobre 1990, mais il est encore inachevé, la raison principale en serait, selon l'hebdomadaire dakarois *Le Témoin*, n° 78 du mardi 21 janvier 1992, page 2, le non-paiement régulier du salaire des enquêteurs ; ainsi, en janvier 1992, le salaire du mois d'octobre 1991 n'était pas encore payé ; d'où les interruptions fréquentes de l'enquête.

La direction de l'artisanat du ministère de l'industrie et de l'artisanat distingue trois types d'artisanat ² :

- *l'artisanat d'art* : bijouterie, sculpture, maroquinerie, broderie, teinturerie, poterie, tissage, tricotage, tressage, vannerie, peinture d'art, reliure, menuiserie d'art, haute couture, etc. ;
- *l'artisanat de production* : menuiserie-ébénisterie, menuiserie de bâtiment, charpenterie métallique, maçonnerie, moulage, cordonnerie, couture, serrurerie, imprimerie, corderie, forgeage, tapisserie, etc. ;
- *l'artisanat de service* : mécanique, électricité, souderie, plomberie, carrelage, tôlerie, carrosserie, tannage, coiffure, photographie, chaudronnerie, horlogerie, boulangerie, charbonnage, boucherie, etc.

Cet arrêté recense ainsi plus de 80 métiers d'art.

¹Les difficultés de recensement ont longtemps été liées à l'inorganisation de ce secteur, toujours traditionnel et informel. Les diverses actions de promotion et de structuration entreprises par l'Etat n'ont pas encore permis de bien maîtriser le secteur :

- création d'une direction de l'artisanat au sein du ministère de l'industrie et de l'artisanat, chargée de définir et d'appliquer la politique de l'Etat en matière d'artisanat ;

- création de structures d'encadrement, d'études et de recherche de financement du secteur de l'artisanat : Société sénégalaise de promotion de l'artisanat (SOSEPRA), Société nationale d'étude et de promotion industrielle (SONEPI) ;

- création dans toutes les capitales régionales de villages d'artisanat, dont la fonction est double : être un cadre de travail où sont regroupés différents corps de métiers et être un cadre de rencontre et d'échanges (touristiques notamment) ; le plus célèbre est le village artisanal de Soumboudioune à Dakar qui accueille régulièrement de nombreux visiteurs étrangers, dont des touristes et les hôtes de marque des autorités.

Cependant, avec la nouvelle politique de désengagement de l'Etat, les structures d'encadrement de l'artisanat (SOSEPRA et SONEPI) ont été déssaisies de leurs attributions relatives à ce secteur, au profit des chambres de métiers, nouvellement créées, et assurant l'auto-organisation des artisans par leur responsabilisation (gestion des chambres, immatriculation des artisans, élections, recherche de financement, etc.).

²Arrêté interministériel n° 4015/MDIA/MEN/MFPET du 11-04-1984.

En introduisant des métiers nés de la modernité, cette classification déborde le cadre traditionnel, dans lequel artisans et artistes de toutes les castes des *ñeeño* réunies représentaient au moins la moitié de la population.

Dans la première catégorie, l'expression "artisanat d'art" traduit les difficultés des autorités officielles à dissocier artisanat et art lorsqu'il s'agit de types d'activités précises : bijouterie, peinture, tissage, vannerie, sculpture, etc.

Ces difficultés actuelles de caractérisation et de catégorisation corroborent les conceptions de la société traditionnelle dans laquelle aucune distinction n'était établie entre ces divers travailleurs, qui relevaient tous d'une même catégorie (ou classe), celle des *ñeeño*. Et ce que l'ethnologie appelait naguère artisan ou, à la rigueur, artisan-artiste, correspond, dans la société traditionnelle, à ces groupes de *ñeeño*. Le point de vue, dans ce cadre-ci, est que l'artiste traditionnel n'est autre que cet artisan ou artisan-artiste, car c'est lui qui a conçu et créé ces objets (statues, masques, cannes, peignes, sceptres, objets de parure, etc.), aujourd'hui conservés dans les musées européens, américains, africains, etc., observés et admirés strictement comme objets d'art.

La classe des *ñeeño*, opposée à celle des nobles, comprenait plusieurs sous-groupes appelés castes ¹, au nombre de 4 au Sénégal et qui fournissaient la totalité des artisans spécialisés dans les divers métiers : *tëgg*, *uude*, *ràbb* et *gewel*.

La caste était jadis une réalité socio-professionnelle, dont la nature économique, primordiale, est de nos jours très souvent perdue de vue, certaines analyses ² en en faisant essentiellement une catégorie sociologique. Car jadis, la caste était un groupe social dont les membres se livraient tous à un même type d'activité productive ³; en tant

¹Cf. chap. 2, section 2/2 ; également notre thèse de doctorat de 3^e cycle, chap. 5. Ce rappel, dans ce cadre-ci, est strictement destiné à faire apprécier les différences notables entre l'artiste traditionnel, tel qu'il était et est devenu, et l'artiste moderne ; celles-ci sont relatives aussi bien au rôle et au statut qu'à la portée et à l'intégration sociales.

²Comme par exemple celle de Abdoulaye Bara Diop dans *La Société Wolof*, Paris, Karthala, 1981, 360 pages. Or, aujourd'hui encore, la catégorie sociologique "caste", est toujours associée, dans la conscience collective des populations, à une activité spécifique ; en sorte que malgré la régression de l'artisanat des *ñeeño* (la demande se raréfie en raison de l'abondance des produits de la quincaillerie et de l'industrie, de la méconnaissance des fondements métaphysiques et religieux de la pratique artistique et artisanale, etc.), les survivances actuelles permettent de maintenir et de perpétuer ces associations. S'il en est encore ainsi aujourd'hui, c'est parce que dans la société traditionnelle, à la fonction économique initiale correspondait une éthique spécifique à chaque caste, déterminant, conformément à ses normes propres, les modes de vie, les attitudes et les comportements des individus, en sorte qu'il était possible, et est encore possible dans une moindre mesure, de connaître ou de reconnaître, dans les divers contextes et situations, les réactions et les réponses des individus en référence aux normes et à l'éthique de leur caste.

³Le métier de la caste était certes la principale activité, mais celle-ci n'excluait pas la pratique d'autres activités, comme les travaux des champs, la cueillette, la chasse, etc. Dans le monde rural, tous étaient également paysans, c'est-à-dire agriculteurs, puis suivaient les activités artisanales et enfin les activités secondaires de subsistance (pêche, chasse, etc.).

que telle, elle était l'expression de la division sociale du travail et au cours de l'évolution, des cristallisations et des codifications ont été opérées :

- à l'intérieur de la caste ou des familles dans la caste, l'initiation verticale, de père à fils, d'aîné à cadet, est parue indispensable en vue d'améliorer l'efficacité, la maîtrise du métier et la productivité ; des habitudes, un savoir spécialisé et des rapports sociaux de production en sont issus ; donc des idées, des idéologies et des institutions ;

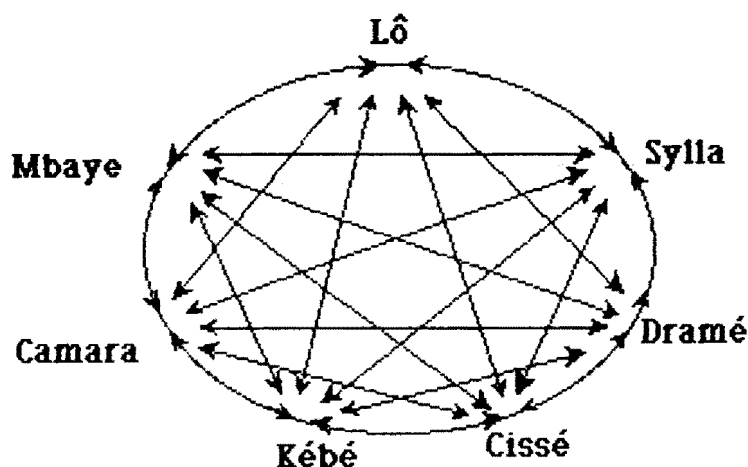
- la société a entériné en codifiant cette division sociale du travail par une structuration hiérarchique : elle assigne, dans son organisation, à chaque caste, et conformément à l'activité de chacune, une place et une fonction précises : classe noble (*gээр*) et classes inférieures hiérarchisées (*tëgg* d'abord, puis *uude*, *ràbb* et *gewel*, enfin les *jaam*¹ au bas de l'échelle sociale).

En plus des rapports déterminés et codifiés à l'intérieur de la caste entre les membres, il existait des rapports particuliers entre les castes elles-mêmes, également cristallisés, connus et incarnés quotidiennement ; ces rapports intercastes prennent deux formes :

- d'abord de nature économique, ils consistent en échanges de biens et de services, selon le système du troc ; chaque individu dans la société sait à quelle caste ou à quel individu dans telle ou telle caste s'adresser pour tel ou tel service ; ce type de rapports se perpétuant au cours de l'histoire, des affinités et des habitudes naissent et se développent entre individus et familles de castes différentes, aboutissant à des traditions familiales : telle famille recourant habituellement à telle autre famille de telle caste pour tel service ;

- puis des interrelations sociales naissent des rapports économiques précédents et dont l'expression la plus achevée a été appelée "parenté à plaisanterie" entre castes différentes et membres de ces castes. Cette "parenté à plaisanterie" est une institutionnalisation des relations affectives privilégiées (d'obligation et de plaisanterie) intraethniques et interethniques, et en tant que telle, modalité de résolution de l'agressivité entre individus et groupes. Exemples de familles entre lesquelles cette parenté existe : Ba/Diallo ou (Kane), Diop/Ndiaye, Guèye/Seck, Sow/Barry, Sylla/Mbaye, Dramé/Camara, Kébé/Cissé, Lô/Mbaye. Généralement, ces relations prévalent entre des familles patronymiques prises deux à deux ; cependant, il existe des exceptions comme le cas suivant :

¹Les *Jaam* ne constituent pas réellement une caste ; descendants, généralement, d'anciens captifs de guerre, ils sont de condition inférieure et intégrés à la famille de leur maître ; chaque caste peut avoir son ou ses *jaam*, au service exclusif de leurs maîtres et produisant l'existence matérielle de ceux-ci.



Parenté à plaisanterie entre plusieurs familles patronymiques.

La parenté à plaisanterie interethnique préside aux relations entre les ethnies suivantes : *pulaar/sereer*, *joola/sereer*.

De telles relations fortifient l'intégration sociale des artisans et artistes dans la société traditionnelle, en même temps qu'elles constituent de puissants facteurs de solidarité et de cohésion sociales.

La caste se définissait ainsi par son rôle et son statut, en sorte que chaque individu, chaque artiste ou artisan est socialement situé par la caste à laquelle il appartient et également à l'intérieur de la caste ¹.

Double situation à laquelle nul individu ne peut échapper. Il naît dans et d'une caste. L'artiste ou l'artisan ne le devient pas par vocation ou par choix délibéré mais par statut et par nécessité. A l'intérieur de sa caste, l'individu est initié très tôt et pendant de longues années par les siens au métier de ses ancêtres, qu'il pratiquera toute sa vie durant ; outre la formation pratique et théorique propre à ce métier, il assimilera et épousera les normes et les valeurs de son groupe, se conduira et se comportera conformément aux modèles et aux exemples que lui montrent quotidiennement les membres et les aînés de sa caste, entretiendra des rapports codifiés par la société avec les membres des autres — castes ².

¹Cette situation de chaque individu dans la société traditionnelle est conforme à l'ontologie africaine (cf. chap. 2, section 1/2).

²Au niveau de la société globale, les rôles sociaux des castes et des individus sont connus et attendus de tous, comme éléments du code de conduite propre à chacune des castes, notamment lors des manifestations sociales : le *gewel* (griot) est traditionnellement maître de cérémonie et s'il est présent, aucun autre ne peut et ne doit se substituer à lui.

Cette spécification ontologique et sociale s'étend également aux noms de famille : tout nom de famille désigne une caste et une activité liée à celle-ci ; ainsi, dans les deux ethnies majoritaires du pays (*wolof* et *pulaar*) les noms de famille

- *Seck, Samb, Mbaye, Ndiaye*, désignent les griots (*gewel*),
- *Thiam, Niang, Guèye, Seck, Diongue*, des forgerons et bijoutiers (*tëgg*),
- *Seck, Mbow, Kassé, Tall*, désignent les cordonniers (*uude*),
- *Guissé, Lam, Sow, Dioum, Gadiaga, Ngom*, désignent les tisserands (*ràbb*),
- *Thiam, Dioum, Gadiaga, Guissé, Lam, Sow*, désignent les sculpteurs (*maabo*).

Le patronyme permet ainsi l'identification de l'individu, c'est-à-dire la reconnaissance immédiate de l'appartenance de l'individu à telle ou telle caste dès la prononciation de son patronyme.

Au niveau de la pratique artistique et artisanale, outre le caractère social (collectif) de l'initiation, la tradition et les habitudes collectives sont maintenues et perpétuées tant en ce qui concerne les règles et les canons esthétiques qu'au niveau des outils et de l'organisation du travail (constitution de guildes par corporation, par famille, etc.). Ainsi, travaillant ensemble, avec des moyens sociaux et à des fins sociales, artistes et artisans satisfont des besoins collectifs exprimés par la clientèle, composée des populations elles-mêmes, sous forme de commande ; souvent, ils ne travaillent que sur commande ; d'où la rentabilité immédiate et concrète de leur métier et l'utilité de leurs productions : la consommation de l'art n'est pas encore une préoccupation majeure ; les échanges, non encore mercantiles, s'effectuaient selon le système de troc, c'est-à-dire de services réciproques.

Les outils et les matériaux conservaient également leur caractère social, soit parce que confectionnés en groupe, soit hérités des anciens ; les outils du sculpteur par exemple (herminettes, couteaux, coupe-coupe, haches, etc.) étaient confectionnés par les forgerons qui travaillaient habituellement en groupe, et les essences (kapokier, ébène, acajou, etc.) qu'il utilisait étaient taillées en groupe. Non seulement les outils étaient laissés en héritage à la descendance, mais également leurs modes de fabrication et d'utilisation étaient enseignés. Les guildes des diverses corporations n'avaient pas pour fonction unique le travail en commun mais aussi l'éducation et l'initiation collectives, pratiques et théoriques ; ainsi, les diverses traditions étaient maintenues et perpétuées.

C'est donc que l'artiste traditionnel était parfaitement intégré dans la société, dans la caste, dans la famille ; la complémentarité des différents métiers assurait une intégration économique harmonieuse et la satisfaction des besoins fondamentaux de la collectivité. Ni

lui-même, ni son activité et ses produits n'étaient marginalisés ¹ ; il savait, à tout moment et sans échange de services, pouvoir recourir à telle ou telle famille, à tel ou tel individu de sa caste ou d'une autre caste, face à une urgence ponctuelle. La solidarité africaine était de dimension économique certes, mais également sociale, éthique, religieuse et politique, rendue possible sans nul doute par cette stratification en castes, mais également par les divers réseaux de solidarité (sociétés secrètes et initiatiques, classes d'âge, cérémonies, parenté à plaisanterie, etc.) et d'alliances (familiales et matrimoniales, politiques, etc.).

Cette image de l'artiste traditionnel, ses statut et rôle ainsi que son intégration sociale pouvaient perdurer tant que les sociétés sénégalaises demeuraient des sociétés rurales, à l'échelle villageoise et dont l'économie ne pouvait donc être que de subsistance ; à cette échelle en effet, l'artisanat des castes et les activités productives essentielles (agriculture, chasse et pêche) permettaient de satisfaire les besoins vitaux des populations, et réaliser ainsi ce qui est appelé de nos jours "autosuffisance alimentaire" ; dans un tel système économique, le mode de transaction, troc ou échanges de biens et de services, fortement imprégné de subjectivité par les relations interpersonnelles, intra et interethniques, ne pouvait pas ne pas être dominant. L'économie monétaire ne survient qu'avec l'islamisation et l'occidentalisation.

Certes, l'Islam n'a pas fondamentalement bouleversé l'organisation de la société sénégalaise en castes ², celles-ci lui ayant survécu et la vie religieuse musulmane elle-même semble s'organiser en fonction des castes : les kalifes, les marabouts, les imams, les cadis sont généralement nobles, tandis que les muezzins, les chanteurs, les serviteurs et *taalibe* à vie appartiennent aux castes inférieures. Mais, l'Islam a constitué une étape décisive dans l'évolution de la société sénégalaise vers l'économie monétaire, car son introduction au Sénégal est indissociable du commerce transsaharien. C'est en effet pour des raisons économiques, commerciales notamment, que les arabo-berbères,

¹Nous avons indiqué, ailleurs (cf. travaux antérieurs) les rôles sociaux du griot, du forgeron et du sculpteur.

²Les rapports entre l'Islam et les castes au Sénégal sont complexes et se situent à divers niveaux :
- idéologique (ou purement religieux et dans les principes) : en affirmant l'égalité et la fraternité de tous les croyants, l'Islam condamne le système des castes qui est, par essence, inégalitaire ; il ne condamne pas la spécialisation professionnelle, mais seulement les croyances liées aux castes (infériorité, impureté, etc.) ;

- pratique : dans la vie concrète, tout en condamnant théoriquement l'endogamie des castes, l'Islam sénégalais ne s'y est pas opposé et l'a même pratiqué ; il a encouragé les études religieuses, au détriment, dans bien des cas, de l'artisanat ; mais dans le cas des *gewel*, c'est précisément le parasitisme qui est réprouvé ; à ce niveau pratique, l'on constate également dans l'Islam sénégalais que les fonctions supérieures (imam, marabout, kalife, cadi, etc.) sont généralement occupées par les *gээр* (nobles), tandis que les fonctions inférieures (muezzin, chanteur lors des soirées religieuses, serviteur des grands marabouts, etc.) sont occupées par les membres des castes inférieures.

L'Islam sénégalais n'a donc pas condamné unilatéralement le système des castes, ne s'y est pas opposé résolument et ne l'a pas profondément bouleversé. Il s'est greffé sur lui et s'y est adapté.

Almoravides et Touaregs, ont franchi le Sahara très tôt, du V^e au XVIII^e siècles, à travers les pistes caravanières et ont apporté, avec leurs marchandises, l'Islam aux populations négro-africaines. Les échanges, au cours de cette étape, consistaient toujours en troc, mais celui-ci utilisait de nouveaux produits, tels l'or, l'argent, le sel, etc., et plus tard les esclaves, etc., ouvrant ainsi la voie à une économie marchande, mercantile, alors que dans la société traditionnelle, les échanges portaient sur des biens immédiatement consommables ou utilitaires (étoffes et objets de valeur, mil et céréales diverses, etc., contre outils et objets de divers genres que confectionnaient les *ñeeño*).

Le développement de cette économie marchande s'accélère d'abord avec l'établissement des comptoirs européens dès le XV^e siècle, puis avec le commerce triangulaire et la traite des noirs, et dont le mode d'échange sera principalement, et pendant longtemps, le troc (les matières premières africaines, l'or, les épices et plus tard les esclaves contre les armes à feu, la poudre, l'alcool, la quincaillerie). Mais ces différents faits historiques ¹ apparaissent, en réalité, comme des étapes successives d'un processus pluriséculaire dont le terme sera, après la conquête et la pacification, l'établissement de l'administration coloniale et avec elle, l'édification d'une économie marchande dont les bases ont été le commerce à grande échelle et la monnaie comme moyen de transaction.

Economie marchande et monnaie constituent deux causes fondamentales de régression du système des castes, de leur idéologie et de l'artisanat traditionnel. L'économie marchande et sa principale loi, celle de l'offre et de la demande, totalement impersonnelle et neutre, ont fait disparaître ou contribué à la régression des relations interpersonnelles qui prévalaient dans la société traditionnelle, d'autant qu'au cours de l'histoire, la formation de centres urbains, à fortes concentrations humaines, a permis l'avènement de grands marchés, dans lesquels l'anonymat et la neutralité des échanges se sont accentués. La monétarisation a conduit à d'autres types de comportements, car percevant en effet que dans les grands marchés il peut vendre ses productions et avec ses gains se procurer d'autres objets de plus grande valeur ², l'artisan renonce en partie aux rapports clientélistes qui le liaient à ses *gээр*. Mais il y a là une double libération : celle de l'artisan mais également celle du *gээр*, qui n'est plus tenu, lui également, de se soumettre nécessairement au code d'honneur de sa caste ; dans la nouvelle forme mercantile d'échange, il peut acheter, aux prix du marché, les objets artisanaux dont il a besoin, à n'importe quel artisan. Cependant, la liberté de l'un comme de l'autre n'est pas totale, car il y a la longue tradition de relations clientélistes, entretenues par les réseaux de solidarité,

¹Cf. chapitre 2, section 3/2.

²L'artisan perçoit en effet qu'avec l'argent (gain) que lui rapporte son activité, il peut s'enrichir et tout acheter ; sa liberté s'accroît et il s'émancipe des échanges peu variés du système traditionnel.

l'histoire commune des familles et des villages, les expériences communes (classes d'âge, initiation et divers rites, etc.). Certes, le relâchement de la tradition et des croyances est plus net dans les villes, en raison des fortes concentrations, de la modernisation et des urgences imposées par la vie citadine, et les relations clientélistes entre castes y sont désormais marginales, comme des sortes de survivances et n'y sont plus généralement pratiquées que lors des cérémonies sociales (mariage, baptême, funérailles, etc.) sous forme de dons de prestige des *gээр* en échange des services des *ñeeño*¹ ; mais dans les villages, les relations de clientèle sont encore très vivaces et soigneusement entretenues, le monde rural et paysan, à l'échelle des villages, étant réputé plus conservateur et plus traditionaliste. Même dans ces villages, l'apparition, depuis deux décennies, des marchés hebdomadaires ou marchés forains (*lumo*), au niveau des chefs-lieux de communauté rurale ou d'arrondissement, et qui regroupent des milliers de villageois et parfois des citadins venus faire commerce, est en voie de modifier ces relations privilégiées entre castes.

En outre, partout, dans les villes comme dans les villages, les activités artisanales et les relations clientélistes sont de plus en plus menacées par la grande industrie qui, en mettant sur les marchés des quantités importantes et variées de produits et de marchandises industriels et quincaillers (ustensibles de cuisine, outils, chaussures, vêtements, etc.), à des prix modiques, à la disposition des consommateurs, fait une concurrence inégale à l'artisanat traditionnel. Par son système de production comme par sa productivité et les coûts de ses productions, la grande industrie participe à la dépréciation de l'artisanat² ; conscient de l'imperfection et du caractère désuet des objets qu'il fabrique et l'efficacité des produits industriels, l'artisan reconçoit volontiers à son métier, d'autant que, ne recevant pratiquement plus ou seulement quelques rares commandes, il sait ne pouvoir écouler et vendre ses œuvres, car sa clientèle traditionnelle a pu faire les mêmes constats que lui.

Ainsi, de nos jours, les relations économiques traditionnelles, fondées sur l'idéologie et les croyances des castes, sont peu déterminantes dans la vie économique et empruntent souvent, bien que des exceptions subsistent entre quelques rares familles, la forme mercantile neutre.

Cependant, l'économie marchande et la monétarisation introduites par l'Occident dès la période coloniale ne suffisent pas à rendre compte de la régression du système des

¹Aujourd'hui au Sénégal, d'importantes sommes d'argent, de véritables fortunes, sont ainsi distribuées aux *gewel* et autres *ñeeño*, à l'occasion des cérémonies sociales appelées *xew* ou *xaware*.

²D'où la dépréciation et la péjoration des métiers de l'artisanat ; l'économie moderne induit de nouvelles valeurs et croyances, de nouveaux comportements.

castes, de son idéologie et des croyances sociales, des relations clientélistes, etc. Car, en introduisant l'éducation et la formation modernes ¹, l'Occident a apporté de nouvelles occupations, de nouveaux métiers et de nouvelles professions : médecins et ingénieurs, enseignants et avocats, infirmiers et sages-femmes, maçons et menuisiers, électriciens et soudeurs, tôleurs et peintres, etc. Un vaste éventail de possibilités et de choix professionnels qui a profité à toutes les couches de la population sénégalaise, particulièrement aux catégories inférieures exclues des activités et professions valorisantes. Car, dès l'origine, la division sociale du travail et l'idéologie fondant le système des castes comportaient des germes de péjoration qui aboutiront, au cours de l'histoire de la société, à une infériorisation de certaines castes, la division du travail comme l'idéologie stipulant que les activités nobles et dignes, telles la guerre, la direction et la gestion de la cité, étaient strictement réservées aux *géer*, tandis que les activités et professions pénibles et avilissantes, comme la culture des champs, le travail des métaux et des peaux, le tissage, etc., devaient être destinées exclusivement aux *ñeeño* ; et cette prescription était rigoureusement observée en toute circonstance.

Et le poids de cette tradition, de ces croyances et prescriptions sera tel que l'école moderne, de type occidental, sera le moyen privilégié ², pour les membres des castes inférieures, de s'affranchir de ce ghetto culturel et professionnel. Voyant en effet que l'école et la formation modernes, technique et professionnelle, ouvrent l'accès à de nouvelles fonctions, à la fois nobles et lucratives, qui échappent à la catégorisation, aux schémas et aux impératifs du système des castes, beaucoup de jeunes des castes inférieures trouvent là une possibilité de libération, d'autant que dans l'économie moderne, ils savent que les critères ou conditions d'accès et d'exercice d'une profession sont la qualification et la compétence, et non plus l'origine sociale. De même, beaucoup de jeunes, dans les villages comme dans les villes, ayant fréquenté l'école moderne, perçoivent la supériorité, l'efficacité et la noblesse de ces nouveaux métiers qui procurent en outre des gains substantiels et réguliers et finissent par mépriser et déprécier les métiers et l'artisanat traditionnels, pénibles et de faible profit. De sorte qu'aujourd'hui, dans l'économie moderne en général et dans l'industrie, le commerce, les entreprises et sociétés, les usines et ateliers, etc., en particulier, se côtoient *géer* et *ñeeño*, même si, au nom de quelques survivances, certaines familles et leurs membres répugnent encore à

¹Dans son étude, citée précédemment (op. cit., pages 25 à 107), Abdoulaye Bara Diop consacre de longs développements aux transformations subies par les castes et l'artisanat qui en est issu (pages 91-104 : 4/ castes et changements), sans cependant souligner l'importance du rôle de l'école et de la formation modernes, car l'économie à elle seule ne suffit pas à produire de tels changements, il a bien fallu former les hommes aux nouvelles fonctions après que l'instruction primaire, et parfois secondaire, leur eût prodigué les rudiments de base.

²Cette école demeure encore le moyen privilégié et le plus efficace de promotion individuelle, malgré l'apparition de nouveaux moyens et voie de promotion (la politique, le sport, les jeux de hasard modernes, etc.).

exercer tel ou tel métier, même moderne ¹. Ainsi, la spécialisation professionnelle et héréditaire du système des castes n'est plus opérante dans l'économie moderne.

Les causes et facteurs de mutation de l'artiste traditionnel, du système des castes et des croyances sociales qui leur sont liées, sont de la sorte très variés. Cependant, malgré l'importance des mutations intervenues dans la société sénégalaise, grâce à l'Occident, à des niveaux différents (économiques, politiques, culturels, etc.), provoquant des changements profonds dans les mentalités et les mœurs, dans les modes de vie et les habitudes, jusque dans les relations des individus à la tradition et à ses valeurs et croyances, l'artisanat, les artisans et les castes n'ont pas disparu, même si leurs poids et impact sont fortement réduits de nos jours : les castes survivent à leur système, c'est-à-dire à l'idéologie qui les fondait, l'artisanat est relegué par la grande industrie dans la marginalité et l'artisan apparaît désormais comme une figure désuète.

Les artisans (artistes traditionnels) sont désormais peu nombreux, dans les villes comme dans les villages. A ce niveau, bien que des statistiques fines et fiables ne soient pas disponibles, il peut exister, au plus, un artisan par famille exerçant le métier de ses ancêtres ². Selon le lieu de résidence, ville ou village, la situation de l'artiste traditionnel est variable.

Dans le village, même si les produits quancaillers et industriels sont présents, grâce notamment aux marchés hebdomadaires dans lesquels les paysans s'approvisionnent périodiquement et à leurs séjours épisodiques en ville, l'artiste traditionnel continue de recevoir des commandes de ses voisins auxquels le lient toujours des rapports privilégiés que consolide la tradition : par exemple,

- les paysans recourent toujours au forgeron pour la confection de leurs outils agricoles (*houes, daba, hiléer, kajando*, etc.) que l'industrie ne fabrique pas encore ;

¹Pendant longtemps, même dans la société et l'économie modernes, les *gээр* refusaient d'exercer certaines professions, jugées indignes : le commerce, la boucherie, la menuiserie, etc. ; ainsi le commerce de détail a-t-il toujours été occupé en majorité par des étrangers : maures, guinéens (*peul-fuuta*), libano-syriens, etc. Cependant, la nécessité et les difficultés de la vie ont contribué à modifier ces croyances et attitudes.

²La rareté des artisans fidèles à la tradition de leurs parents s'explique non seulement par la nature de l'activité à laquelle ils se livrent dorénavant (réparation, raccommodage), à la modicité de leurs gains, mais également à la vaste gamme d'activités et de métiers qu'offre l'économie moderne. Souvent, dans les villes, les artisans qui continuent de pratiquer leur activité traditionnelle, sont des ruraux que l'exode rural y a conduit : l'artisanat apparaît dans ces cas comme un moyen de survie, ... en attendant mieux. Il y a également de plus en plus dans les villes, des familles entières de *ñeeño*, dont aucun membre ne s'adonne plus au métier de leurs ancêtres. A long terme, ces familles seront économiquement affranchies du système des castes, mais socialement, elles s'y maintiendront, par les croyances et les préjugés sociaux, par leur patronyme, car ceux-ci sont encore si vivaces et si puissants que l'endogamie des castes persiste encore et à l'énonciation d'un patronyme *ñeeño* (Thiam, Mbaye, Lam, Guissé, Dioum, etc.), généralement, la plupart des *gээр* opposent un refus catégorique à l'établissement de tout lien matrimonial. La société sénégalaise, toutes castes et toutes ethnies confondues, tolère plus facilement une alliance matrimoniale entre un *gээр* (homme) et une *ñeeño* que l'inverse.

- les pêcheurs s'adressent aux sculpteurs pour la taille de leurs pirogues et pagaies traditionnelles ; ces sculpteurs ¹ sont également sollicités par les ménagères pour la confection de leurs ustensiles en bois (mortiers, pilons, louches, bancs, etc.) ;
- les cordonniers continuent de fabriquer sandales et babouches à des prix à la portée des villageois ;
- les bijoutiers sont toujours indispensables pour la réalisation des bijoux ;
- le tissage et la teinturerie qui en dépend sont les deux métiers traditionnels qui ont été le plus rudement frappés par la modernisation et l'industrie textile ; le tissage reste très marginal, pratiqué dans quelques rares ethnies par les *maabo*, les *mankaañ* et *manjak* ; chez les *wolof* et les *sereer*, il n'existe pratiquement plus.

En outre, ces différents artisans sont toujours sollicités pour des travaux de raccommodage et de réparation des produits industriels et quincaillers.

Au plan des techniques et des outils de travail, ces artisans villageois sont peu touchés par la modernité ; initiés par leurs parents, selon l'esprit de la tradition artisanale de leur caste, avec des outils archaïques et rudimentaires, ils travaillent toujours dans le même esprit avec les mêmes outils ².

Dans les villes, la situation de l'artisanat est plus complexe et dépend à la fois de l'origine et de la spécialité des artisans.

A ces deux points de vue, deux catégories d'artisans coexistent en ville, mais ne collaborent pratiquement pas :

- *les artisans d'origine rurale*, nouvellement arrivés en ville ou citadins depuis moins d'une génération, sont peu nombreux, s'installent dans les marchés, aux coins des rues et donc ne disposent pas d'ateliers ou tout au moins des ateliers de fortune, utilisent leurs outils traditionnels, exécutent des tâches de réparation, et accessoirement confectionnent des sandales, des amulettes ; dans cette catégorie d'artisans traditionnels exerçant en ville, se retrouvent surtout des cordonniers et des sculpteurs ;

¹Nous avons déjà indiqué (cf. chapitre 2, section 1, 4/1) que les sculpteurs sénégalais ne confectionnent plus, même dans les villages, des statues et des masques, l'islamisation ayant contribué, de manière déterminante, à l'abandon par les populations, des idoles et des objets divers de culte. Les statues et masques confectionnés par les *maabo* dans les villages d'artisanat ("art d'aéroport") sont exclusivement destinés aux touristes.

²Il nous a été donné, au cours d'une mission de recherche sur l'artisanat en décembre 1989 à Podor, d'observer et de nous entretenir pendant deux jours, avec un forgeron originaire de Diourbel, et installé dans cette ville pendant la durée de la campagne (saison sèche) : il transformait, avec ses outils traditionnels, des pots de tomate, des tôles et diverses boîtes de conserves et d'huile végétale, etc., en seaux, bouilloires, arrosoirs, casseroles, marmites, fourneaux, etc. Son ingéniosité lui permettait de n'utiliser ni clou, ni colle, ni soudure ; il récupérait et recyclait ces matériaux métalliques uniquement en les accollant et en les tapant à l'aide de son marteau.

- *les artisans, nés en ville* ou dont les parents sont nés en ville, sont mieux lotis, car en raison de cette situation, ils ont pu s'insérer tant au niveau social qu'au plan économique : dans les quartiers et les villes où ils vivent, l'ancienneté de leur présence leur a permis d'entretenir des relations privilégiées avec leur voisinage et d'intégrer les divers réseaux et structures de solidarité ; parfois propriétaires de leur maison, ils ont pu installer leur propre atelier, acquérir des outils modernes de travail, conquérir une clientèle nombreuse et fidèle et utiliser de nouveaux matériaux ; dans cette catégorie figurent :

. *des bijoutiers*, qui travaillent principalement l'or et l'argent et accessoirement le cuivre ¹, et dont les ateliers, comportant en même temps une salle de vente, sont devenus de véritables petites entreprises (avec de nombreux ouvriers et apprentis), disposant de catalogues dans lesquels ils proposent des modèles variés et les prix des bijoux qu'ils fabriquent ; ces bijoutiers développent et font prospérer leurs affaires en n'hésitant pas à investir en vue d'acquérir l'équipement et les outils modernes indispensables ; ils sont aidés en cela par le goût de la femme sénégalaise pour la parure et l'abondance de la demande étrangère représentée par les touristes ² ;

. dans la population des *sculpteurs urbains*, trois sous-groupes coexistent, en s'ignorant pratiquement, mais qui destinent l'essentiel de leurs productions à la clientèle étrangère (touristes, hommes d'affaires et de culture) et aux structures qui l'accueillent (hôtels, centres et villages touristiques, etc.) :

a - les sculpteurs installés dans les villages artisanaux créés par l'Etat (SOSEPPA, SONEPI, chambres des métiers), encadrés et parfois financés ; ces villages sont maintenant au nombre de dix, implantés dans toutes les capitales régionales ; cet artisanat se modernise par les possibilités diverses de financement, d'équipement et de vente de leurs œuvres, les centres étant particulièrement fréquentés par les étrangers séjournant dans le pays ;

b - les sculpteurs installés à leurs propres comptes dans certaines artères de Dakar et dans les sites touristiques où ils louent des échoppes et finissent par devenir des antiquaires ³ ;

c - les sculpteurs récemment arrivés en ville ou ne disposant pas de moyens suffisants pour s'installer à leurs comptes et s'équiper, sont plus traditionnels, car ils sont contraints d'utiliser leurs outils et techniques traditionnels, travaillent dans les quartiers

¹Cf. chapitre 2, section 4/2/2.

²Le développement et la prospérité actuelle de la bijouterie sénégalaise se mesurent au nombre de boutiques, d'échoppes et d'ateliers disséminés dans les divers quartiers des principales villes du pays, au nombre de concours régionaux et national (concours et soirée de gala du "marteau d'or", organisés chaque année sous la présidence de l'épouse du Chef de l'Etat), et à celui des bijoutiers sénégalais installés dans les pays africains. La bijouterie et la couture sont aujourd'hui les deux métiers artisanaux les plus célèbres et les plus prospères et dont la notoriété a dépassé, depuis fort longtemps, les frontières nationales.

³Les plus célèbres de ces antiquaires-sculpteurs sont les *ñeeño*, originaires du Baol et du fleuve, installés sur l'avenue Georges Pompidou, sur la rue Mohamed V, au cœur du quartier administratif, commercial et culturel de Dakar (non loin du centre culturel français, cf. plan du quartier).

populaires, soit seuls soit dans des guildes familiales ou villageoises, comme la corporation des *maabo* de Bop à Dakar.

D'une manière générale, tous ces sculpteurs produisent prioritairement, en raison de leur clientèle-cible, des masques, statues, tams-tams et koras de petites dimensions, et divers autres objets de facture grossière, mais que les touristes et étrangers non-connaisseurs assimilent aisément à l'art africain : cet artisanat produit l'essentiel des objets de "l'art d'aéroport" ¹.

Les deux premiers sous-groupes de sculpteurs sont si bien organisés qu'ils disposent de succursales et d'échoppes dans diverses places et parfois dans plusieurs sites touristiques, dans lesquels ils placent des employés (leurs propres enfants, leurs neveux ou apprentis, etc.) et dont certains sont envoyés dans les marchés et places publiques ou alors à l'étranger ².

Les sculpteurs traditionnels dans les quartiers reçoivent parfois des commandes des ménagères ou des propriétaires de restaurants et sites touristiques et leur confectionnent des ustensiles de cuisine (mortiers, pilons, bancs, assiettes, plats, etc.) ; ils continuent également de fabriquer des pirogues et des pagaies pour les pêcheurs traditionnels et des tams-tams pour les griots.

Ces différents sculpteurs travaillent exclusivement le bois, mais celui-ci se raréfie, en raison de la désertification qui gagne toutes les régions septentrionales et centrales du pays ; et pour s'approvisionner en matière d'œuvre, ils sont contraints soit d'envoyer quelques-uns des leurs dans les deux seules régions boisées du pays (Sénégal-oriental et Casamance) qui sont éloignées et enclavées, soit s'accommoder de l'offre des marchés de la place ; dans les deux cas, l'approvisionnement s'avère difficile : l'éloignement des régions forestières élève les prix de revient des essences disponibles, dont la qualité n'est

¹Ils trompent d'autant plus facilement les clients ignorant l'art africain traditionnel qu'ils ont inventé des techniques subtiles leur permettant de donner à des objets récents un air, une facture et une apparence d'objets anciens et authentiques, alors qu'il s'agit souvent de copies, réalisées dans leurs propres ateliers par des faussaires qu'ils emploient (cf. chapitre 1, section 3/3). La raréfaction des objets d'art traditionnel, même dans les villages et les coûts des voyages de collecte les contraignent à de telles pratiques ; nous avons pu observer, au cours de nombreuses visites et d'entretiens avec des antiquaires installés à Dakar, que les objets récents et inauthentiques étaient plus nombreux, même si certains d'entre eux disposent de quelques rares objets anciens.

²Ces jeunes marchands ambulants, appelés *bana-bana*, sont si dynamiques qu'ils sont désormais présents dans la plupart des grandes capitales du monde occidental (Paris, Marseille, Bordeaux, Genève, Francfort, Bonn, Berlin, Rome, New-York, Washington, Montréal, etc.). A Washington, à New-York, à Montréal, certains d'entre eux disposent de magasins d'"antiquités sénégalaises".

pas toujours garantie ; cette situation provoque des ruptures de stocks de matières d'œuvre ¹.

. *Les cordonniers urbains* se répartissent en deux sous-groupes, en fonction de leur ancienneté de séjour en ville.

a - ceux dont la présence est toute récente, sont encore, comme les sculpteurs dans la même situation, très proches de la tradition de leurs parents, puisqu'ils utilisent les mêmes outils (couteaux, aiguilles, tablettes en bois, etc.) et les mêmes matières d'œuvre traditionnelles (peaux d'animaux domestiques qu'ils tannent eux-mêmes, faute de moyens financiers, papiers récupérés, colles naturelles, chutes ramassées chez les tailleurs, etc.), avec lesquels ils racommodent de vieilles chaussures, confectionnent des amulettes ou des sandales, etc. Ils s'installent de préférence dans les marchés, parfois aux coins des rues, et les menus travaux de réparation leur rapportent très peu ; activité de survie, qui se survit difficilement, la cordonnerie est fortement concurrencée par l'industrie de la chaussure, dont plusieurs unités existent dans le pays ², et par les importations en provenance des pays asiatiques, etc.

b - les cordonniers de souche urbaine ou dont la présence est ancienne, semblent mieux organisés et ils se modernisent ; il existe ainsi à Dakar et dans les principales villes du pays, dans les villages d'artisanat comme dans beaucoup de quartiers ³, de nombreuses guildes de cordonniers-maroquiniers.

Une partie de ces cordonniers, plus traditionnels par les outils, mais travaillant des matériaux modernes ou importés (toiles cirées aux coloris variés, peaux tannées provenant du Maghreb, etc.), confectionnent particulièrement des chaussures (babouches, sandales, escarpins, etc.), pour l'homme et la femme s'habillant traditionnellement ⁴ ; ils sont particulièrement sollicités lors des deux fêtes religieuses de

¹C'est pendant notre mission de recherche dans la région de Saint-Louis (25 décembre 1989-5 janvier 1990), que des sculpteurs installés dans le village artisanal de Saint-Louis nous ont entretenu de ces difficultés ; en sorte que de plus en plus, beaucoup de sculpteurs, peu scrupuleux, sont peu regardants sur la qualité du bois, d'autant, disent-ils, qu'après avoir aplani toutes ces difficultés et produit des "œuvres", ils ne parviennent pratiquement pas à les vendre puisqu'ils attendent parfois plusieurs jours, voire plusieurs semaines, sans recevoir de clients (touristes), car, en dehors de celui de Dakar, les villages d'artisanat régionaux sont peu fréquentés.

²Outre la société multinationale Bata, plusieurs petites et moyennes entreprises spécialisées dans la chaussure existent dans le pays, créées généralement par les Libano-Syriens et utilisant des matières plastiques.

³A Dakar, outre le village artisanal de Somboudioune où des cordonniers disposent de plusieurs échoppes (nous en avons dénombré plus de 150) dans lesquelles sont exposées diverses productions (chaussures, sacs à main, portefeuilles, portemonnaies, ceintures, etc.), divers quartiers (Médina, Crédit Foncier, Cour des Maures, etc.) abritent des centres célèbres dans lesquels sont installés de nombreuses guildes familiales et villageoises ; au cours de plusieurs visites, nous avons pu découvrir la nature de leur production et des outils utilisés. Le cordonnier-maroquinier qui a le plus retenu notre attention est Ousmane Ndiaye (Capitaine", installé depuis 1971 dans une ruelle non loin du marché *Tilène* de la Médina (cf. plus loin).

⁴L'homme et la femme portant boubous, grands-boubous, pagnes, etc., donc selon la mode vestimentaire traditionnelle, sont encore obligés de porter des babouches ou des sandales ou des escarpins.

korité et de tabaski ¹, au cours desquelles ils inondent également les marchés de chaussures en grandes quantités ; leurs apprentis ou des marchands s'approvisionnant auprès d'eux, vendent leurs productions dans les villes et villages de l'intérieur du pays et parfois exportent vers les pays africains de la région.

La seconde partie de ces cordonniers-maroquinières modernes, installés dans les villages artisanaux ou dans les quartiers, sont généralement équipés (machines à coudre, à cirer, et appareils divers, etc.), car bénéficiant de financement grâce aux structures de l'Etat ou de financements privés ; ils peuvent également se procurer des matières d'œuvre nouvelles et de qualité, importées ou locales, comme les peaux de crocodile, de boa, les peaux tannées et vendues par la société d'exploitation des ressources animales du Sénégal (SERAS) ou les peaux en provenance du Maghreb. Ces cordonniers fabriquent en général chaussures fermées (souliers), sacs à main, porte-feuilles, porte-monnaies, ceintures, etc., de belle facture et de qualité, destinés à une clientèle moderne (touristes et jeunes sénégalais, etc.) ; ils ne confectionnent qu'exceptionnellement, parfois sur commandes, des chaussures traditionnelles (babouches et sandales) ; ce sont leurs productions, avec celles des sculpteurs et des bijoutiers, qui sont les plus abondantes dans les kiosques et les échoppes des antiquaires installés dans les aéroports, les hôtels, les centres touristiques du pays.

. *Les tisserands urbains* sont rares et sont constitués en majorité de tisserands d'origine rurale, effectuant des séjours plus ou moins longs en ville. Le déclin du tissage sénégalais procède sans doute de l'abandon dès la période coloniale, de la culture du coton par les populations et qui constituait la principale matière tissée en vue de confectionner les vêtements traditionnels. Ce coton n'est plus cultivé que dans cinq départements du pays (sur trente), ceux de Tambacounda, de Kédougou, de Vélingara, de Fatick et de Kolda, et sa production est destinée exclusivement à la Société de développement des fibres textiles (SODEFITEX), société d'Etat qui, en outre, encadre les paysans, achète leur production, approvisionne en fibres de coton les industries textiles nationales et en exporte une partie.

La teinture n'est plus pratiquée que par quelques rares femmes *tukulër*, *sarakole* et *wolof* pour les vêtements de prestige.

Le tissage n'est plus pratiqué que dans les villes où les femmes *wolof* et les populations recourent aux tisserands *maabo*, *mankaañ* et *manjak* pour confectionner des étoffes de prestige, à l'aide de fils industriels, destinés aux pagens et aux grands-

¹ Il est désormais constant, dans les habitudes sénégalaises, de renouveler, chaque année ou à l'occasion de chaque korité ou tabaski, la tenue traditionnelle de fête (vêtements et chaussures traditionnels).

boubous, vendus très cher et portés généralement lors des manifestations sociales exceptionnelles.

Ces quelques rares tisserands utilisent toujours les métiers traditionnels à tisser, qui n'ont subi aucune transformation ni amélioration. A Dakar, il existe trois centres célèbres de tissage : un au village artisanal de Soumboudioune, un au quartier de Bop et un troisième sur l'avenue Cheikh-Anta Diop, dans lesquels sont regroupés plusieurs guildes de tisserands ¹.

La régression du tissage découle également de la forte concurrence des industries textiles ², des importations massives de tissus et de vêtements étrangers, de la fraude et de la friperie qui inondent les marchés urbains et même les marchés forains dans les villages.

Les *Forgerons* sont également peu nombreux dans les villes ; quelques rares guildes sont cependant regroupés dans plusieurs quartiers, et ne produisant plus des outils agricoles, ils fabriquent principalement des ustensiles de cuisine, des malles, des valises, des serviettes métalliques, porte-documents, etc., en métaux (aluminium, cuivre, bronze, boîtes métalliques récupérées et recyclées, etc.). Cette reconversion des forgerons traditionnels ³ semble profitable car leurs nouveaux produits trouvent dans les villes des clientèles diversifiées (ménagères, mais aussi paysans rentrant aux villages, élèves et étudiants, étrangers, etc.), et certains d'entre eux reçoivent souvent des commandes, de serviettes et valisettes porte-documents, en provenance de l'Europe et de l'Amérique.

*

* *

Pour être en phase de ce contexte nouveau, des besoins et des exigences de la société sénégalaise en transition ou pour pouvoir tout simplement survivre, ces différents corps de métiers et leurs artisans s'adaptent, se reconvertissent et se recyclent, aussi bien en matière d'équipement que dans les matières d'œuvre utilisées et dans les produits finis

¹Dans le quartier de Bop, les tisserands *maabo*, au nombre de 20, travaillent avec leurs apprentis à côté des sculpteurs, également de la même ethnie, tandis que sur l'avenue Cheikh-Anta Diop, sont installés une dizaine de tisserands *manjak*, encadrés par CARITAS-Sénégal. A Soumboudioune, les tisserands bénéficient, comme tous les artisans qui y sont installés, des services des structures et de l'encadrement de l'Etat.

²Les trois plus importantes unités industrielles sont l'Industrie cotonnière de l'Afrique (ICOTAF), la Société de teinture, d'impression et de blanchiment africain (SOTIBA, cf. chapitre 2, section 4/2/2), la cotonnière de l'Ouest africain (COTOA), qui produisent une gamme variée de tissus à faible coût.

³Ils travaillent toujours avec les mêmes outils traditionnels, manient le feu mais ne recourent pas à la soudure. Plusieurs de leurs guildes sont disséminées dans le quartier de Reubeuss à Dakar ; il en existe également dans les villes des régions.

qu'ils proposent aux diverses clientèles. Par ces biais, la tradition artisanale se maintient et même se renouvelle en se modernisant.

Certes, les artisans sont habituellement distingués des artistes, tant par les procédés techniques utilisés, leurs modes de fabrication et d'usage que par les produits de leur travail et l'esprit qui y préside. Cependant, en Afrique en général et au Sénégal en particulier, une telle distinction n'est pas encore recevable de manière absolue ; des éléments de justification se trouvent dans les développements précédents, car les artistes traditionnels d'antan ont transmis leurs savoirs et techniques à leurs descendances, qui maintiennent, avec des fortunes diverses, l'héritage ancestral. La tradition et son esprit ne sont donc ni rejetés ni reniés ; au contraire, c'est en leur nom et par fidélité que les artisans se renouvellent, s'adaptent ou se reconvertissent afin de survivre. Et à l'image des œuvres de l'art et de l'artisanat anciens, beaucoup de leurs productions actuelles sont perçues comme des chefs-d'œuvre qui finiront sans nul doute par trouver une place dans les musées de demain.

Dans cette dynamique, la modernisation ouvre de nouvelles perspectives professionnelles telles que des franges importantes de *ñeeño* abandonnent les métiers de l'artisanat hérités de leurs pères, comme les membres de la caste des *géer* ne répugnent plus à travailler le bois, le fer ou le cuir mais dans les usines et les entreprises modernes dans le cadre de la grande industrie ¹. La classe ouvrière sénégalaise est composée de catégories de travailleurs aux origines sociales diverses ; celles-ci importent désormais peu et ont cédé le pas à la qualification et à la compétence, attestées d'abord par une formation moderne sanctionnée par des diplômes.

Cependant, des particularités subsistent car, par exemple, dans le métier de tailleur, comme dans le commerce de détail et de bétail, dans le petit commerce, dans la boucherie, etc., les *ñeeño* sont encore majoritaires.

Les griots (*géwel*), dernière catégorie des *ñeeño*, non réellement artisans mais maîtres du verbe, s'insèrent dans ces nouveaux créneaux professionnels et s'adonnent tous à des activités rémunérées ou lucratives ², même si certains restent fidèles à leur tradition, mais en tant qu'activité d'appoint, généralement lors des manifestations

¹*Ñeeño* et *géer* se côtoient désormais dans les diverses branches de l'économie moderne : menuiserie-ébénisterie, menuiserie-métallique, menuiserie de bâtiment, maçonnerie, couture, mécanique, électricité, soudure, plomberie, carrelage, tôlerie, carrosserie, coiffure, photographie, horlogerie, boulangerie, boucherie, commerce, etc.

²Dans les villages, ils sont paysans comme les autres et dans les villes ils sont ouvriers ou fonctionnaires de l'État. Il est rare de nos jours que les griots traditionnels se contentent d'exercer exclusivement le métier de leurs ancêtres, le contexte social, le changement des mentalités notamment dans les villes ne se prêtent plus et ne favorisent plus de telles survivances.

sociales. Ainsi, la majorité des pensionnaires du Théâtre national Daniel Sorano ainsi que beaucoup d'agents de la Radiodiffusion et Télévision du Sénégal appartiennent à cette caste, comme la plupart des jeunes musiciens modernes ¹ ; il existe également dans la population des plasticiens modernes, plusieurs artistes d'origine *ñeeño* (*géwel, tegg, uude, maabo*) ; parallèlement à leur activité professionnelle et en dehors des heures de travail, ils animent les fêtes et les manifestations sociales, exécutent de menues besognes pour leurs *géer* et en retour, ils sont rétribués selon la tradition par ceux-ci ; d'autres créent des orchestres modernes.

La modernisation de la société et de l'économie sénégalaises produit donc des effets majeurs dans le statut et le rôle des artisans, réduit leur population et modifie les croyances et les mentalités. Mais ces évolutions et ces modifications sont plus significatives et plus perceptibles dans les villes et dans l'économie moderne ; au niveau social, elles sont moins rapides et provoquent moins de bouleversements : la ségrégation de caste resurgit toujours lorsqu'il s'agit de la vie sociale, de son organisation et des relations interindividuelles, familiales, etc.

Malgré les aléas et les difficultés actuelles, les artisans *ñeeño* sénégalais présentent cette particularité remarquable d'être encore parfaitement intégrés dans la société, sans doute parce que produits de cette société et de son histoire, doublement situés dans cette société, profondément imprégnés de culture nationale, leur activité et ses produits répondent à des besoins et à des nécessités ; ils tirent leur inspiration et la fécondité de leur créativité dans cette société ; initiés à la connaissance intime de l'imaginaire collectif, des valeurs et croyances de leur société, ils expriment ceux-ci à travers leurs techniques ; toujours reconnus par leur communauté et maillons essentiels de la société, ils entretiennent une intimité complice avec les membres de celle-ci ; d'où la solidarité qui les unit tous ; c'est pourquoi dans leurs ateliers ouverts ou dans la rue, mais toujours accessibles, ils apparaissent toujours comme des éléments sympathiques du décor et du tissu social et figures paradigmatiques de la sénégalité ; c'est aussi pourquoi ils installent ces ateliers, vivent et travaillent auprès des populations, dans les quartiers populaires alors que la modernité sénégalaise se présente souvent sous les formes de la ville opposée à la campagne, du "Plateau" ou quartier résidentiel, administratif et commercial opposé aux quartiers populaires et périphériques, des usines et des manufactures opposées aux

¹ Voir chapitre 2, section 5/2, dans lequel sont cités plusieurs noms de ces *géwel* d'origine et parmi lesquels la figure illustre et pittoresque de Mansour Mbaye, ancien agent de la Radiodiffusion et Télévision du Sénégal, en tant que griot-animateur ; Mansour Mbaye est devenu, après sa retraite professionnelle, conseiller du Chef de l'Etat, dont il s'était fait le griot officiel dès l'accession de celui-ci à la magistrature suprême en 1981 ; en même temps, il est le griot du khalife général des Tijanes, dont il est le porte-parole à l'occasion du Gam u annuel de Tivaoune et des manifestations nationales au cours desquelles le khalife apparaît et doit s'exprimer.

ateliers de fortune que montent les artisans eux-mêmes, de l'école moderne et officielle de type occidental opposée aux *daara* et à l'initiation sur le tas selon les méthodes traditionnelles.

A ce niveau, la situation des peintres sur verre traditionnels et des peintres sur verre modernes et les relations que les deux catégories entretiennent sont symptomatiques de cette intégration : les peintres traditionnels, autodidactes ou formés sur le tas, issus, pour la plupart, des castes d'artisans, destinant leurs œuvres aux populations, sont encore mieux intégrés, plus connus et plus populaires : leur art et leurs *suweer* ne sont pas étrangers mais font partie de la culture nationale, de la société sénégalaise ; les peintres modernes qui travaillent le verre sont moins célèbres et moins connus que les précédents, mais mieux acceptés et mieux intégrés que les peintres modernes qui utilisent la toile.

Quels rapports les artisans *ñeeño* entretiennent-ils aujourd'hui avec la modernité ?

En dehors des nécessités de l'équipement, quelques rares fois du financement et de la présence dans les villages d'artisanat dans lesquels la commercialisation les met en rapport avec diverses clientèles, touristique en particulier, les artisans *ñeeño* ont peu de rapport avec la modernité : dans la majorité des cas, leurs ateliers leur servent de salles d'exposition et de vente, dans lesquels les clients viennent les solliciter ; ils fabriquent eux-mêmes ou se procurent non loin de leur lieu de travail, les matières d'œuvre ; ils évoluent très rarement en dehors de leur aire habituelle de travail. De sorte que s'ils ont rapport avec la modernité, modernité susceptible de modifier radicalement leurs situation et conditions de travail, c'est de manière périphérique et marginale, comme produits de consommation et de folklore à montrer à des hôtes de marque ou à exhiber lors de salons et de foires à l'étranger.

Dans la phase actuelle de l'évolution de la société sénégalaise, l'authentique tradition artisanale régresse inexorablement, tandis que la modernité, porteuse d'avenir, fait des avancées significatives dans beaucoup de secteurs d'activité. Cependant, dans cette évolution, la tradition artisanale n'est pas irrémédiablement condamnée à disparaître, car elle se renouvelle, s'adapte, se reconvertit, soit par nécessité pour survivre, soit par créativité des artisans : elle intègre subtilement et avec bonheur la modernité ; les deux exemples suivants illustrent les diverses mutations examinées précédemment et qui sont en voie de modifier aussi bien le statut et le rôle des artisans, que le système des castes et leur idéologie, les croyances, les mentalités et les comportements dans la société sénégalaise contemporaine. Car ici également, la détermination économique semble être une cause fondamentale des changements sociaux qui se produisent dans la société ; en

effet, les fonctions économiques, donc les rôles des artisans, ayant été modifiées, les statuts s'en trouvent changés : si dans la société traditionnelle, les artisans *ñeeño* fournissaient aux populations tout ce qui était nécessaire à la vêtue, à la parure, à l'outillage agricole, de chasse et de pêche, etc., aujourd'hui, l'économie moderne (industrie et commerce) propose aux usagers tout ce dont ils ont besoin ; l'activité artisanale se marginalise et régresse, les comportements et les rapports sociaux des artisans et des usagers se transforment conséquemment.

ACOMA ¹ : TISSAGE AFRICAIN TRADITIONNEL

L'ACOMA est une coopérative qui regroupait, au moment de sa création au début des années 1970, avec l'aide d'un prêtre spiritain, Bienvenue Tatave, une dizaine de tisserands *manjak*, mais elle ne compte plus que six tisserands.

Le tissage traditionnel est un artisanat très répandu dans cette ethnie, estimée à 200 000 personnes environ et habitant la Guinée-Bissau et la Casamance. Dans cette ethnie, l'élément de base de la vêtue traditionnelle a toujours été, et est encore, le pagne tissé avec un art tout particulier et un amour qui s'apparente à la vénération, au point que le pagne déborde sa dimension utilitaire. Le pagne, que les *manjak* collectionnent et accumulent toute leur vie, apparaît en effet, avec le riz et le troupeau, comme le signe par excellence de la richesse et de la prospérité, faisant l'objet d'étalages lors des jours de fête. Le pagne, ou tout simplement la bande tissée, est en outre l'ornement indispensable à l'occasion de toutes les fêtes *manjak* et le cadeau royal qu'ils offrent de préférence aux hôtes qu'ils veulent honorer.

Le pagne assume également une fonction culturelle, car s'il est accumulé et soigneusement conservé pendant toute la vie, c'est également pour servir dans le culte des morts ; pendant les funérailles, ils revêtent en effet de plusieurs pagnes leurs propres défunts et ceux des familles amies à l'inhumation desquels ils participent ; il est ainsi fréquent qu'un *manjak* soit revêtu, au moment de son enterrement, d'une quinzaine, voir d'une vingtaine de très beaux pagnes.

La régression de la culture du coton et les progrès de la modernisation (substitution des tissus imprimés aux étoffes tissées) ont conduit les *manjak*, non pas à abandonner le tissage, mais à émigrer vers le nord du pays et pour certains vers l'Europe, et offrir leurs services dans les villes ; car les familles sénégalaises, *wolof* en particulier, sensibles à la

¹ACOMA : Ateliers de la Communauté *Manjak*, installés au Km1, avenue Cheikh Anta Diop (ex-route de Ouakam), Boîte postale 3313, Dakar.

beauté et découvrant l'expertise *manjak* en matière de tissage, alliant la beauté à la solidité, ont vite fait de louer les services des tisserands *manjak* en les installant dans les cours de leurs maisons et en leur fournissant les matières d'œuvre (fils industriels) et la nourriture.

Mais ces rapports mercantiles présentaient des risques de dégradation du métier et d'exploitation des artisans *manjak* qui sont cependant seuls, avec les *mankaañ* et les *maabo*, à perpétuer encore le métier de tissage dans les villes. Ce qui contraindra certains d'entre eux à abandonner le métier et la navette pour d'autres activités et professions. D'autres tisserands *manjak*, également conscients de ces risques et des difficultés de survivre, s'organisent et créent à Dakar l'ACOMA, coopérative qui poursuit deux objectifs prioritaires :

- revaloriser le tissage traditionnel *manjak* méconnu dans la société sénégalaise ;
- redonner aux tisserands traditionnels installés en ville une raison et des moyens de vivre.

Le montage, l'organisation et le financement initial de cette coopérative ont bénéficié du concours de Bienvenue Tatave, pendant les cinq premières années (1970-1975). Avec la bénédiction et le soutien de CARITAS-Sénégal qui a mis gracieusement à leur disposition un domaine spacieux comportant des locaux abritant les bureaux de l'administration, de la couture et de la salle d'exposition-vente, ces tisserands se sont organisés assez rationnellement et y travaillent depuis vingt deux ans.

La coopérative est dirigée par un président, Albino Gomis, lui-même tisserand et maître d'œuvre de toutes les activités de tissage : il fournit les fils, répartit et supervise le travail, et, à l'occasion de l'accroissement de celui-ci, recrute des tisserands à temps partiel.

Le comptable-matière, Victor Sagna, est chargé de l'administration de la coopérative et de la gestion financière ; il achète les fils et les accessoires indispensables à la confection des nombreux produits que la coopérative propose désormais à la vente ; il rétribue les tisserands et les autres personnels de la coopérative.

Les tisserands traditionnels sont payés à la tâche et au nombre de mètres d'étoffes tissées et, selon Aminata Guèye, vendeuse de la coopérative, leurs gains peuvent parfois être plus élevés que le SMIG.

Un tailleur, employé à plein temps, confectionne, lorsque les étoffes sont tissées, divers articles.

Enfin, la vente de ceux-ci est assurée par Aminata Guèye, également employée permanente. Les produits de la vente des articles sont destinés à payer les tisserands et les personnels permanents (président, comptable, tailleur et vendeuse), à l'acquisition des matières d'œuvre et au règlement des diverses charges.

De nos jours, la coopérative produit une gamme variée d'articles de literie et des services de table, des sets de table et des serviettes, des sacs et des pochettes, des étoles et des logos, des pagnes et des chaussures, etc. Avec Aminata Guèye, nous avons répertorié plus d'une vingtaine d'articles ¹.

Par son organisation et son ancienneté, comme par la variété de ses produits, confectionnés uniquement avec des étoffes tissées, qui apparaissent en même temps comme signes de bonne santé et de pérennité, la coopérative ACOMA administre la preuve de l'adaptabilité de l'artisanat traditionnel sénégalais, même si l'entreprise artisanale reste de dimensions modestes, faute d'encadrement et de financement de l'Etat.

Quelque peu excentrée par rapport aux centres et lieux fréquentés par les touristes étrangers, la clientèle de la coopérative est majoritairement constituée de Sénégalais ².

Les perspectives de développement et d'élargissement sont ainsi limitées, d'autant que la coopérative n'est pas affiliée à la chambre des métiers de la région de Dakar, chargée désormais de gérer l'artisanat et les métiers.

Mais la tradition du tissage *manjak* est ainsi maintenue et sauvée, tandis que son renouvellement et sa modernisation sont assurés aussi bien par l'utilisation de fils industriels que par la diversification des usages des étoffes tissées, qui ne servent plus, exclusivement, qu'à confectionner des pagnes.

¹Exactement 23 produits : chaussures de femmes, porte-crayons, pochettes d'écolier, cartables d'écolier, boîtiers, vide-poches, napperons, porte-serviettes, sets de table, serviettes de table, porte-monnaies, porte-appareils, sacs à main de soirée, pochettes pour femme, services de table, gants de cuisine et maniques, pagnes, nappes décoratives, sacs à main de diverses formes et dimensions, sacs à pain, couvre-lits, housses de coussin, étoles. Aminata Guèye nous a accordé un entretien le mercredi 05 février 1992. Tous ces articles, gadgets et souvenirs sont réalisés avec des étoffes tissées.

²Et pourtant, malgré les efforts déployés, la coopérative n'a pu obtenir un kiosque ou une échoppe ni au village artisanal de Somboudioune, ni dans les marchés, les centres touristiques, les hôtels, etc., afin d'exposer et de vendre ses produits en des lieux habituellement fréquentés. Un dépliant modeste, avec quelques images en noir et blanc, a cependant été réalisé et est distribué aux rares visiteurs et clients.

CORDONNERIE MODERNE "CAPITAINE" ¹

Ousmane Ndiaye "Capitaine" est né en 1949 et a grandi dans la Médina de Dakar, où il a installé, après sa formation, son atelier de cordonnerie dans l'enceinte de la maison familiale. Après ses études primaires à l'école de la Médina, située en face du marché *Tilène*, donc à quelques mètres de son domicile, il décide de s'inscrire au centre de formation professionnelle artisanale de Soumboudioune, qui avait été créé en 1961, afin de suivre une formation en cordonnerie ; mais en raison de ses origines (il est *lebu* et *géer*), ses parents s'y opposent énergiquement ; il faudra l'intervention d'un de ses oncles pour lui permettre d'imposer son choix et accéder au centre en 1965 ; mais à son arrivée, la durée de la formation dans le centre était allongée de un à trois ans.

Ousmane Ndiaye en sort en 1968, nanti de son diplôme, le certificat d'aptitude professionnelle, spécialité cordonnerie. Très lié pendant toutes ses années de formation à Doudou Ndiaye "Capi", maître cordonnier formateur au centre et qui disposait d'un atelier de cordonnerie moderne dans le centre de la ville, il obtient de celui-ci la possibilité d'effectuer son stage auprès de lui ; il travaille avec lui pendant deux ans, jusqu'à la retraite de celui-ci en 1970.

En 1971, "Capitaine" s'installe à son compte et ouvre son atelier dans la maison familiale ; au bout de six mois, il commence à s'équiper, d'abord en acquérant des machines en occasion, usagées : une machine "banc de finissage" et deux machines à coudre, avec lesquelles il travaille pendant cinq ans ; ensuite il commande en France une presse électro-hydraulique, qui lui permet de réaliser rapidement toutes les coupes qu'il désire ², avant d'assembler et de coudre. Après quelques années, temps nécessaire à amortir la presse électro-hydraulique, "Capitaine" acquiert à nouveau une machine "banc de finissage" et une machine à "parer", lui permettant d'amincir les rebords des chaussures, de les plier aisément et de les couper ; il dispose également d'un appareil élargisseur, aussi bien en longueur qu'en largeur ; en sorte qu'après les tâches essentielles de cordonnerie (coupe et couture), il peut procéder, avec les mêmes appareils et machines, au finissage, au brossage et au cirage des chaussures et des articles qu'il

¹Ousmane Ndiaye a ainsi baptisé sa cordonnerie en hommage à son maître, Doudou Ndiaye dit "Capi" ; son atelier de cordonnerie est situé dans la rue 17 (angle Blaise Diagne), à quelques mètres du marché *Tilène* de la Médina. Il nous a accordé un entretien le mercredi 5 février 1992 et nous avons visité son échoppe du village artisanal de Soumboudioune le mercredi 12 février 1992, où sont exposés et vendus ses articles de maroquinerie : sacs à main, pochettes, porte-monnaies, porte-feuilles, ceintures, bracelets, chaussures, etc.

²"Capitaine" réalise ainsi d'énormes économies de temps ; il peut, dit-il, couper en trente minutes toutes les peaux qu'il lui faudrait couper en une journée à la main. Il est, avec son maître "Capi", un des premiers et rares cordonniers sénégalais à disposer de machines et d'appareils et à travailler le cuir moderne.

fabrique. Il évalue son investissement total en équipement à environ 10 millions de francs CFA ¹, sans jamais bénéficier, ni de la SOSEPRA, ni des institutions bancaires de la place, de financement, sous forme de subvention ou de prêt, alors que pendant les années antérieures, le centre dotait tous les artisans diplômés de tout l'équipement nécessaire à leur installation.

Ces différents appareils et machines lui permettent de réaliser un travail perfectionné et de qualité, dont les produits peuvent supporter la concurrence des articles de maroquinerie importés ; et persuadé que la qualité est de nos jours un paramètre déterminant dans le choix des clients, il apporte un soin tout particulier à tout ce qu'il confectionne.

Ses activités et ses productions peuvent être classées en trois catégories :

- les articles de maroquinerie, confectionnés exclusivement avec des peaux de reptiles (crocodiles et serpents principalement), sont essentiellement destinés à son kiosque (numéro 42) du village artisanal de Soumboudioune, tenu par son employé, Dame Tall : chaussures, sacs à main, porte-feuilles, porte-monnaies et ceintures, etc., sont des produits de luxe, généralement proposés aux touristes ;

- pour la clientèle particulière, nationale ou étrangère, qui vient à son atelier faire commande, individuelle ou collective, et en choisissant ou en indiquant parfois le type de peau désirée, il confectionne toutes les variétés d'articles maroquiniers. Pendant les fêtes annuelles musulmanes (korité et tabaski), les commandes des particuliers en chaussures traditionnelles (babouches, escarpins) sont plus abondantes ; tous les cordonniers sont en effet beaucoup sollicités pendant ces périodes, et certains en profitent pour répondre à la demande de chaussures traditionnelles en mettant sur les marchés d'énormes quantités de chaussures ;

- en dehors des commandes et des saisons, Ousmane Ndiaye est généralement occupé à des tâches de réparation et de raccommodage de vieilles chaussures et de divers articles de cordonnerie.

Concernant l'approvisionnement en matières d'œuvre, tant qu'existait la société multinationale Bata, spécialisée dans la chaussure, qui disposait d'une tannerie moderne et approvisionnait non seulement le Sénégal mais également tous les pays africains de la région en peaux de qualité et de diverses sortes, les cordonniers modernes sénégalais ne rencontraient aucune difficulté. Deux ans encore après la disparition de Bata, intervenue à la fin des années 1980, le marché était toujours pourvu de peaux, les stocks conservés

¹Soit 200 000 francs français ; ce qui est énorme dans le cas d'un artisan dans cette société en voie de développement.

par les revendeurs n'étaient pas épuisés. Mais depuis deux ans, tous les cordonniers travaillant le cuir moderne connaissent d'énormes difficultés d'approvisionnement ; celles-ci ont conduit Ousmane Ndiaye à préparer et à tanner lui-même près de la moitié des peaux qu'il utilise, l'autre moitié étant achetée auprès de marchands en provenance des pays de la sous-région (Gambie, Mali, Burkina-Faso, etc.).

Quand la peau naturelle est acquise, son tannage s'effectue en plusieurs phases et s'étale sur plusieurs jours :

- le processus commence par l'immersion de la peau dans de la chaux, dans laquelle elle est laissée pendant 48 heures ; cette opération doit permettre de débarrasser la peau de ses poils, car lorsque celle-ci est essorée et secouée, les poils tombent aisément ;

- la peau est ensuite plongée dans un bain de son de mil pendant une journée, temps pendant lequel le son absorbe le gaz contenu dans la peau ;

- le lendemain, la peau est extraite de ce bain, rincée proprement et séchée, puis trempée à nouveau dans un produit appelé *nèb-nèb* pendant trois à quatre jours : lavée et séchée, elle est alors tannée ;

- la coloration de la peau ainsi tannée s'effectue d'abord par son immersion dans une pâte d'arachide cuite diluée : selon que le cordonnier veut obtenir une peau claire ou sombre, l'arachide devra être peu ou très cuite ; le tout est alors laissé au soleil, le temps pour la peau d'absorber l'huile de l'arachide ; après quoi, elle est étalée et séchée au soleil, lavée et encrée, avant d'être teinte. Ousmane Ndiaye garantit l'excellence de la qualité de la peau ainsi tannée, qui est en outre sans odeur et permet de réaliser tous les travaux de cordonnerie.

Quoique peu élaboré, ce procédé de tannage donne entière satisfaction à Ousmane Ndiaye, qui a été contraint de l'inventer, non seulement en raison du manque de peaux de qualité sur le marché sénégalais dorénavant, mais également parce que, comme tous ses collègues dans la même situation, il ne peut accéder aux produits chimiques de tannage, ceux-ci étant toxiques, leur vente dans les drogueries est réglementée.

Toutes ces difficultés et peines sont-elles compensées par les gains réalisés ? Ousmane Ndiaye parvient-il à vivre décemment avec ce qu'il gagne ? Il ne répond pas à ces questions en fournissant des chiffres, mais fait observer qu'il s'est marié six mois après s'être installé, et depuis lors, sa seule source de revenus est son activité professionnelle, grâce à laquelle il répond souvent aux sollicitations matérielles de ses parents. Ni riche ni pauvre, Ousmane Ndiaye ne se plaint pas. Au plan socio-professionnel, il est affilié à la chambre des métiers de la région de Dakar et est un des 21 membres élus de celle-ci.

*
* *

L'intérêt de ces deux expériences ¹ réside dans le maintien de la dialectique tradition/modernité que chacune promeut dans la perspective de renouvellement, d'adaptation et d'épanouissement de l'artisanat sénégalais :

- le tissage traditionnel *manjak* se perpétue tandis que sa modernisation s'effectue au travers de l'organisation rationnelle de la coopérative et de l'activité de tissage, de la gestion financière comme de la production d'une variété d'articles et de gadgets susceptibles d'être demandés par les divers clients ;

- la modernité de la cordonnerie "Capitaine" se révèle à travers d'abord la formation de Ousmane Ndiaye, puis son équipement en appareils et machines modernes, alors que la tradition prend deux formes : dans l'organisation (l'atelier, modeste et de petites dimensions, est installé dans la maison familiale dans un quartier populaire ; "Capitaine" ne dispose que d'un seul apprenti) et dans la production d'articles traditionnels (babouches, escarpins notamment), comme dans les activités de réparation et de tannage.

Il n'est pas exclu qu'à long terme, la jonction arts plastiques et artisanat se produise, car déjà les deux expériences de Alioune Badiane et de Serigne Ndiaye (cf. 2^e partie) tentent d'intégrer le tissage traditionnel dans leur pratique artistique, et des exemples d'intervention plastique sur des peaux tannées existent et devraient pouvoir être multipliés, compte tenu de la cherté des matériaux et supports importés. En outre, le batik, technique de peinture sur tissu teint, bien que d'origine étrangère, a été adopté, depuis fort longtemps, par de nombreux artistes plasticiens sénégalais, parmi lesquels Aïssa Djonne a déjà apporté la preuve, par la variété et la qualité de ses productions, de la viabilité du procédé et des possibilités d'exploitation plastique du tissu ; pendant ce temps, Madeleine Devès Senghor a initié depuis de nombreuses années et reste fidèle à sa technique de collage sur tissus.

Ces artistes-artisans, installés dans des quartiers populaires et parfaitement intégrés dans leur environnement social, entretiennent toujours des relations privilégiées avec les populations, qu'ils connaissent bien et qui les connaissent tout autant, sont informés de, concernés par et impliqués dans les besoins, préoccupations de celles-ci ; autant de choses favorisées par la cohabitation, la proximité, voire l'intimité ; au service d'abord de ces populations, qui se reconnaissent en eux, ces artisans-artistes apparaissent toujours

¹Nous aurions pu fournir d'autres exemples sur la bijouterie, la couture, la sculpture, etc., car nous avons pu réaliser, au cours des dernières années, plusieurs enquêtes et enregistrements auprès des artisans et artistes traditionnels dans plusieurs régions du pays. Ce qui est vrai du tissage et de la cordonnerie l'est également, dans de larges mesures, de la sculpture, de la bijouterie et de la couture.

comme des figures paradigmatiques et miroirs de la société, au travers desquels celle-ci perçoit son identité et la permanence d'activités, de valeurs et de croyances traditionnelles qui lui sont propres.

3 - 3 - 2 - L'ARTISTE PLASTICIEN MODERNE : CLICHES ET IMAGES

Alors que les artistes traditionnels, parfaitement intégrés, ne détonnent pas dans la société sénégalaise, traditionnelle et contemporaine, et donc ne se distinguent guère des autres Sénégalais ¹, les artistes plasticiens modernes ont eu des traits qui, dès les débuts et pendant longtemps -au moins deux décennies-, les ont particularisés, ont suscité des préjugés et des croyances, et ont créé une image. Traits, clichés et image ont une courte histoire, qui est en réalité celle de l'introduction de l'école des Beaux-Arts au Sénégal ² et des rapports de celle-ci, de ses élèves et enseignants, de leurs activités et productions, etc., avec la société sénégalaise contemporaine. C'est à cette histoire et à ces rapports qu'il faut se référer pour comprendre et expliquer cette image et ces clichés, et même le statut actuel de l'artiste plasticien sénégalais.

Lorsqu'une école de formation artistique a été introduite au Sénégal, un héritage institutionnel, pédagogique, académique, etc., lui était transmis, en même temps que l'image du créateur artistique occidental (peintre, sculpteur, cinéaste, musicien, etc.) qui, à certaines époques, a été entouré d'une aura de marginalité. Dans l'histoire de l'art occidental, les figures d'artistes marginaux, révoltés, audacieux, avant-gardistes, etc., sont légion : Théodore Géricault, Charles Baudelaire, Vincent Van Gogh, etc. Cette image de l'artiste apparaîtra très tôt au Sénégal, véhiculée par de nombreux jeunes artistes plasticiens, notamment parmi les premières générations formées à l'école des arts de Dakar et sur lesquelles Pierre Lods a exercé une forte influence.

Francine Ndiaye et Pierre Gaudibert ³ ont relaté comment écoles modernes et ateliers d'art sont apparus dans beaucoup de pays d'Afrique noire, en citant notamment les expériences effectuées au Ghana, en Ouganda, au Zaïre, au Congo, en Côte d'Ivoire,

¹ Seul leur patronyme permet encore de les identifier comme appartenant à telle ou telle caste, mais, comme indiqué précédemment, l'origine sociale et le patronyme ne signifient plus désormais que tout *ñeeño* exerce nécessairement le métier de sa caste.

² Les principales dates de cette histoire et des institutions artistiques sont contenues dans le chapitre I, section 3/4.

³ NDIAYE, Francine.- "La Création plastique, artisanale et architecturale en Afrique", in *Patrimoine culturel et Création contemporaine* en Afrique et dans le monde arabe, op. cit., pages 54-71 ; GAUDIBERT, Pierre.- *L'Art africain contemporain*, Paris, Diagonales, Editions Cercle d'Art, 1991, 175 pages (chapitre 3 : Formation et Statut, pages 37-54). D'autres auteurs (Ulli Beier.- *Contemporary art in Africa*, New-York, 1968 ; Marshall Mount.- *African Art, the years since 1900*, Bloomington, Indiana, 1973) ont également examiné la question.

etc., mais toutes initiées par des expatriés européens, enseignants ou simples amateurs d'art, réunissant autour d'eux des jeunes ou des adultes, peu ou non scolarisés :

- le sculpteur allemand H. V. Meyerowitz ouvre le département d'art du collège d'Achimota au Ghana en 1936 ;

- Margeret Trowell crée en 1937 une Scholl of Arts au Collège Makereke de Kampala en Ouganda pour la sculpture et les arts appliqués ;

- le frère Marc Wallendo ouvre le Centre Saint-Luc de Combe-Matadi en 1942-1943 et y enseigne la peinture et la sculpture ; en 1947, Pierre Romain-Desfossés, officier de marine français et peintre amateur, crée à Elisabethville (Lumumbashi) un atelier qui deviendra Académie de l'art populaire congolais (Zaïre) ;

- en 1945, la School of Design du Gordon Memorial College est créée à Khartoum (Soudan) ;

- Charles Combes, fixé en Côte d'Ivoire depuis 1923, ouvre un atelier de sculpture à Bingerville ;

- en 1951, Pierre Lods crée un centre d'art africain, dans un quartier de Brazzaville (Congo), qui prendra le nom d'Ecole de Poto-Poto ;

- en 1963, Ulli et Georgina Beier reprennent, avec Suzanne Wenger, l'Atelier-club de Mbari Mbayo à Oshogo (Nigéria) ¹.

Ces diverses expériences peuvent être classées en deux catégories, en fonction des modèles d'institution et de pédagogie :

- selon le modèle occidental d'institutions artistiques, une formation académique est dispensée très rigoureusement aux élèves ;

- selon le principe d'ateliers libres, les élèves reçoivent matériels et outils de leur protecteur européen qui intervient très peu dans leur travail créateur ; Pierre Romain-Desfossés et Pierre Lods ont particulièrement privilégié cette pédagogie, le premier au

¹Cf. NDIAYE, Francine.- op. cit., pages 60-61 et GAUDIBERT, Pierre.- op. cit., pages 32-35.

Zaire et le second, d'abord au Congo, puis au Sénégal ¹.

Mais au Sénégal, l'expérience, plus tardive, est tout autre, car née de la volonté d'un homme de culture et mécène, elle a été initiée et conduite par l'Etat, en prenant la forme d'institution académique, sur le modèle occidental, avec des règles strictes d'organisation et de fonctionnement ².

Structure créée par l'Etat en référence à des textes de lois, de décrets et d'arrêtés, l'école des arts du Sénégal est organisée dès le début en départements et sections, dotée de personnels enseignants intervenant collégalement en fonction de programmes et d'emplois de temps définis et élaborés préalablement, procédant à des recrutements selon des conditions fixées par des textes et sanctionnant la formation et les études par des diplômes reconnus par l'Etat. Cependant, conçue et organisée selon le modèle des institutions françaises analogues, et malgré la présence d'enseignants sénégalais (Iba Ndiaye d'abord, puis Papa Ibra Tall, peintres tous les deux, et André Seck, sculpteur),

¹Pierre Gaudibert (op. cit., page 47-49 : Formation populaire autodidacte) décrit admirablement ce type d'expériences ; il écrit :

"Les écoles et ateliers d'art privés se réclamant d'une non-directivité afin de ne point corrompre des sensibilités "vierges" de l'artiste africain, de troubler sa spontanéité ou "les fraîches beautés de son âme" (P. R. Desfossés), par des modèles importés d'Occident, ont pour mot d'ordre "que l'inspiration vienne de la seule Afrique !" Ainsi leur accordent-ils une sorte de pureté brute et non culturelle qu'aurait appréciée Dubuffet et se contentant de fournir des matériaux, des espaces de travail et des conseils strictement techniques ou des remarques a posteriori. Leur recrutement d'élèves est totalement à l'opposé de celui des écoles officielles : non pas diplômés, mais des enfants, des adolescents et quelques adultes issus du milieu populaire, qui ont arrêté très tôt leur scolarité et sont plus ou moins analphabètes. Dans leur quasi-totalité, les animateurs de ces ateliers sont des admirateurs inconditionnels de l'art africain traditionnel.

Quand il s'agit du soutien d'un Européen hors école, le scénario se déroule souvent de manière identique : un artiste amateur (ou un architecte, un collectionneur, etc.) remarque des essais de traces colorées réalisées par son boy avec des tubes de couleur ou une boîte d'aquarelles qui traînaient dans la maison. Il l'encourage et parfois d'autres Africains -en général des individus occupant de petits emplois en contact avec la communauté européenne : comptable, commis, boy, cuisinier, balayeur, chauffeur, laveur de voitures, vendeur, mais aussi des adolescents désœuvrés ou au chômage- viennent le rejoindre. Et parfois même des paysans, des pêcheurs et des chasseurs de la brousse, mais plus rarement, le phénomène concernant d'abord les quartiers populaires et les faubourgs des grandes cités africaines. Y participent encore quelques élèves déçus des Beaux-Arts ; les uns et les autres ne suivent pas de cours à proprement parler, chacun vient et s'occupe selon son désir et son propre emploi du temps. Le rôle de l'Européen peut dépasser la simple fourniture de matériel et d'atelier pour se transformer en une véritable prise en charge" (pages 47-48 ; l'expérience de Pierre Lods à Poto-Poto est décrite à la page suivante , 49).

²Au Sénégal, il existe peu d'expériences isolées ou individuelles du genre de celles développées ailleurs en Afrique avant 1960 ; l'expérience de Charles Bieth à Dakar au début de l'indépendance n'a pas exercé une forte influence et il a fini par aller s'installer en Côte d'Ivoire ; à notre connaissance, le conservatoire de Dakar, créé en 1948 par l'avocat français Paul Richez, formait exclusivement des musiciens et comédiens ; ce conservatoire sera transformé en Maison des Arts du Mali en 1958-1959, ancêtre de l'Ecole des Beaux-Arts de Dakar (cf. sur cette histoire, chapitre 1, section 3/4) ; en dehors des peintres sur verre et sculpteurs traditionnels, dont Cheikh Makhone Diop, seul Alpha Walid Diallo pratiquait la peinture de type occidental avant 1960 ; Iba Ndiaye, formé en France en peinture, revient au pays en 1959 et ouvre la section "arts plastiques" de la Maison des Arts du Mali ; en 1960, Papa Ibra Tall revient également au pays après sa formation en France, intègre l'école des arts où il ouvre la section "recherches plastiques nègres".

cette école transposait au Sénégal les programmes français d'enseignement des arts plastiques ¹. La pédagogie et les programmes n'intégrant pas, pour cause de méconnaissance, les valeurs et les idées de la civilisation négro-africaine, et notamment les théories et idées de la Négritude, relatives aux arts plastiques, Léopold Sédar Senghor, alors Président de la République, invite Pierre Lods, qu'il avait rencontré en 1959 à Rome, lors du second Congrès des écrivains et artistes noirs, et au cours duquel Lods avait présenté une communication sur l'expérience qu'il menait à Poto-Poto, à venir à Dakar y poursuivre ses activités de formation artistique. Senghor pensait alors que les conceptions de Pierre Lods et son implication dans la formation artistique devaient permettre l'élaboration d'une pédagogie artistique sénégalaise, conforme à ses propres théories esthétiques et ontologiques (parallélisme asymétrique, émotivité et sensibilité, instinct et don de créativité du noir africain, etc.).

Pierre Lods s'installe définitivement à Dakar en mai 1961 et doit, au niveau de l'école des arts, assister Papa Ibra Tall, dans la section "recherches plastiques nègres", que celui-ci avait créée. Mais il s'intègre mal dans cette école, en raison de l'académisme et des impératifs administratifs et pédagogiques de celle-ci, très différents, voire opposés aux principes qui lui sont chers : liberté et non directivité, et dont le corollaire est que le formateur n'est pas en réalité un enseignant dispensant des enseignements spécialisés et codifiés dans des programmes officiels selon des horaires fixes, mais un encadreur, attentif aux besoins de ses élèves et aux conditions matérielles de création artistique.

Pierre Lods a exposé ces conceptions et principes pédagogiques dans sa communication au second congrès des écrivains et artistes noirs de Rome. Voici ce qu'il écrit dans ce texte publié par *Présence africaine* ², et intitulé : "Les Peintres de Poto-Poto" :

Le début de l'expérience :

"Je n'oublierai jamais la joie d'Ossali, mon domestique, lorsque je le découvris après deux jours d'absence, en train de peindre des oiseaux bleus sur une vieille carte de balisage de l'Oubangui. Ils étaient inquiétants et cocasses ces oiseaux, avec leur forme de couteau de jet, ils avaient une présence égale à celle des plus beaux masques africains.

"Je n'avais jamais vu de semblable dans tous les arts d'Afrique, mais ils étaient incontestablement nègres par leur efficacité dans le choc, la grandeur et la magie qui s'en dégagent.

"Le même Ossali, le lendemain, posa une montagne vermillon sur un fond noir à l'huile. En haut, cinq traits rouges figurèrent une palme, comme une main ouverte, la même chose répétée deux fois en bas. Le pinceau entraîna du noir qui se mélangea au rouge. Devant ma remarque et mes conseils pour éviter ce que je croyais une maladresse, Ossali répliqua : "Mais c'est plus beau comme ça !"

¹A cette époque et en vertu des accords de coopération entre le Sénégal et la France, beaucoup d'enseignants français -ils étaient majoritaires- exerçaient dans l'école.

²*Présence africaine*, n° spécial, volume 24/25, tomes 1 et 2, 1959, 368 pages.

Et il avait raison. Nous eûmes la plus mystérieuse montagne d'Afrique gorgée de vie et de mort, hallucinée et attirante" (page 327).

Extension de l'expérience :

"Les jours suivants, les petits frères, les cousins, les amis essayèrent. J'emmenai tout ce monde chez moi, dans ma case-atelier à Poto-Poto. Ce fut alors une débauche de talents, un gaspillage d'idées, une ébouriffante floraison d'inspiration, un paradis de couleurs, de joie et de chants. Les papiers, cartons et toiles, un drap sacrifié, des planches, les murs, les fenêtres, les portes, se couvraient de personnages gesticulants, à la chasse, à la danse, au marché, à la pêche, à la guerre, d'oiseaux, d'insectes, de poissons, de végétations, de masques, de têtes ahurissantes, quelquefois de tout cela mêlé, point de fleurs ni d'arrangements d'objets qu'on appelle "nature morte" (et rien ne le laisse présager). Le tout maladroit peut-être au début, mais harmonieux de couleur, bien posé, fourmillant d'inventions comme par miracle, en un mot l'augure et le signe de l'imminence d'une vraie peinture loin des obsessions du "Musée imaginaire".

"Emu jusqu'aux larmes, fasciné, en train de perdre le sommeil pour plusieurs nuits, je n'osais rien dire de peur de rompre le charme" (page 327).

Construction et organisation de l'atelier libre :

"Des amis, M. et Mme Pepper, qui se consacraient de leur côté à l'étude et à l'enregistrement des musiques africaines, me présentèrent au directeur des Affaires sociales. Je lui exposai mes idées. Intelligent et cultivé, il comprit et approuva mon plan d'atelier-musée, m'aida à le faire construire en matériaux du pays, principalement un grand toit très incliné de palmes sèches supporté par des piliers de palmier rônier et au-dessous une véranda et deux pièces en enfilade. Tout fut terminé en juin 1951".

"Entre temps, les peintres s'étaient dispersés. Ossali disparut, alléché et cueilli par un rabatteur de main d'œuvre au Gabon. Il fallut battre le rappel, essayer des néophytes. En quelques jours l'atelier fut plein. Le miracle recommença et deux mois après, nous disposions déjà de plus de cent peintures qui nous permirent de faire une première exposition à Brazzaville, et qui fut un évènement ¹" (page 328).

Le Principe et la pédagogie :

"Ce fut ma première leçon de *Silence et de respect* et depuis, un des principes de ma méthode" (souligné par l'auteur, page 327).

"Grâce à ce prodigieux et incroyable rassemblement de talents spontanés, je pus faire un choix précis et ne conserver que les peintres qui montrèrent, tout à coup, toutes les qualités naturelles de dessin, de composition, d'harmonie et d'imagination, ce qui me permit de *n'intervenir* que pour le maintien de la tension intérieure des artistes, pour les encourager ou les débarrasser de leurs doutes, pour leur distribuer le matériel et leur donner des indications indispensables sur l'emploi des couleurs, des pinceaux et l'utilisation du support, papier ou toile.

"Les talents de nos débutants pouvaient s'orienter vers les différentes branches des arts plastiques. C'était mon premier projet, mais nous fûmes trop vite submergés par toutes les possibilités de la peinture et nous dûmes nous y tenir en attendant que des crédits encouragés par notre réussite, nous permettent de nous développer.

"Pour alimenter l'inspiration des peintres, je les entoure d'objets africains traditionnels, dans le jardin d'une grande variété de plantes, j'organise des fêtes. Nous lisons quelquefois des légendes africaines, des proverbes, des poèmes qui ont une correspondance pour moi avec le monde noir ou qui participent des mêmes valeurs (Senghor, Césaire, Saint-John Perse, Michaud, Prévert...).

"C'est le nombre illimité d'expériences possibles, dans une population où tout le monde est artiste qui *explique principalement* les succès de l'Atelier de Poto-Poto" (souligné par l'auteur).

¹Une série d'expositions ininterrompues suivit. En Afrique du Sud d'abord en 1953 (Johannesbourg, Pretoria, Salisbury, Le Cap) ; à New-York, en 1954 et 1955 ; à Hambourg, en 1956 ; en Suisse, en août-septembre 1957, et enfin, à l'Institut Pédagogique national à Paris, en octobre et novembre 1957". Lods précise, dans le paragraphe suivant, que la première exposition européenne eut lieu à Paris, en 1952, à la Galerie Palmes.

"Résultat impossible si l'on m'avait imposé des élèves même très doués. Nous aurions eu des pensums, peut-être d'excellents devoirs d'écolier en classe, non pas en récréation" (Max-Pol Fouchet).

"Pour ceux-là, des Ecoles d'Art ou d'Artisanat sont nécessaires. Nous ne voulons pas entrer en compétition avec elles, mais leur apporter des idées ; notre collaboration peut être efficace et bénéfique, à condition que leurs directeurs ne prennent pas ombrage de l'antériorité de nos succès et ne s'essouffent pas dans les voies différentes de nos recherches et de notre renommée".

"Qu'on n'imagine pas que notre ambition soit d'imposer une méthode éternelle et immuable. Ce n'est qu'une étape, un témoignage, la moisson d'une saison de la culture ordonnée par les conditions fortuites de la vie actuelle des jeunes africains ; pour la possibilité réservée d'un retour futur aux sources" (page 328).

Serment et vocation :

Douze années auparavant, au cours d'une

"... nuit sans sommeil où la cristallisation d'une possibilité d'aider à la naissance d'un art se fit en moi, j'errai la tête pleine de fièvre dans l'immense village quadrillé sous les palmes de Poto-Poto, dont la vie est déjà un opéra fabuleux et total. Il fallait absolument canaliser cette richesse de peinture, la faire s'épanouir, la montrer..." (page 327).

Initié au dialecte local, au langage des tambours, au balafon, à la danse, à la chasse, à la pêche et à des cérémonies secrètes et conduit près des tambours sacrés, Lods put voir, dans un coin de la forêt, grâce à un féticheur,

"... les restes accrochés de masques et de statues qui finissaient de pourrir, rongés par les termites et l'humidité et qui ne seraient jamais plus remplacés.

"On imagine l'infinie tristesse de ces souvenirs. Et, puisque je n'avais rien à vendre ni à acheter, comme l'a dit Roger Erell, l'architecte de Saint-Anne du Congo, et pour m'apaiser je me fis la promesse de me consacrer à la sauvegarde de cet art, tout au moins de son esprit vivant ; d'aider à son adaptation dans la vie moderne de l'Afrique.

"L'exposition fortuite et soudaine du talent des compagnons d'Ossali décida du commencement" (page 328).

Dans le domaine des arts, la plupart des expériences isolées d'Européens en Afrique, entre 1920 et 1960, en pleine période coloniale, ont commencé de manière analogue à celle de Lods : des rencontres, des observations, la perception de la perte des arts africains traditionnels, l'émotion, le serment de les sauver, tout au moins de contribuer à leur sauvegarde, un événement fortuit au cours duquel un domestique, un chauffeur, un commis, etc., est surpris par son patron en train de barbouiller et de peinturlurer, avec des tubes de couleurs ou des boîtes d'aquarelles oubliées, quelques images d'animaux fantastiques sur des cartons, des tôles, des contre-plaqués, etc., sans jamais avoir appris auparavant à le faire. Ravi, l'Européen l'encourage, le récompense parfois, lui fournit encore du matériel, lui suggère d'inviter ses camarades, frères, cousins, etc., et bientôt la maison ou la cour ou l'atelier se remplit de jeunes talents,

grouillants, enchantés de l'expérience, etc. : des peintres, des créateurs en réalité ! ¹.

Car, et l'expérience et les principes pédagogiques se fondent sur l'idée que le Noir est par essence un artiste-créateur ; Lods dit :

"dans une population où tout le monde est artiste" et doté de

"... qualités naturelles de dessin, de composition, d'harmonie et d'imagination"

Cette idée de base, mieux ce préjugé, n'est fondée ni a priori ni a posteriori, car dans l'Afrique traditionnelle également, l'accès à tel ou tel métier supposait une longue initiation, qui s'effectuait pendant de longues années auprès des anciens ² ; l'art y revêtait toujours un caractère professionnel, par cette initiation mais également par la spécialisation codifiée et imposée par le système des castes ; il n'apparaissait comme activité profane, à laquelle tous pouvaient se livrer, que dans la pratique des peintures corporelles et dans les manifestations collectives éphémères. Au point de vue des résultats, cette peinture a été qualifiée "peinture naïve", aussi bien par la thématique que par le traitement plastique, et dont les œuvres représentent des

"... pileuses de mil, paysages de rivière et de lagune, villages de cases avec des joueurs de tam-tam et quantité de scènes "pittoresques", souvenirs pour touristes en mal d'exotisme facile, ..." ³.

¹ Sur ces expériences, Francine Ndiaye (op. cit., page 64) écrivait déjà en 1977,

"Malheureusement, cette production (celle de l'art populaire) était encore tout récemment considérée en Afrique Noire et hors d'Afrique (des expositions très officielles en ont été organisées en Europe, aux Etats-Unis, des musées en ont fait des collections...) comme le fruit d'une politique esthétique visant à sauvegarder les valeurs plastiques traditionnelles. L'un des champions de celle-ci fut le peintre Pierre Romain Desfossés. Son école fut l'une des premières créées dans les pays de langue française et Desfossés peut être considéré comme un des pionniers d'un type d'enseignement qui s'est ensuite généralisé dans beaucoup de pays d'Afrique. Il affirmait qu'il n'était pas dans son intention de suggérer des thèmes, ni de fournir des modèles, mais seulement de donner des conseils de composition et d'utilisation des techniques. Il offrait simplement à ses élèves des possibilités matérielles de travailler : un local, du papier, de la toile et des couleurs. La seule règle qu'il leur imposât : ne pas se copier l'un sur l'autre ! Car Desfossés avait la conviction que les artistes peuvent créer en partant, uniquement, de leurs propres expériences. Assertion contredite par toute l'histoire de l'art : la peinture s'apprend, comme toutes les formes artistiques, en regardant celle des autres. Significatif est d'ailleurs l'accident qui donna naissance à l'Ecole d'art de Desfossés (celle de Pierre Lods à Brazzaville est née, à peu près, dans les mêmes circonstances). Durant une des absences de son patron, le chauffeur de Desfossés lui subtilisa palette et pinceaux et fit une peinture ; ce qui incita Desfossés à lui donner de quoi travailler et à inviter ses amis à faire de même. Ainsi vit le jour le "Hangar". Comment imaginer qu'un groupe d'artistes isolés, travaillant par la volonté de leur enseignant, mais aussi du fait de l'indigence culturelle du milieu colonial ou post-colonial, sans contact avec aucune autre production plastique, sans aucune possibilité de choix du langage convenant à leur personnalité, comment imaginer que ces artistes puissent se renouveler et prendre conscience de leur originalité ! Seule la confrontation avec autrui permet de se sentir singulier et incite en art, l'apprentissage terminé, à défendre tout ce qui favorise cette spécificité".

² Nous avons examiné cette question de l'initiation aux métiers d'art et d'artisanat dans les sociétés traditionnelles africaines dans notre thèse de doctorat de 3^e cycle.

³ GAUDIBERT, Pierre.- op. cit., page 49. En somme, des variantes de "natures mortes" style africain, versions caricaturales des "obsessions du "Musée imaginaire" que condamnait Pierre Lods.

Il s'agit donc essentiellement d'un "art colonial", caractérisé par sa marginalité, par rapport à l'Afrique -dont il ne s'inspire pas et qu'il ne sert pas- et à l'isolement des expériences, et par rapport à l'Occident qui ne le reconnaît pas encore ; mais "colonial" par ses promoteurs, qui l'organisent, l'animent, l'apprécient et auxquels il est destiné, et par les sources d'inspiration (séances de lecture de légendes africaines, de proverbes, de poèmes de Senghor, Césaire, Saint-John, Perse, Michaud, Prévert, etc., des revues, etc.).

Cet art finit par n'être ni africain, dont il méconnaît la tradition plastique, ni occidental, dans la tradition plastique duquel ces artistes ne sont pas initiés. Car le paradoxe du présumé précédent, à la base de toutes les expériences similaires, est que le Noir, créateur inné et spontané, n'a besoin ni d'initiation ni de formation, mais seulement d'encadrement par l'Européen qui n'intervient que

"... pour le maintien de la tension intérieure des artistes, pour les encourager ou les débarrasser de leurs doutes, pour leur distribuer le matériel et leur donner des indications indispensables sur l'emploi des couleurs, des pinceaux et l'utilisation du support, papier ou toile" (P. Lods),

et pour alimenter leur inspiration. Il est certain que s'ils avaient été artistes au sens plénier du terme, ils n'auraient pas besoin d'un tel encadrement, qui traduit, dans le contexte de l'époque, le "paternalisme colonial" : ils sont créateurs certes, mais ils doivent être encadrés, aidés, récompensés par un patron-protecteur-européen, sans lequel ils ne pourraient rien faire, ni même avoir conscience de leurs dons innés et qualités naturelles.

Les paradoxes de ces expériences s'étendent à d'autres aspects : généralement, les élèves recrutés sont en majorité des adolescents, les adultes étant rares, et auxquels est appliquée une pédagogie de non-directivité et la liberté quasi-absolue ¹,

"... les uns et les autres ne suivent pas de cours à proprement parler, chacun vient et s'occupe selon son désir et son propre emploi du temps...", dit Gaudibert (page 48) ;

et des fêtes, sous forme de vernissages, sont organisées périodiquement. De tels pratiques et faits mettent ces adolescents en contact avec de nouvelles valeurs, suscitent de nouveaux comportements, qui, à la longue, contribuent à leur déracinement et à

¹Une telle pédagogie, exercée sur des enfants, doit certainement comporter des risques, de perversion, d'anarchie, de non-maîtrise technique, etc. ; car à ce stade de leur vie, la personnalité de ses enfants n'est pas encore parfaitement structurée et stable, ils sont d'autant plus manipulables et vulnérables.

l'apparition de nouvelles habitudes ¹. Ils deviennent alors, selon le mot de Gaudibert, des artistes "autodidactes" (page 48), pendant que

"...se manifeste un processus amplifié d'individualisation à l'occidentale ; l'individu émerge du desserrement des anciennes solidarités familiales, lignagères, communautaires, ethniques..." (Gaudibert, 49).

Ainsi est apparue, s'est diffusée et s'est multipliée l'image de l'artiste occidental en Afrique.

Ces expériences et l'art qui en est issu soulèvent au moins deux questions importantes relatives à leur authenticité : ces artistes étaient-ils soucieux de préserver le patrimoine culturel africain ou alors n'ont-ils été que des imitateurs de l'art occidental ?

Francine Ndiaye (page 56) considère que certains d'entre eux, rompus aux techniques et aux moyens empruntés à l'Occident, ont su les employer dans un esprit différent de celui des créateurs européens et en faire le véhicule de thèmes africains. La question n'est pas simple. Sans doute Iba Ndiaye, formé très tôt en Europe, avant les indépendances africaines, aux techniques occidentales et quelques rares autres artistes, sont parvenus à une telle réutilisation. Mais, pour toutes les raisons ci-dessus, les premières générations d'artistes plasticiens modernes africains, formés précisément dans ces ateliers libres, utilisant toile, huile et pincesaux, n'y sont pas parvenus, bien qu'ils aient toujours été entourés d'objets d'art africain traditionnel ; en réalité, ils sont tout à la fois pâles imitateurs de l'art occidental, par les techniques, les supports et les matériaux, et de la tradition plastique africaine, par la thématique (cf. leurs productions mentionnées par Gaudibert). En fait, ces adolescents, qui ne recevaient ni enseignement théorique ni formation pratique, ignorant, de surcroît, l'art africain traditionnel, dans ses fondements et sa pratique comme dans ses fonctions, ne pouvaient accéder à une lecture des formes matérielles de l'expression artistique africaine analogue à celle faite par les artistes occidentaux du début du XX^e siècle ². Trop jeunes, ils n'avaient conscience ni d'une quelconque vocation, ni d'une fonction à assigner à l'art ; ils ne pouvaient être fidèles à

¹Coupés de leur milieu d'origine, choyés par leur patron-protecteur, ils finissent par s'installer définitivement dans l'atelier ou tout au moins par y passer le plus clair de leur temps, s'émancipant de la sorte et se coupant de leurs familles et société, qui n'avaient pas encore achevé leur initiation ; celles-ci assuraient, à travers les structures et réseaux (systèmes des castes, classes d'âge, sociétés secrètes, cérémonies d'initiation, etc.) de solidarité familiale, lignagère et ethnique, leur encadrement, leur éducation, leur prise en charge matérielle, etc.

²De nos jours encore, très peu d'artistes sénégalais sont parvenus à une telle lecture et à une telle réutilisation, pour la raison que les arts africains traditionnels ne sont pas réellement connus par les jeunes générations, ne faisant toujours pas l'objet d'enseignements dans les écoles et université. Un seul artiste sénégalais, à notre connaissance, se réfère à ces arts ; mais El Hadj Mansour Ciss, sculpteur sénégalais d'origine malienne, séjourne depuis quelques années à Bamako où il a entrepris des recherches sur les arts bambara et dogon ; il a présenté lors d'une exposition (3-15 février 1992) à la Galerie 39 du Centre culturel français, ses derniers travaux.

aucune tradition plastique. La question de la réutilisation de l'héritage africain par une nouvelle lecture esthétique et non plus ethnologique, ne concerne pas en réalité ces jeunes artistes, mais ceux qui ont reçu une véritable formation artistique, à l'étranger pendant les premières années, puis en Afrique même, après les indépendances. Il ne semble pas non plus exact que les peintres ont su plus facilement éviter le piège de la copie que les sculpteurs, car la copie est plus aisée en peinture qu'en sculpture, et la création de nouvelles formes également plus facile en peinture.

Ainsi, l'objectif prioritaire que s'assignaient ces "maîtres" initiateurs, celui de préserver et de sauvegarder l'art africain traditionnel, n'a pas été atteint par et à travers ces expériences, qui ont permis, tout au plus, de faire émerger un type nouveau, étranger à l'Afrique, d'artiste, première figure, sans doute caricaturale, de l'artiste plasticien moderne et un art nouveau, ni réellement africain, ni totalement occidental.

Au Sénégal, Pierre Lods ne pourra pas immédiatement répéter et reproduire son expérience de Poto-Poto, car à son arrivée à Dakar, l'école des Beaux-Arts existait déjà et était organisée sur le modèle des écoles françaises, et d'autant qu'il est invité à s'intégrer à la section "recherches plastiques nègres" de Papa Ibra Tall, qui avait déjà entamé d'asseoir un enseignement académique.

Cependant, divers facteurs convergents, mais aux dynamiques propres, lui facilitent, au bout de quelques années de présence au Sénégal, l'entreprise ; mais ici, le contexte et les conditions conduisent à une expérience différente de celle de Poto-Poto, quoique s'inspirant, dans le principe et dans la pratique pédagogique, de celle-ci :

- l'école des Beaux-Arts de Dakar recrute également, de 1960 à 1972, des élèves titulaires du certificat d'études primaires élémentaires, âgés généralement de 12 à 15 ans, pour les former dans la Division Beaux-Arts, d'où ils sortent, au bout de trois ans, plasticiens indépendants (peintres, sculpteurs) ; la même division comporte une section formant également pendant trois ans des maîtres de dessin, mais recrutés eux avec le niveau du brevet d'études du premier cycle, donc à un âge plus avancé que celui des premiers. Mais, selon Alioune Badiane ¹, la particularité de cette division, dans son volet formation de plasticiens, est d'être, pendant les premières années, un "organisme d'assistance pour jeunes talents", l'enseignement étant dispensé par un "maître" incontesté, assurant seul le recrutement, le passage et la sortie des élèves de son atelier-section ; ce qui permet de créer ou de maintenir l'esprit et les principes de l'atelier libre, si

¹BADIANE, Alioune.- *Anthologie de la Peinture et de la sculpture du Sénégal* (ronéotypé, non publié), tome 1, pages 64-65. Mais les choses changent dès 1972, avec la création de l'Institut national des arts : les changements portent tant sur le niveau et le mode de recrutement, la durée des études et leurs contenus, que sur les examens (cf. chapitre 1 de cette partie).

cher à Lods, qui, très tôt, dès les premières promotions sortant de l'école (1963-1964), se fait des disciples (cf. plus loin) ;

- l'école des Arts du Sénégal (1960) et l'Institut national des Arts (1972) sont installés dans les mêmes locaux ¹ du camp militaire Lat-Dior que le village des arts, qui abrite les artistes plasticiens sénégalais, leurs familles et leurs ateliers ; par les différentes activités d'animation qu'elle organisait (expositions, *Tenq* ou rencontres artistes-public, conférences, etc.) et par les principes qui fondaient sa vie (liberté, auto-gestion, responsabilité individuelle, etc.), cette population hétéroclite d'artistes (autodidactes et professionnels formés, amateurs d'art et simples amis curieux, mariés et célibataires, vieux ou adultes et jeunes, etc.) a contribué à imposer l'image du nouvel artiste plasticien sénégalais ;

- le rôle de Senghor pendant toute cette période sera décisif par sa sollicitude constante, à l'égard des artistes plasticiens en particulier. Cette vocation mécénale de Senghor dans le domaine des arts plastiques doit sans doute être référée à sa personnalité, à sa conscience de Chef d'Etat d'une Nation à bâtir, mais également à son ambition affirmée très tôt et conforme à son idéologie de la Négritude, de faire émerger une tradition plastique nègre moderne et dont le résultat, moins d'une décennie après, sera l'apparition et l'affirmation, dès le Premier Festival Mondial des Arts nègres de Dakar en 1966, de "l'Ecole de Dakar", conduite par les figures historiques de l'école des arts : Pierre Lods, Iba Ndiaye, Papa Ibra Tall et André Seck, et animée par les jeunes plasticiens qui venaient d'y achever leur formation : Amadou Ba, Ibou Diouf, Papa Sidy Diop, Bocar Diongue, Mor Faye, Ousmane Faye, etc. Cette politique mécénale senghorienne prend, bien entendu, des formes diverses, et en direction des artistes, elle se traduit par des subventions, des bourses et des aides individuelles, des recommandations, des actions de promotion (expositions et vernissages présidés par Senghor lui-même en tant que Chef de l'Etat), ... et par sa disponibilité constante à l'endroit des artistes pour lesquels les portes de la Présidence de la République ne sont jamais fermées, les recevant à chaque fois qu'ils en expriment le besoin ; au niveau de l'Etat, cette politique en direction des arts se traduit par des textes de loi, des institutions et des manifestations ².

Pierre Lods saura tirer profit de cette situation et de cette atmosphère culturelles, mais aussi et surtout de la disponibilité et de la vocation mécénale de Senghor :

¹Ces locaux ont été gracieusement mis à leur disposition par l'Etat sénégalais, par la volonté de Léopold Sédor Senghor, très attentif, pendant toutes les vingt années d'exercice du pouvoir, aux besoins et aux sollicitations des artistes et des hommes de lettres sénégalais, mais aussi étrangers. La vocation mécénale de Senghor est analysée dans le chapitre 1, section 2.

²Sur ce mécénat de Senghor et les diverses actions qu'il a initiées, voir le chapitre 1, toutes sections.

- avec ce dernier, Lods entretient les meilleures relations, au point de devenir son protégé : il peut accéder à lui à tout moment, reçoit de lui des subventions pour ses ouailles, fait intervenir Senghor pour le règlement de problèmes ponctuels, scolaires, matériels, etc., de celles-ci ¹ ;

- au niveau du village des arts, il multiplie ses contacts, entretient ses amitiés et relations lors des visites fréquentes qu'il y effectue ;

- au niveau de l'école des arts, Lods obtient, grâce à l'intervention de Senghor, une dérogation spéciale, par laquelle son obligation professionnelle, en tant qu'enseignant, est réduite à 3 heures hebdomadaires, alors que le crédit horaire de ses collègues, français comme sénégalais, est de 18 heures hebdomadaires ; et selon les informations recueillies auprès de ses anciens élèves, il n'assumait pas cette obligation professionnelle de manière régulière, venant à l'école à sa convenance, ne dispensant pas réellement d'enseignement précis mais visitant successivement les différents ateliers, observant les travaux des élèves et discutant avec eux, commentant leurs réalisations, etc. : un professeur spécial, quasi-intouchable, en raison des protections dont il jouit ; c'est au travers de ces discussions libres, de ces dialogues vivants que des amitiés, des affinités et des convergences naissent et se consolident entre Lods et certains de ces élèves, parmi lesquels quelques-uns sont introduits chez lui.

L'expérience de Poto-Poto se renouvelle, dans le logement attribué à Lods par l'Etat, mais à la différence tout au début que bien que celui-ci serve d'atelier libre et permanent à la disposition des élèves, l'atelier n'est pas fréquenté à longueur de journée ; car en effet, les élèves continuent de fréquenter l'école des arts, en particulier lors des heures des cours, conformément aux emplois de temps établis.

Mais, en raison des principes, de l'organisation, de la pédagogie de l'atelier de Lods, des gratifications et facilités ² qu'il leur accorde, de l'abondance de matériels (supports, couleurs, outils, etc.) mis gratuitement à leur disposition, certains élèves y élisent domicile, et au fur et à mesure que les années passent, la maison-atelier ne désemplit pas. Et Lods a toujours été entouré, pendant toutes ses années de vie à Dakar (1961-1988), de jeunes artistes, toujours attentif à leurs préoccupations, prêt à mille sacrifices pour réaliser les conditions matérielles, psychologiques, etc., de création artistique de ses protégés, toujours impliqué dans les choses de l'art et les manifestations artistiques, rédigeant des textes de présentation de l'œuvre de tel ou tel d'entre eux, à

¹Pour Senghor, Lods était à la fois un pionnier et un grand créateur, à l'image des missionnaires et des africanistes de la trempe de Henri Baumann et Dietrich Westermann, Léo Frobenius et Maurice Delafosse, Marcel Griaule, etc., dont la passion pour l'Afrique les a conduits à consacrer une partie importante de leur vie au continent noir et à l'étude de ses civilisations.

²Celles-ci peuvent aller du tabac à l'alcool, des ouvrages aux revues et journaux, de l'argent de poche aux vêtements et chaussures, des fêtes-vernissages aux récréations-pause-café, etc.

l'occasion de leurs expositions, comme ce fut le cas lors de la dernière exposition qu'il présentait, celle de l'artiste peintre El Hadj Sy, du 11 au 29 novembre 1987 au Musée dynamique de Dakar ; etc.

Il aura été fidèle, toute sa vie en Afrique, au serment qu'il avait fait à Poto-Poto, plusieurs décennies plus tôt, lorsqu'il écrivait :

"... Et, puisque je n'avais rien à vendre ni à acheter, ..., et pour m'apaiser je me fis la promesse de me consacrer à la sauvegarde de cet art, tout au moins de son esprit vivant ; d'aider à son adaptation dans la vie moderne de l'Afrique" ¹..

Pendant près de trente années de mécénat à Dakar, Pierre Lods a vécu au service des arts plastiques sénégalais ², de la peinture en particulier, en formant ou en influençant plusieurs générations de plasticiens sénégalais ; cette œuvre sera si décisive que dès les premières promotions issues de l'école des arts nanties de leurs diplômes, Lods aura déjà des disciples : Amadou Ba, Bocar Pathé Diongue, Seydou Barry, Boubacar Coulobaly, Boubacar Diallo, Mamadou Diakhaté, Ibou Diouf, Modou Niang, Maodo Niang, Mademba Guèye, Mor Faye, Ousseynou Ly, Ousmane Faye, etc. Ces jeunes plasticiens seront suivis, jusqu'en 1980, de nouvelles promotions, sur lesquelles l'influence de Lods s'exerce toujours de manière évidente : Diatta Seck, Amadou Seck, Amadou Sow, Ansoumana Diédhiou, Mbaye Diop, Daouda Diouck, Théodore Diouf, Khalifa Guèye, Amadou Wade Sarr, Philippe Sène, Chérif Thiam, Baba Dia, etc.

Au total, nous avons répertorié 25 peintres sur lesquels l'influence de Lods est incontestable. Cette influence est décelable par plusieurs aspects :

a - l'écriture plastique qui, chez les uns comme chez les autres, et malgré quelques légères différences, présente des analogies constantes, qui renvoient d'abord à la pédagogie et au mode d'intervention de Lods auprès d'eux :

. le principe de la pédagogie : le silence et le respect ; donc aucun enseignement, ni théorique, ni pratique ;

. la pédagogie : intervenir strictement pour maintenir la tension intérieure des artistes, les encourager ou les débarrasser de leurs doutes, leur distribuer le matériel et leur donner des indications techniques indispensables sur l'emploi des couleurs, des pinceaux et l'utilisation du support, papier ou toile ;

¹Cf. plus haut. Et lorsqu'il mourut en 1988 en France, il n'avait sans doute pas à l'esprit l'idée de finir ses vieux jours dans son pays natal, car à Dakar, sa maison, ses affaires (ébénisterie moderne) et... ses ouailles l'attendaient ; il faut croire que, comme beaucoup de vieux "colons" que le virus de l'Afrique avait atteint, Lods ne songeait plus à vivre ailleurs que sur le continent noir.

²L'histoire de ceux-ci ne pourra plus être dissociée de la figure et de l'œuvre de Lods, familières à tous les artistes plasticiens contemporains du Sénégal et aux amateurs d'art.

. enfin, pour alimenter leur inspiration, les entourer d'objets d'art africain dans le jardin, organiser des fêtes et des séances de lecture de légendes, proverbes, poèmes, etc.

Sur la base de ce principe et de cette pédagogie, les premiers résultats perceptibles dans leurs œuvres sont : l'insuffisante maîtrise technique, l'abondance des couleurs et la prédominance des couleurs vives ou sombres (rouge, bleu, vert, noir, etc.)¹, produisant des discordances chromatiques criardes et donnant l'impression que pour ces artistes, peindre consiste essentiellement à appliquer d'épaisses couches de couleurs sur une surface vierge : de faux aplats.

Et comme Lods les entourait d'objets d'art africain traditionnel, statues et masques principalement, pour alimenter leur inspiration, ils prennent ceux-ci comme des modèles à copier. Mais comme ces objets étaient des sculptures, donc des objets tridimensionnels, ces copistes s'efforçaient de créer la troisième dimension dans leurs peintures, en même temps que les traits caractéristiques de la sculpture africaine : géométrisme, schématisme, approximation, etc. Ce qui produit des résultats souvent désastreux et disharmonieux : le schématisme et le géométrisme sont présents dans presque toutes leurs œuvres², de même que l'abondance des lignes, des signes, des traits (cf. Mbaye Diop, Ibou Diouf, Modou Niang, Philippe Sène, Chérif Thiam).

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. Dans tous les cas, ces artistes ne semblent pas avoir pu s'affranchir de leurs modèles et leurs paris étaient d'autant plus difficiles qu'il n'était pas aisé de reproduire des modèles

¹De telles caractéristiques sont décelables dans le catalogue de la première exposition itinérante de l'art sénégalais contemporain au Grand Palais à Paris en 1974. Ce catalogue reproduit les œuvres de 33 artistes, dont 29 peintres et 4 sculpteurs : parmi les 29 peintres, 3 sont autodidactes (Alpha Walid Diallo, Mbor Faye et Younoussè Sèye), 2 sont des maîtres formateurs (Iba Ndiaye et Papa Ibra Tall), un seul, Souleymane Keïta, semble s'être affranchi et les 23 autres sont tous des disciples ou ont subi l'influence de Lods. Ainsi, de 1961 à 1975, "l'École de Dakar" est principalement composée, animée et dominée par les disciples de Lods.

²Amadou Ba, *La vache*, 1989 ; Seydou Barry, *Ressemblance* et *Grand Royal*, 1974, *Sans Titre*, 1977 ; Boubacar Coulobaly, *Rencontres des Masques*, 1976 ; Bocar Diongue, *Rella Bodedio* et *Kalmbané Tal*, 1974 ; Théodore Diouf, *Conseil des Sages* et *L'Heure des Esprits*, 1974 ; Khalifa Guèye, *Le Matin en Famille*, 1974 ; Maodo Niang, *Oiseaux*, 1974 ; Modou Niang, *La Liberté*, 1974 ; Amadou Seck, *Samba Gueladio*, 1974 ; Diatta Seck, *Mbotaay*, 1974 ; Philippe Sène, *Pangol génie sérère*, 1974 ; Amadou Sow, *Geewou Coth*, 1974. En dehors de *La vache* de Amadou Ba et *Sans Titre* de Seydou Barry, toutes les reproductions de ces œuvres sont contenues dans le catalogue du Grand Palais (1974). Même les titres des œuvres renvoient à la mythologie africaine et à l'atmosphère culturelle dans laquelle baignaient ces artistes dans la maison de Lods. Amadou Ba, dont le style paraît naïf et qui révèle une forte influence de Lods, dont il est considéré comme l'héritier, est classé par Gaudibert (op. cit., page 111 et *Vache et personnage*, 1989, page 130) parmi les artistes populaires. Une telle catégorisation qui se réfère exclusivement au style ne nous paraît pas fondée, car Amadou Ba fait partie de la toute première promotion issue de l'école des arts de Dakar et dont la formation, la technique de la peinture, les outils, les supports et les matériaux modernes comme la présence et la participation à des expositions, nationales et étrangères, d'art moderne, etc., devraient autoriser à le situer parmi les artistes modernes.

tridimensionnels sur une surface à deux dimensions : leurs limites techniques apparaissent à ce niveau de la transposition.

b - la dépendance technique à l'égard du maître est également demeurée permanente ; en stimulant, en conseillant, en critiquant et en étant toujours présent pendant que les disciplines s'activent, il devient indispensable.

Une des conséquences majeures de cette expérience et de cette pratique artistique, c'est, outre les analogies stylistiques précédentes, qui existaient dès les premières années (1961-1975) et qui se maintiennent encore (1990-1992), la quasi-stagnation stylistique, comme si chacun d'eux était incapable de se renouveler, d'innover et d'inventer une autre manière, une autre écriture plastique ¹.

c - la dépendance ne sera pas seulement technique et artistique, mais aussi alimentaire, spirituelle, etc., presque totale : "une totale emprise", c'est-à-dire une "véritable prise en charge" ² ; s'installant, travaillant et vivant dans la maison du maître, ils y élisent domicile, aussi longtemps que les habitudes, les gratifications, les fêtes, etc., sont perpétuées ; à leur âge, la formule était confortable mais pleine de périls.

Même lorsque certains d'entre eux s'installeront au village des arts, les liens ne seront pas rompus ; plus tard, en 1985, ils seront les locataires les plus nombreux de la cité des artistes de Colobane ³, comme si l'autonomie et l'assumption personnelles étaient impossibles.

L'action de Pierre Lods n'aura donc pas été exclusivement positive, elle comporte également des inconvénients. Les effets pervers de son rôle auprès de ces jeunes artistes ont été perçus très tôt par ses collègues de l'école des arts, et parmi eux, Papa Ibra Tall qui disait, lors d'un entretien avec Alioune Badiane ⁴ :

¹Beaucoup d'entre eux, à travers leurs œuvres récentes, donnent l'impression de "déjà vu" (et connu) ; ce sentiment, que nous partageons, a été relevé lors des séances de sélection par l'un des membres du jury du Grand Prix du Président de la République pour les Arts, édition 1991, jury qui siégeait en janvier 1992. Il suffit également de comparer les reproductions de leurs œuvres contenues dans les deux catalogues : *Art Sénégalais d'Aujourd'hui*, Grand Palais, Paris, 1974, et *Art contemporain du Sénégal*, Grande Arche de la Fraternité, Paris, 1990, pour déceler la faible évolution stylistique et les analogies mentionnées précédemment.

²Les deux expressions sont de Gaudibert, op. cit., page 48. Car, dans le cas d'espèce, outre les fêtes-vernissages, Lods aidait, et parfois finançait et participait à l'organisation des expositions-vente, dans les espaces publics (musées, galeries) et quand celles-ci ne rapportaient pas, il donnait l'argent de poche ou la dépense de la famille.

³Sur ce village et la cité, voir au chapitre 1, section 3/3/10.

⁴BADIANE, Alioune. - "Papa Ibra Tall et la Peinture contemporaine sénégalaise", Mémoire de maîtrise, Université de Paris I, UER d'Arts plastiques (Centre Saint Charles), sous la direction de Jean Laude, 8 octobre 1980, 88 pages (pages 53-54).

"J'ai été à l'origine de la Section de recherches plastiques nègres. Quand Pierre Lods a manifesté le désir de se joindre à moi, le Président Senghor m'en a parlé. J'ai été d'accord. J'avais rencontré Lods en 1959 à Rome, au Congrès des artistes et écrivains noirs, où il avait amené des œuvres de Poto-Poto que j'ai trouvées infâmes. Mais on m'a dit qu'il était capable d'autre chose. Je dois avouer ici, que j'ai été trompé. Qu'il soit capable d'autre chose, n'était pas tellement important. Mais moi, ce qui m'a choqué, c'est ses rapports avec ses élèves. Lods, ce qui l'intéressait, c'était pas des artistes, mais de jolis garçons. Alors qu'est-ce qu'il fait ? Il les entretient, leur donne de l'argent. Donc ces gens-là dépendent de lui. Mieux, ils ne produisent rien sans que lui ne trouve dans une revue ou autre chose, une reproduction qu'il leur colle sous le nez et leur dise faites ça. Il les nourrit doublement de sorte que (on l'a expérimenté au Sénégal) lorsqu'il part en voyage, sa section est inexistante. Donc c'est un monsieur qui travaille à rester éternellement en Afrique, à l'inverse de ce que doit faire l'assistance technique. L'assistance technique doit travailler à sa propre mort, pour être remplacée. Or lui, il veut être tout le temps nécessaire aux jeunes artistes qu'il forme. Or un peintre, pour qu'il puisse former un autre peintre, doit faire ses preuves.

En tous cas, personnellement, je n'ai rien vu qu'il ait peint, si ce n'est un pâle petit paysage pastellisé et qui date de quinze ans ¹. Je n'ai rien de personnel contre lui, sauf que je suis Sénégalais et tout ce qui nuit à ce pays doit être dénoncé. Ceux qui ont fréquenté sa section, et c'est cela leur drame, ne sont pas autonomes, et par conséquent ne sont pas formés".

De son côté, Alioune Badiane, ancien directeur de l'école des arts (1981-1986) dit ceci de l'expérience de Lods :

"De nos jours, l'intervention de Pierre Lods se révèle comme une erreur historique. Au bout de vingt années d'action et de "recherches", Lods jouit d'une réputation que ces mots (ci-dessus) de Tall traduisent bien" ².

Considérant Pierre Lods comme faisant partie de ces Européens expatriés en Afrique, tôt avant les indépendances, et qui "dénonçaient les conséquences honteuses et l'égoïsme hermétique des colons à l'esprit obtus", Alioune Badiane ajoute ³ :

"Persuadé qu'en Afrique l'art coule de source", Pierre Lods est partisan d'un épanouissement libre des individus sans aucune entrave même institutionnelle. Se contentant de "distribuer du matériel, de créer une ambiance libératrice et d'entretenir la tension créatrice", il considère les jeunes non pas comme des élèves, mais comme des copains à qui il se voue entièrement.

Ainsi, Pierre Lods ne pouvait pas toujours contribuer au bon fonctionnement de l'école des arts de Dakar. Ses options pédagogiques basées sur son expérience et son intuition, étaient anti-institutionnelles.

En effet, il recrute lui-même ses copains selon des critères personnels, les suit lors de rencontres informelles et s'intéresse à leurs besoins de toutes sortes. Il n'est pas rare de le voir entretenir des artistes avec leurs familles.

Après la formation dont la durée est appréciée par lui, les liens devenus amicaux sont conservés.

Donc le maintien de Pierre Lods à l'école des arts, révélait les premières ambiguïtés d'un choix de politique de formation artistique.

¹Effectivement, pendant toutes ses années de séjour au Sénégal, Pierre Lods n'a jamais organisé d'exposition personnelle et selon divers témoignages, peu de personnes peuvent certifier avoir vu ses propres productions. Bien que le connaissant, et avoir visité plusieurs fois son domicile du Point E à Dakar, nous n'avons pas obtenu un entretien avec lui à l'époque (1984-1987). Dans *Art nègre et Civilisation de l'Universel*, (Dakar, Nouvelles Editions africaines, 1975, 159 pages), actes du Colloque organisé en mai 1972 lors de l'exposition de Picasso au Musée Dynamique de Dakar, Papa Ibra Tall a développé le thème : "Situation de l'artiste négro-africain contemporain", dans lequel il expose ses vues sur l'assistance technique et le statut de l'artiste plasticien sénégalais.

²BADIANE, Alioune.- op. cit., page 53 ; ces propos et ceux de Tall datent de 1980, au moment où Lods venait de boucler ses vingt années de présence au Sénégal.

³BADIANE, Alioune.- "Quel statut pour l'Artiste plasticien sénégalais ?" Texte ronéotypé (non publié), 1985, 7 pages.

D'ailleurs la liberté et le soutien tant moral que matériel, dont bénéficiait Pierre Lods auprès des autorités sénégalaises, parfois à l'insu et en dépit des directeurs successifs de l'école des arts, incitait d'autres enseignants et assistants techniques à s'arroger les mêmes libertés.

Oui, la liberté avec laquelle les enseignants de l'assistance technique outrepassaient leurs prérogatives de coopérants, a fortement nui aux rapports entre les artistes sénégalais d'une part, et aux rapports entre les artistes sénégalais et l'Etat d'autre part. Car les coopérants, selon leurs possibilités de contacts publics ou privés, à l'intérieur comme à l'extérieur du Sénégal, se croyaient devoir exposer, au ministère de la culture comme à la présidence de la République, les problèmes quotidiens de leurs jeunes protégés.

De l'efficacité de ces "maîtres" dépendaient la créativité de beaucoup d'artistes sénégalais, mais aussi de leur mésentente qui finit par demeurer chronique".

Les griefs des collègues de Lods sont ainsi nombreux, car, outre les divergences pédagogiques et pratiques sur les contenus, l'organisation et les modes d'intervention dans la formation, les passe-droits, de Lods en praticulier, dérangeaient et ont été dénoncés, de même que le type de rapports très particuliers qu'il entretenait avec ses ouailles, et que Papa Ibra Tall a résumé lorsqu'il disait :

"... Lods, ce qui l'intéressait, c'était pas des artistes, mais de jolis garçons" ¹ .

Et lorsque Alioune Badiane arrive à la direction de l'école des arts en 1981 et demande à tous les enseignants de l'établissement de lui faire des propositions et des suggestions en vue d'améliorer la formation, l'organisation et le fonctionnement de l'établissement, Lods lui fait parvenir une longue correspondance dans laquelle il reprend sa critique des institutions de formation artistique en Afrique, à la place desquelles il propose le retour à sa formule de Poto-Poto et l'institutionnalisation de son expérience d'atelier-libre de son domicile du Point E. Dans cette entreprise de réorganisation des enseignements et compte tenu de sa longue expérience et de ses connaissances dans le domaine des arts africains et occidentaux, Alioune Badiane confie à Lods, au cours de la même année, le cours d'histoire de l'art, mais que celui-ci ne dispensera jamais puisqu'il disparaît ² .

Cependant, malgré le nombre et l'importance des griefs précédents et des inconvénients de l'expérience de Lods au Sénégal, sa responsabilité n'est ni absolue ni

¹ Cf. supra, citation de Papa Ibra Tall.

² Il suspend en réalité sa collaboration avec l'école car après cette proposition de Alioune Badiane, il va se plaindre auprès du ministre de la culture, Joseph Mathiam, très proche de Senghor, des persécutions du directeur ; et à celui-ci, qui le convoque, Badiane explique qu'aucun différend ne l'oppose à Lods mais qu'en tant que chef d'établissement, il avait constaté et notifié ses absences fréquentes depuis qu'il avait reçu son nouvel emploi de temps du cours d'histoire de l'art. Ces événements sont survenus quelques mois après le départ de Senghor et Lods ne disposait plus de protecteur. A la même époque, et conformément aux accords franco-sénégalais de coopération, la France appliquait une politique de déflation des assistants techniques ; c'est sans doute dans ce cadre que le contrat de Lods est arrivé à expiration ou a été résilié ; en tous les cas, il est resté à Dakar et a poursuivi son encadrement et ses activités dans sa maison-atelier. Ces informations relatives à la dernière période de la collaboration de Lods avec l'école des arts nous ont été fournies par Alioune Badiane lors d'un entretien le samedi 15 février 1992.

unique dans l'émergence de l'image de l'artiste moderne sénégalais ¹ ; d'autres causes y ont participé :

- une politique de formation artistique imprécise et tâtonnante, changeant, en de courtes périodes, de formules, et passant du système des ateliers libres à celui des sections puis des départements, tandis qu'au niveau institutionnel, l'évolution a conduit de la maison des arts, à une école des arts, puis à un institut des arts qui est éclaté en divers établissements autonomes tant au plan géographique et administratif qu'au plan pédagogique : école nationale des Beaux-Arts, école normale supérieure d'éducation artistique, école d'architecture et d'urbanisme et conservatoire national de musique, de danse et d'art dramatique ² ;

- le village des arts puis la cité des artistes de Colobane ont installé, avec leur organisation, le mode de vie qui y prévalait et l'atmosphère culturelle et artistique qui y régnait, la facilité, le laisser-aller et le laxisme ;

- le rôle de Léopold Sédar Senghor a également été non négligeable par sa sollicitude, ses largesses et sa protection ;

- et enfin, au niveau de l'Etat, les conceptions de Senghor ayant prévalu pendant plus de deux décennies, une politique d'aide et d'encouragement des artistes peu rigoureuse a octroyé plusieurs millions de francs à des artistes, mais qui ont souvent permis aux bénéficiaires de résoudre des problèmes ponctuels de survie, plutôt qu'à la promotion réelle des arts et des artistes ³.

Certains artistes plasticiens sénégalais tireront largement profit de ces facilités et de cette sollicitude, de cette histoire et de cet héritage, etc., en s'installant dans l'illusion, en développant ou en maintenant une image particulière, celle qui signifie ou prétend montrer que "l'artiste" est un être particulier et marginal, refusant les normes et la morale de la société, aux comportements bizarres, à la vêtue excentrique et à la tête hirsute. Cet artiste a bien un *look* qui lui est propre, particulier et inimitable.

Des clichés connus et des figures encore fréquentes dans la société sénégalaise contemporaine corroborent cette image de l'artiste-bohème-insatisfait, d'autant que certains de ses traits l'apparentent aux toxicomanes et autres délinquants ⁴.

¹ Il n'est pas non plus exact de prétendre que tous les disciples de Lods et tous ceux qui ont gravité autour de lui sont des alcooliques et des toxicomanes.

² Un nouveau projet de fusion de ces différentes écoles est en conception avancée au niveau des ministères de la culture et de la modernisation de l'Etat ; il devait être appliqué à la rentrée académique 1992-1993 ; pendant ce temps, l'école d'architecture et d'urbanisme avait disparu, supprimée par l'Etat (cf. chapitre 1, section 3/4/2).

³ Sur l'usage des subventions annuelles du Fonds d'aide aux artistes et au développement culturel, voir chapitre 1, section 3/6 et conclusion du chapitre.

⁴ Certains parmi eux picolent, d'autres s'adonnent maintenant à la drogue. Au Sénégal également, de jeunes artistes sont devenus fous, d'autres sont morts de mort suspecte (drogue, alcool ?).

Snobisme ? Mode ? Genre ? Il est malaisé de démêler ce qui relève de convictions profondes et de choix clairement perçus et affirmés d'une part, de ce qui relève de la nécessité ou de la fantaisie d'autre part.

Sous le titre, "L'Artiste", le billet de Ibou, dans *Le Témoin*¹, en fait une description croustillante :

"La première résolution du paumé qui va se coucher en prenant la ferme décision de se réveiller artiste, c'est de s'inventer un look inquiétant, à défaut d'être original. Un artiste, on doit le remarquer, et commenter avec passion ses allées et venues dans le quartier.

Inévitablement, on tombe sur le bonnet d'où s'échappent deux ou trois mèches de rastas, des lunettes sombres pour masquer le regard insoutenable du lunatique aux yeux rouges, le pantalon comme personne de sensé n'ose en porter en son âme et conscience et des chaussures sorties tout droit des fantômes les plus inavouables des cordonniers marginalisés par le beau monde. Et ce n'est qu'un début

Pour la diction, des retouches qui ont leur importance. D'abord il faut savoir faire traîner sa voix avec naturel, comme lassé des choses vulgaires qui meublent la vie. Ensuite, il faut que l'intonation soit caverneuse, comme alourdie par les excès de ce noctambule qui ne se refuse jamais le verre de trop ou le joint de solidarité entre militants du *social living*, rescapés du médiocre égoïsme contemporain. Ah ! Dernière précision : ne jamais oublier de glisser, mine de rien, un mot en anglais chaque fois que c'est possible ; ça donne un goût de rocker des années hippies sur le chemin de Katmandou... Le must quoi !

Un artiste sénégalais, durant l'été -hivernage ne faisant pas mignon-, ça se promène toujours avec des copains toubabs. N'allez pas chercher le pourquoi, c'est comme ça. Un point c'est tout ! Et ragailardi par ses compagnons d'aventure, notre énergumène peut alors se promener en petites culottes dans Dakar, un gros sac en bandoulière, une serviette de bain autour du cou pour aller contempler les couchers de soleil et la beauté du site depuis la romantique île de Gorée, tout en lâchant sur un ton amer quelque commentaire anodin sur les minables qui peuplent la planète et n'ont rien compris aux belles choses de l'existence...

Ses guêles, l'artiste qui se respecte ne les choisit jamais parmi les filles du pays. Il lui faut immanquablement une horreur originaire d'un lointain pays, à la nationalité indéfinissable, et ayant un charme fou à examiner la négraille ordinaire d'un œil étonné et indulgent comme il sied pour des bêtes curieuses pleines d'exotisme... Et surtout, une fille qui aura -qualité incommensurable- l'audace de l'embrasser à pleine bouche devant les citoyens écœurés !

Pour la séduire, notre plaisantin sort un répertoire riche de deux ou trois refrains passe-partout qu'il parvient à massacrer à l'aide de sa "guit's" -comme il l'appelle amoureusement. En guise d'estocade de la conquête finale, l'hurluberlu lui fait l'exposé solennel et ému des symbolismes subtils et de la haute signification de sa très sérieuse collection de bouts de bois tordus et de morceaux de pierres bizarres qu'il lui arrive de ramasser religieusement... Après tout, c'est ça son art !"

Cette longue description de Ibou Fall comporte beaucoup de traits exacts de cette figure emblématique des artistes plasticiens sénégalais et dont les lieux habituels de fréquentation sont Colobane, la corniche Ouest de Dakar, les cafés-théâtre, les galeries, certaines artères célèbres de Dakar (avenues Georges Pompidou, Albert Sarrault, Roume, République, etc.), l'île de Gorée, etc.

La mort de Lods en France n'a pas provoqué une disparition immédiate de ce prototype d'artiste, mais a entraîné des effets certains dans la population des plasticiens sénégalais et dans les différentes sphères artistiques du pays. Cette disparition de Lods représente d'abord un sevrage brutal et prématuré, de nature alimentaire certes, mais

¹ *Le Témoin*, hebdomadaire dakarois, n° 61 du mardi 24 septembre 1991, page 2.

également spirituelle et artistique, en particulier par le tarissement de la source d'inspiration et d'approvisionnement, provoquant ainsi un véritable désarroi chez certains de ses disciples, dont quelques-uns ne semblent pas encore, plusieurs années après sa mort, s'en remettre. Ce qui conduit, au plan de la pratique artistique, à un ralentissement des activités et la faible production. Incapables souvent de s'adapter à la nouvelle situation et de se renouveler, vivant, et même survivant difficilement, tant au plan matériel qu'au niveau artistique, beaucoup de disciples ont été éclipsés par les nouvelles générations de plasticiens sénégalais.

Ces nouvelles vagues de plasticiens ¹, formées à partir de la réorganisation de l'école des arts par la création de l'institut national des arts en 1972, ou à l'étranger, apparaissent plus équilibrées et plus stables : maîtrisant sans doute mieux les techniques plastiques (peinture et sculpture), dotées d'une culture artistique et esthétique plus solide ², elles sont mieux armées, plastiquement et culturellement, pour assumer leurs fonction et statut et affronter les difficultés de tous ordres liées à leur pratique artistique (approvisionnement en outils et matériaux, expositions, diffusion et commercialisation, etc.). Cette nouvelle race de plasticiens enrichit déjà une autre catégorie d'artistes, peu nombreux et submergés jadis par ceux de la catégorie précédente, mais qui étaient-là, discrets et presque anonymes, dont certains, mariés et pères de familles, propriétaires et notables dans leurs quartiers, etc., sont parfaitement intégrés dans la société, tandis que les plus jeunes, dynamiques et entreprenants, poursuivent, dans l'humilité, sans tambour ni trompette, leur petit bonhomme de chemin ³.

Deux images différentes, voire antagoniques de l'artiste plasticien sénégalais moderne et dont la conscience, selon la formation reçue, a une perception variable de ses rôles et statut. Il apparaît donc fondamental de relire l'évolution de cette formation, tant au plan institutionnel qu'au plan pédagogique, afin de mieux appréhender les changements intervenus aux différents niveaux des images, des fonctions et statuts, de l'insertion sociale, etc. ; car, comme indiqué précédemment, l'expérience de l'atelier libre initiée par Lods à Dakar ne suffit pas, à elle seule, à rendre compte de toutes ces mutations et à fonder le statut actuel de l'artiste plasticien sénégalais.

¹Voir plus loin le répertoire des artistes plasticiens.

²Outre les enseignements d'histoire de l'art, elles ont reçu divers autres enseignements (cf. le chapitre suivant).

³Nous connaissons des dizaines d'artistes de cette seconde catégorie, qui se rencontrent en particulier parmi les artistes fonctionnaires, qui cumulent la pratique artistique et l'exercice d'une profession rémunérée, tandis que beaucoup d'artistes de la première catégorie se retrouvent parmi les artistes indépendants, qui rencontrent plus de difficultés matérielles (cf. plus loin, le répertoire).

Cependant, ces images, fonctions et statuts, etc., ne révèlent que la partie visible de l'iceberg, c'est-à-dire la dimension sociale de l'intégration de l'artiste plasticien, laissant croire que celle-ci est primordiale. Or, les questions du statut de l'artiste plasticien et de son intégration sociale sont intimement liées et dépendantes de l'intégration économique, et des arts et de l'artiste, et qui recouvre plusieurs aspects : conditions matérielles de vie et de travail, approvisionnement en outils et en matières d'œuvres, expositions, diffusion et commercialisation, etc. ; autant de dimensions qui, débordant le statut particulier de l'artiste plasticien contemporain, renvoient aux rapports des arts plastiques et de la société sénégalaise contemporaine. Tous ces aspects et dimensions conditionnent en effet la pratique artistique et l'artiste lui-même, car même formé selon les normes requises -cette formation connaît toujours des difficultés-, celui-ci rencontre des difficultés et doit surmonter des obstacles aux différents stades du processus de création et au-delà : les conditions matérielles et sociales de la pratique ne sont pas toujours excellentes, l'équipement et l'approvisionnement ne sont pas aisés, et quand il a achevé son œuvre, il n'est pas assuré de pouvoir l'exposer, la faire connaître et la vendre ; s'il ne reçoit pas de clients et n'écoule pas sa production, il n'est pas évident qu'il puisse renouveler son équipement ou ses matières d'œuvre et donc continuer à travailler. Ces dépendances et connexions sont sans doute liées à la situation de sous-développement du pays, mais également et surtout à la rupture arts plastiques/société sénégalaise contemporaine, analysée au second chapitre ¹.

¹Cette question de l'intégration des arts plastiques et des artistes dans la société sénégalaise contemporaine, qui préoccupe aujourd'hui beaucoup d'intellectuels sénégalais, a fait l'objet de nombreuses communications d'une table-ronde prévue lors de l'exposition *Serge Correa*, au profit des villages d'enfants SOS du Sénégal (du 25 novembre au 06 décembre 1991 à la Galerie nationale d'art ; mais la table-ronde n'a pu, pour des raisons de calendrier, se tenir que le mercredi 27 mai 1992) ; elles ont été compilées sous forme de brochure par la direction du village d'enfants de Dakar, selon les rubriques suivantes :

- 1 - "L'intégration des arts plastiques et des artistes sénégalais : entraves et perspectives", par Abdou Sylla ;
- 2 - "La Formation artistique et le Rôle de l'Etat", par Alioune Badiane, Inspecteur d'éducation artistique au Ministère de la Culture ;
- 3 - "Conditions matérielles et sociales de la pratique artistique", par Germaine Anta Gaye, Professeur d'éducation artistique ;
- 4 - "Le Marché national de l'Art", par Ousmane Sow Huchard, PH. D. en anthropologie, ancien directeur du Musée Dynamique, expert-consultant de l'ICOM ;
- 5 - "L'exemple de l'Architecture", par Cheikh Ngom, Architecte-Ingénieur-Urbaniste ;
- 6 - "L'exemple de la Peinture", par Viyé Diba, Président de l'ANAPS et Souleymane Keïta, Peintre.

TEMOIGNAGE DE SERIGNE NDIAYE ¹

Aujourd'hui, se souvenant de son enfance, Serigne reconnaît avoir été, très jeune, en rupture de ban, par ses modes particuliers de penser, d'agir et de faire. Une de ses tantes avait remarqué, et n'avait pas manqué de le lui signifier, qu'il ne désirait, ne recherchait et ne s'attachait qu'à des choses et des objets dont personne ne voulait plus ; cette manie de ramasser, de conserver et de collectionner des vieilleries lui avait valu des reproches de son entourage ; car ses choix, ses comportements et ses préférences n'étaient pas en adéquation avec les valeurs traditionnelles dominantes de son milieu, religieux et spirituel, à la limite orthodoxe, et dont la morale et la tradition de vie religieuses sont strictes. N'étant jamais sorti de ce milieu jusqu'en 1973, il était pourtant toujours attiré par des choses qui pour les autres ne présentaient aucun intérêt : il était, disait-on, "toubab" ; *dafa gène xeet* (il n'est plus des nôtres).

Serigne sait maintenant qu'à cette époque déjà se manifestaient ses tendances et dispositions artistiques.

Devenu adulte et artiste, Serigne ne connaît ni la drogue, ni le tabac, encore moins l'alcool et ne se sent ni ne se croit artiste marginal ; cependant les propos et témoignages de ses proches lui donnent encore le sentiment d'être différent ; il a conscience de cette différence et fournit deux exemples qui l'illustrent :

- c'est dès 1974 qu'il a commencé à constituer sa collection de vieux *suweer*, à un moment où ceux-ci tombaient dans l'oubli ou étaient rangés dans les malles ou les placards ; et pour en acquérir, il a sillonné, pendant des années, tout le pays, se rendant dans les villages les plus reculés, dans lesquels il était persuadé de trouver et peut-être d'acquérir quelque pièce unique. Aujourd'hui, sa collection est riche de plus de 50 *suweer* anciens, la plupart des pièces rares ; et il continue d'en acquérir quand les occasions se présentent ;

- déjà en 1978 à Saint-Louis, après avoir acquis un appartement en location, il l'avait équipé avec de vieux meubles.

Mais Serigne reste convaincu que le statut et l'image décriés de l'artiste moderne sénégalais sont souvent créés par l'entourage, qui, en retour, témoigne de la grande tolérance à son égard.

¹Ce témoignage a été recueilli au cours d'un entretien le samedi 14 septembre 1991 ; il est une réponse à une question relative à ses rapports avec la société : avait-il le sentiment d'être marginal ou bien intégré à la société sénégalaise ? Nous résumons ici cette réponse.

Lui également a parfois profité de ces préjugés et de cette tolérance et a pu ainsi résoudre des problèmes sociaux ponctuels, comme son mariage et certains baptêmes de ses enfants, qu'il réduit à leur plus simple expression, alors que d'habitude le baptême est dans la société sénégalaise l'occasion de festivités.

Certains artistes sénégalais cultivent cette image, profitent du mythe et abusent parfois de cette tolérance. Sa perception est toute différente : il croit que l'artiste est doué d'une grande sensibilité ; lui est attentif à des choses qui intéressent peu les autres, mais il se sait pratique : lors de son séjour à Saint-Louis, ayant rencontré des difficultés de transport qu'il n'avait pu résoudre, il s'était tout bonnement acheté une bicyclette.

Convaincu que les artistes ont tort d'abuser, Serigne refuse le ghetto culturel, la vêtue excentrique, la drogue, l'alcool, la prostitution sexuelle, etc., qu'il considère extérieurs et étrangers à son milieu et à sa culture.

Fort heureusement, une nouvelle image de l'artiste sénégalais moderne, homme comme les autres, citoyen parmi les citoyens, que rien extérieurement ne distingue, tend de nos jours à triompher de l'image de l'artiste-bohème ¹.

Conscient des valeurs fondamentales de la société sénégalaise, il se sent concerné et impliqué par sa société et ses combats ; il croit que l'artiste a un rôle d'éducation à assumer dans la société ; il reste convaincu qu'il ^{ne} pouvait être qu'artiste ou enseignant ; aujourd'hui, il est à la fois artiste et enseignant, seuls métiers, pense-t-il, dans lesquels il peut exercer une liberté totale de penser et d'être.

Certes, la société agit comme un bijoutier : elle modèle, dit-il, les hommes ; mais il n'accepte ni la banalisation, ni la médiocrité et ne veut pas non plus se marginaliser ou se singulariser, comme le font sciemment certains artistes sénégalais.

Enfin, Serigne a délibérément choisi de privilégier les valeurs de gratuité avant les valeurs marchandes utilitaires et souvent de prestige ; ainsi il préfère acheter de vieux meubles et des œuvres d'art (*suweer*), avant la voiture, la maison, etc.

¹ Au cours d'une visite le dimanche 26 juillet 1992 à Serigne Ndiaye, en vue de photographier ses œuvres, Alassane Diop, technicien photographe, qui nous accompagnait, s'est étonné de trouver là Serigne qu'il connaissait depuis de nombreuses années, puisqu'ils militent tous les deux dans le mouvement des *moustarchidina*, mais qu'il ne savait pas artiste peintre et n'avait jamais soupçonné pratiquer une telle activité.

CHAPITRE IV : FORMATION ET PRATIQUE ARTISTIQUES

SOMMAIRE

	PAGES
4 - 1 - L'EDUCATION ET LA FORMATION ARTISTIQUES	402
4 - 1 - 1 - AU PLAN INSTITUTIONNEL ET INFRASTRUCTUREL	403
4 - 1 - 2 - AU POINT DE VUE DES CONTENUS DES ENSEIGNEMENTS	404
4 - 1 - 3 - LES CATEGORIES ET LES EFFECTIFS.....	405
4 - 2 - EFFECTIFS ET RESULTATS SCOLAIRES.....	418
4 - 2 - 1 - L'ECOLE DES ARTS DU SENEGAL.....	420
4 - 2 - 2 - L'INA, L'ENBA ET L'ENSEA.....	421
4 - 2 - 3 - RECAPITULATION.....	431
4-3 -REPERTOIRE DES ARTISTES PLASTICIENS SENEGALAIS	433
4 - 3 - 1 - CRITERES.....	433
4 - 3 - 2 - REPERTOIRE.....	437
4 - 3 - 3 - OBSERVATIONS.....	456
4 - 4 - LA PRATIQUE ARTISTIQUE : CONDITIONS ET MOYENS	476
4 - 4 - 1 - CONDITIONS SOCIALES ET MATERIELLES	479
4 - 4 - 2 - LA QUESTION DE L'ATELIER.....	486
4 - 5 - EQUIPEMENT ET APPROVISIONNEMENT	493
4 - 5 - 1 - CONDITIONS ET MODALITES.....	493
4 - 5 - 2 - MATERIAUX, SUPPORTS ET TECHNIQUES UTILISES	499
4 - 5 - 3 - TEMOIGNAGES D'ARTISTES.....	518

L'Etat sénégalais post-colonial a initié très tôt la formation dans les arts plastiques modernes, sur le modèle des Beaux-Arts français, avec une implication décisive et continue, pendant près de trois décennies, d'enseignants français. Ce qui a fait naître une nouvelle tradition plastique, inconnue jusque-là des populations.

Cette nouveauté et les difficultés d'implantation des écoles de formation artistique, notamment dans les dimensions organisationnelle et administrative, pédagogique et pratique, participent pendant longtemps à la marginalité des arts plastiques et des écoles de formation, qui est en outre accentuée par les difficultés d'insertion professionnelle des diplômés. En sorte que, trois décennies après le début de l'expérience, l'intégration des arts plastiques et des artistes sénégalais n'est toujours pas parfaite.

Cependant, les écoles fonctionnant bon an mal malgré les difficultés et les pénuries, une importante population de plasticiens modernes a été formée de 1960 à 1992 ; dans cette population, à côté des artistes enseignants et des artistes fonctionnaires, salariés de l'Etat, existent une catégorie d'artistes indépendants qui exercent leur métier à titre personnel et une autre catégorie d'artistes exerçant dans le secteur privé, au titre de salariés de cabinets d'architecture, de sociétés et d'entreprises, etc. ; les spécialités sont déjà nombreuses, ainsi que les domaines d'activités investis. Ce qui est sans doute imputable à la volonté de diversification, dès les réformes de 1972 et de 1979, des filières de formation, afin que les arts plastiques participent également au processus du développement socio-économique du pays.

C'est sans doute les impératifs du développement socio-économique, qui obligent à une plus grande autonomie, mais également les difficultés d'approvisionnement et d'équipement, qui déterminent les artistes plasticiens sénégalais à s'investir, depuis plus d'une décennie, dans la recherche et l'innovation, afin d'inventer des solutions alternatives aux importations et à la cherté des outils, des matières d'œuvre et des matériels divers.

Mais, le processus du développement économique et social d'un pays est complexe et comporte diverses interactions de facteurs et de faits variés. Les innovations et les initiatives hardies des artistes plasticiens ne peuvent pas toujours réussir quand, dans divers domaines d'activités économiques, des pesanteurs et des handicaps freinent ou paralysent les efforts et les entreprises de promotion économique ; les résistances au sein de la société sont en effet multiformes : les mentalités et les mœurs, les structures surannées et les traditions, l'analphabétisme et les croyances, etc.

Malgré ces obstacles, les artistes plasticiens sénégalais enregistrent des avancées significatives, qu'ils doivent probablement à un professionnalisme qui s'accroît par l'amélioration de la qualité de la formation et qui se traduit de diverses manières : la maîtrise technique dont font preuve les nouveaux diplômés, leur esprit d'initiative et d'entreprise, les nombreuses expositions et participations à des manifestations nationales et internationales, la pénétration du marché international et la collaboration diversifiée avec des partenaires étrangers.

4 - 1 - L'EDUCATION ET LA FORMATION ARTISTIQUES

En substituant, dès 1958-1959, l'initiative de l'Etat à l'initiative privée (*Conservatoire de Dakar*, 1948), par la création de la *Maison des Arts du Mali* qui intègre, la même année, la section "arts plastiques" du peintre sénégalais Iba Ndiaye et l'année suivante (1960), une nouvelle section, "recherches plastiques nègres" de Papa Ibra Tall, Léopold Sédar Senghor lançait un double défi, perçu alors comme utopie et futilité, au moment où les urgences étaient nommées impératifs de développement économique et social, de rattrapage de l'Occident, etc. Ce double défi consistait à

- assurer la formation des artistes plasticiens modernes dans le pays, ce qui permettrait de les soustraire au déracinement culturel, à l'inculturation artistique notamment et au déchirement consécutifs à l'expatriation en Europe d'une part, et d'autre part de favoriser l'accès d'un plus grand nombre à ce type de formation ¹ ;

- par l'africanisation et la sénégalisation de la formation artistique, dans ses contenus et ses méthodes comme par ses personnels enseignants, enraciner dans et promouvoir les valeurs culturelles du monde noir, anciennes et nouvelles, en vue de créer un art nègre nouveau ² .

Il s'agit donc d'une première tentative d'intégration culturelle ³ des arts plastiques et de leur pratique, de manière que, puisant ou s'inspirant de la culture traditionnelle, nationale et africaine, ceux-ci réalisent la synthèse entre le patrimoine culturel hérité du passé et la modernité actuelle. Cette ambition intégrative procédait, bien entendu, des axes fondamentaux de la pensée politique de Senghor : l'enracinement et l'ouverture.

¹A cette époque, les bourses d'études en Europe pour les jeunes sénégalais étaient rares et très peu d'étudiants dans les arts étaient envoyés en France notamment.

²Outre les avantages précédents, cette option politique de Senghor à l'aube de l'indépendance produit aujourd'hui comme effets majeurs : le développement prodigieux des arts plastiques modernes, de nombreux plasticiens formés sur place et une production plastique riche et variée.

³La dimension économique de cette intégration ne sera pas négligée, puisqu'elle prend une première forme dès 1964, par la création de l'atelier de tapisserie au sein de la section "recherches plastiques nègres" de Papa Ibra Tall, qui est transformé, deux ans plus tard, en manufacture nationale de tapisserie transférée à Thiès, avant d'être érigée en 1973 en établissement public à caractère industriel et commercial, dénommé Manufactures Sénégalaises des Arts Décoratifs ; sur ces dimensions et la pensée politique de Senghor, voir chapitre 1, sections 2 et 3.

La traduction, dans la pratique, de ces principes et pensée politique, ne sera pas toujours parfaite, en raison de la jeunesse, de l'inexpérience, etc. ; mais les expériences concrètes et diversifiées, entreprises depuis lors, ont balisé les perspectives : hésitations et tâtonnements, échecs et recommencements, changements de formules, etc., jalonnent ainsi l'histoire de la formation artistique au Sénégal, aux différents niveaux institutionnel, pédagogique, humain, etc.

4 - 1 - 1 - Au plan institutionnel et infrastructurels, les formules ont été modifiées au gré des préoccupations, des intérêts ou des urgences particuliers du moment ; de 1960 à 1992, les institutions de formation ont été transférées successivement de l'avenue Roume à celle d'André Peytavin, de là à Bop puis au Point E ; il est à nouveau question de les déplacer, leurs locaux actuels, propriété privée louée par l'Etat, sont mis en vente ; cette instabilité est susceptible de générer une insécurité physique, matérielle et pédagogique et ne permet pas aux institutions d'établir des relations durables réciproquement bénéfiques avec leur environnement. Leur implantation, tout au début et pendant deux décennies, dans le quartier du Plateau puis sur la corniche-Ouest, a également participé, par leur excentration et leur isolement, à l'extraversion de la formation, alors que leur déplacement à Bop, puis au Point E, a été propice et a favorisé des initiatives d'intégration sociale par l'organisation de carnivals et de "Journées portes ouvertes", manifestations colorées au cours desquelles les écoles d'art accueillent les populations pendant plusieurs jours ¹.

Pendant la période de l'Ecole des arts du Sénégal (1960-1972), les ateliers libres coexistaient avec les sections, mais dans les deux cas, la formation à la carte, donc personnalisée, dépendait fondamentalement des maîtres auxquels ateliers et sections étaient confiés : Iba Ndiaye, Papa Ibra Tall, André Seck et Pierre Lods sont les maîtres qui dominent cette période et marquent plusieurs promotions de jeunes plasticiens.

Avec l'Institut national des Arts (1972-1979), véritable complexe de formation artistique, regroupant le conservatoire, l'école d'architecture et l'école des Beaux-Arts, le système des divisions au sein de chacune de ces structures spécialisées s'impose et une évolution positive se dessine, aussi bien dans les modes de recrutement et de formation, que dans les modes de sanction : la collégialité prend le pas sur la toute-puissante du

¹Cf. chapitre 1, section 3/5.

maître ¹, l'organisation administrative et pédagogique s'améliore et l'emprise de l'Etat s'accroît.

Au même moment où s'opéraient cette réorganisation de l'institut et cette rationalisation de la formation, des processus culturels et socio-économiques se produisaient ² dans la société, et combinés à la forte croissance démographique, augmentaient la demande de formation artistique : les effectifs de l'Institut s'accroissent rapidement. Au niveau de l'école des Beaux-Arts de cet Institut, la stabilisation dans l'organisation et dans le fonctionnement administratifs et pédagogiques coïncide ³ avec l'arrivée, à la direction de l'école, d'assistants techniques français.

Ces évolutions positives, la spécialisation et la professionnalisation accrues des différentes écoles, le rayonnement de l'Institut et l'exiguïté des locaux conduisent à une nouvelle réforme qui autonomise les différents établissements, aux plans géographique et administratif comme au plan pédagogique. Cette réforme, intervenue en 1979, crée l'école nationale des Beaux-Arts (ENBA) formant des plasticiens indépendants, et l'école normale supérieure d'éducation artistique, formant elle des enseignants, c'est-à-dire des professeurs d'éducation artistique des collèges et lycées. Dans ces deux structures, le système des départements et cycles est substitué à celui des divisions, sections et ateliers et l'organisation pédagogique se stabilise également de manière définitive ; ainsi il ne semble pas que le projet de réforme, en cours de conception et qui doit revenir à la formule de fusion des différentes écoles, à l'instar de l'ancien INAS, modifie fondamentalement la structuration de l'école des Beaux-Arts en départements comprenant des cycles.

4 - 1 - 2 - Au point de vue des contenus des enseignements, une évolution s'est dessinée dès la seconde phase de l'histoire des écoles, celle de l'INAS ; car, si pendant la première décennie, les maîtres responsables d'ateliers et de sections dispensaient des enseignements selon leurs convenances et disponibilité, sans programme

¹Au moment où cette réforme intervient, Iba Ndiaye est déjà retourné à Paris, Papa Ibra Tall dirige la manufacture nationale de tapisserie à Thiès (1966-1973) ; seuls Pierre Lods et André Seck collaboraient encore avec l'école des arts.

²Après le Festival Mondial des Arts nègres de 1966, dont le souvenir était encore vivace au sein des populations, le mécénat de Senghor avait développé plusieurs actions de promotion artistique (organisation d'expositions internationales à Dakar, colloques, activités culturelles, etc.), qui faisaient de Dakar une cité des arts ; en outre, les succès des premières promotions de plasticiens lors de ce Festival ont sans doute provoqué des effets d'entraînement.

³Même si cette stabilité ne peut leur être imputée absolument, il faut reconnaître qu'ils y ont amplement contribué, avec la collaboration de leurs collègues enseignants français, toujours plus nombreux. Selon Alioune Badiane.- op. cit., page 68, l'ordre de succession de ces directeurs est le suivant : HERMANN, PACAUD, POULAIN ET CHAIGNEAU ; celui-ci est le dernier directeur français de l'école des Beaux-Arts et sous la direction duquel la réforme de 1979 est intervenue ; il cède la direction à Alioune Badiane en 1981.

établi et codifié de manière rigoureuse (disciplines et thèmes précis, progression et horaire, etc.) mais conformes aux attentes et besoins des élèves, tels qu'ils percevaient ces attentes et besoins, au cours de la phase de l'INAS, le départ des grands maîtres et la réforme intervenue en 1972 permettent de définir et d'introduire de nouveaux programmes, d'organiser et de répartir plus rationnellement l'espace et le temps scolaires ; cette réforme est améliorée, à ce point de vue pédagogique, par celle de 1979¹. Ces deux réformes ont initié et accentué la collégialité de l'intervention pédagogique, et donc la pluridisciplinarité, alors qu'aux côtés de la direction, commune pour l'ENBA et l'ENSEA, étaient institués un conseil pédagogique et des conseillers, qui assuraient la coordination entre les départements et cycles, dont ils étaient responsables, et la direction. Outre les enseignements, théoriques et pratiques, dans les matières principales (graphisme, volume et couleur), et les ateliers libres, les élèves reçoivent des enseignements en sciences humaines (histoire et sociologie de l'art, histoire des civilisations, psychopédagogie, etc.) et effectuent des stages, professionnels pour les élèves de l'ENBA et pédagogiques pour ceux de l'ENSEA. Ce qui établit et maintient les contacts et les relations entre d'une part les élèves et les écoles et d'autre part les milieux de la production et la société² et est susceptible de faciliter l'insertion des plasticiens sénégalais.

Par le biais de ces stages, la direction des écoles a pu, à partir de 1981, faire face aux insuffisances financières de la dotation budgétaire annuelle que l'Etat leur alloue chaque année ; cette dotation permet l'achat des fournitures destinées à l'équipement annuel des établissements en matières d'œuvre, petits matériels et outils ; mais en raison des besoins qui s'expriment en cours d'année, celui-ci est toujours nettement insuffisant³, d'où la nécessité de le renouveler périodiquement, la bourse que l'Etat accorde aux élèves étant souvent utilisée à d'autres fins que l'équipement.

¹Voir chapitre 1, section 3/4.

²Notre collaboration avec les deux écoles (1981-1988), nous a permis de vivre cette expérience pédagogique et de découvrir que la réflexion et la mise en forme de la réforme ont occupé les enseignants de 1972 à 1981 ; l'application concrète a été effectuée de 1981 à 1986 ; mais ayant été soutenue par tous les enseignants au sein du conseil pédagogique au cours des réunions duquel ils formulaient des suggestions et critiques, un nouveau programme était déjà élaboré à la fin de l'année 1986 et son maître d'œuvre, Alioune Badiane, envisageait de le soumettre aux autorités quand il a été nommé, le 10 octobre 1986, directeur des manufactures sénégalaises des arts décoratifs.

³Outre cet équipement, l'Etat alloue aux élèves de l'ENBA une bourse annuelle de 42 000 F CFA, soit 840 FF, versée en 3 tranches pendant toute la durée de leur scolarité, tandis que ceux de l'ENSEA, qui sont élèves normaliens, bénéficient chaque début d'année et pendant toute leur formation, d'un pécule d'équipement de 35 000 F CFA, soit 700 FF et d'une bourse mensuelle d'un montant de 50 000 FCFA (1 000 FF) dans le premier cycle et de 60 000 F C F A (1 200 FF) dans le second cycle.

Cette solution a été conçue et appliquée par Alioune Badiane qui, comprenant les difficultés à mobiliser les ressources financières propres des écoles ¹ et celles représentant la rétribution des services rendus, comme dans le cas des stages, a obtenu que la rétribution des stages des élèves dans les entreprises et sociétés soit transformée en matières d'œuvre, outils et matériels divers. Ce qui permettait de constituer des stocks de réserve pour l'équipement, régulier et sans discrimination, des élèves, empêchant les ruptures de fournitures. Cette pratique est demeurée en vigueur, car s'étant révélée salubre de nos jours, quand l'Etat, confronté à des difficultés de trésorerie ², procède à des coupes sombres dans les budgets de ses structures, elle permet un fonctionnement normal des deux écoles. Ces réserves ainsi constituées sont complétées de temps à autres par des dotations octroyées par des représentations diplomatiques de certains pays occidentaux et par des organisations non gouvernementales ³. Centralisées par la direction et gérées équitablement, en fonction de normes précises, par le gestionnaire-comptable des deux établissements, ces dotations et leur mode de gestion ont été substitués peu à peu aux aides individuelles attribuées à des enseignants entrepreneurs ou protégés, système qui prévalait pendant la période des grands "maîtres".

4 - 1 - 3 - Les catégories et les effectifs

Dans la *population des enseignants* se côtoient plusieurs catégories et corps :

- au temps de l'école des arts du Sénégal, prédominaient les "maîtres", ayant à leurs côtés des auxiliaires, comme les massiers ;

- avec la création de l'INAS et la réorganisation administrative et pédagogique qui lui a été consécutive, de nombreux enseignants assistants techniques français furent recrutés, ainsi que quelques rares enseignants sénégalais, de retour de formation à l'étranger ; ainsi, selon Alioune Badiane, au moment de son arrivée à l'école en 1979, il n'y avait encore que deux autres enseignants sénégalais. Cependant, leur nombre commence à s'accroître au cours de la troisième décennie des indépendances (1980-1990), qui peut être considérée comme celle de l'africanisation et de la sénégalisation des cadres par une politique vigoureuse de formation, afin qu'ils remplacent les assistants techniques français, dont la déflation, dans toutes les anciennes colonies françaises d'Afrique, avait été décidée et programmée par la France. De trois sur une vingtaine de 1979 à 1982, le nombre d'enseignants sénégalais est passé à 15 sur 18 en 1990-1991 ; et en 1991-1992,

¹Les règles de la gestion financière de l'Etat et de ses structures décentralisées imposent le versement de toutes les recettes au trésor public.

²Cf. précédemment : la crise économique et ses conséquences ont contraint l'Etat sénégalais à réduire, en 1990, de 40 % le budget de fonctionnement de tous les ministères et donc de toutes les structures décentralisées.

³Les assistants techniques français en service dans les deux écoles se sont toujours impliqués dans la recherche de matériels.

il ne reste que deux assistants techniques français, sur un effectif de 21, et qui achèvent à la fin de cette année leur mission de coopération. Ces enseignants interviennent cumulativement dans les deux écoles. La majorité des enseignants sénégalais reçoivent d'abord leur formation de base à l'ENSEA de Dakar, puis ils sont envoyés en formation complémentaire à l'étranger, généralement en France ¹ ; pendant ces séjours à l'étranger, ils effectuent également des stages pédagogiques, tandis que ceux qui sont déjà en service bénéficient périodiquement de stages de perfectionnement. D'autres sénégalais, revenant de l'étranger, après leur formation, sont également directement engagés.

Il y donc, au niveau de ces deux écoles et au plan administratif, deux catégories d'enseignants, français et sénégalais, et au plan pédagogique, ils sont appelés formateurs des formateurs, puisqu'ils forment les élèves de l'ENSEA qui, à la fin de leurs études, sont recrutés par l'Etat et affectés dans les collèges comme professeurs d'éducation artistique ; ceux-ci constituent le second corps d'enseignants des arts ; le dernier corps, en voie d'extinction ², est constitué des maîtres de dessin qui exercent dans les écoles élémentaires, où ils seront remplacés prochainement par les professeurs d'éducation artistique, dont la formation est censée être plus complète, en raison des programmes d'enseignement et de l'approche sociologique et pédagogique de l'éducation artistique. La procédure d'extinction de ce corps est facilitée par la possibilité qui leur est offerte d'accéder à l'ENSEA par voie de concours professionnel ; par ce moyen, certains d'entre eux ont déjà changé de corps.

Les élèves et les étudiants de ces deux écoles n'ont jamais été nombreux et l'évolution de leurs effectifs n'a jamais été régulière et constante (3). Les détails de cette évolution, selon les années, les cycles et les départements, apparaissent dans les deux tableaux suivants :

¹D'autres reviennent au pays après leur formation à l'étranger. Auparavant, entre 1960 et 1975, pour les besoins d'abord de l'atelier de tapisserie de l'ENAS, puis de la manufacture nationale de tapisserie de Thiès, des étudiants étaient envoyés en formation aux manufactures françaises des Gobelins, de Beauvais et d'Aubusson, avant que les Manufactures sénégalaises des arts décoratifs ne créent leur propre centre de formation professionnelle pour leurs personnels.

²La section de l'Ecole des arts du Sénégal et de l'INAS dans laquelle ils étaient formés n'existe plus ; depuis la réforme de 1979, l'ENSEA est la seule structure de formation artistique des enseignants

³Cette évolution peut être lue dans les tableaux du chapitre 1, sections 3/4/3 et 3/4/4.

TABLEAU I : Effectifs de l'ENBA de 1989-1990 à 1991-1992

Cycles/Années	1989-1990	1990-1991	1991-1992
1^{er} Cycle			
. 1 ^{ère} année	11	25	18
. 2 ^e "	10	7	22
2^e Cycle			
a - Départ. Communication			
. 1 ^{ère} année	10	5	1
. 2 ^e "	6	4	6
b - Départ. art			
. 1 ^{ère} année	Néant	2	4
. 2 ^e "	4	5	Néant
c - Départ. environnement			
. 1 ^{ère} année	8	3	Néant
. 2 ^e "	8	9	2
TOTAL GENERAL	58	60	53

TABLEAU II : Effectifs de l'ENSEA de 1989-1990 à 1991-1992

Années	1989-1990	1990-1991	1991-1992
1 ^{ère} année	5	5	Néant
2 ^e "	5	7	5
3 ^e "	13	6	7
4 ^e "	12	12	6
TOTAL GENERAL	35	30	18

Source : Daouda Diarra, Direction de l'ENBA/ENSEA, mercredi 13 février 1992.

La régression continue des effectifs au cours de ces dernières années, provoquée par la faiblesse des recrutements ou le non-recrutement (en 1991-1992 au niveau de l'ENSEA), s'inscrit dans la logique de la nouvelle politique de formation en vigueur depuis la crise économique et dont l'un des objectifs est la réduction des personnels salariés de l'Etat, et qui opère à la base, au niveau des écoles de formation, qui ne recrutent plus annuellement ou le font alternativement ou périodiquement (tous les deux ou trois ans). Ce qui soulève, ici également, la question de l'avenir des écoles nationales, dans le court terme au regard de la crise économique et des ses impératifs, et dans le long terme par rapport aux capacités d'absorption et de recrutement de l'Etat, quand notamment le marché qu'il offre ainsi (écoles primaires et collèges) sera saturé.

Par rapport à ces débouchés comme par rapport au recrutement et au profil, cette population d'artistes comprend deux catégories : les plasticiens indépendants et les plasticiens enseignants.

Pendant la période de l'école des arts du Sénégal, deux formations étaient assurées dans la division des Beaux-Arts : d'abord la section "arts plastiques", puis la section "recherches plastiques nègres" recrutait des élèves âgés de 12 à 15 ans, titulaires du CEPE ou ayant le niveau du CM², pour en faire des plasticiens (peintres et sculpteurs essentiellement) indépendants d'une part, et d'autre part la section de formation des maîtres de dessin recrutait, elle, des candidats titulaires du BEPC ou ayant le niveau de la classe de 3^e.

C'est sans doute pendant cette période, au cours de laquelle les conditions d'accès à l'école des arts étaient souples, probablement à cause de sa nouveauté et de la nécessité de s'imposer dans une société où ce type d'enseignement était encore inconnu, que

"Tous ceux qui ne savent rien faire ni où aller, vont faire de l'art" ¹.

Pendant cette période (1960-1972), cette facilité d'accès est telle que n'importe qui peut fréquenter l'école des arts, et généralement il s'agit, dans 90 % des cas, d'adolescents dont la scolarité dans le système d'enseignement général est compromise, soit parce qu'ils n'ont pu obtenir le CEPE ou réussir au concours d'entrée en 6^e et dont les parents ne peuvent leur assurer une scolarité normale dans l'enseignement privé, soit parce qu'ils ont été renvoyés de leur école pour diverses raisons (insuffisance de travail, paresse, indiscipline, etc.), soit parce qu'ils ne désirent plus poursuivre leurs études, etc.

Cette opinion précédente de Badiane, très répandue dans divers milieux de la société, est confirmée par Papa Ibra Tall dans l'anecdote suivante :

"Un jour, un monsieur est venu à mon atelier. Je le connaissais. On s'est dit bonjour. On a bavardé un peu. Soudain, il me dit : "Monsieur Tall vraiment, je viens vous voir parce que je pense que vous pouvez m'aider". Je lui dis si je peux vous aider, je vous aiderais. Il me dit : "Voilà, j'ai un gosse qui a très bien commencé sa scolarité, mais après le certificat d'études, il ne s'intéresse plus à rien. C'est vraiment une croûte qui n'arrive pas à décrocher de la sixième..." Je lui dis alors ? Il me dit : "J'ai pensé qu'il pourrait peut-être faire de l'Art". Je lui dis, Merci ! Si vous pensez que les artistes sont des ratés, donc que moi c'est parce que j'ai raté mes études normales que je me suis fait artiste, je vous remercie de l'opinion que vous avez de moi" ².

¹BADIANE, Alioune.- op. cit., page 2.

²BADIANE, Alioune.- "Papa Ibra Tall et la Jeune Peinture sénégalaise", op. cit., pages 81-82.

Le conflit qui a opposé Alpha Walid Diallo à sa mère en 1956 reflète également ce préjugé ; quand Alpha Walid Diallo décide en effet de quitter cette année-là sa fonction, alors enviable, d'agent commercial à la Société ouest africaine (SOA), afin de se consacrer exclusivement à la peinture, activité salissante, aléatoire et non rémunérée, sa mère entre dans une colère noire et ne lui adresse pas la parole pendant tout un semestre ; cette mère analphabète qui ne cessait de louer la réussite professionnelle de son enfant pendant cette période coloniale ne pouvait pas comprendre que celui-ci abandonne une telle profession pour celle de peintre.

Cette opinion, encore partagée par beaucoup de citoyens sénégalais, a largement contribué, pendant longtemps, à accréditer clichés et image décrits dans le chapitre précédent, d'autant que, les plasticiens, formés dans la section arts plastiques et y sortant nantis de leur diplôme, ne trouvaient pas d'emplois, précisément parce qu'ils avaient été formés pour être indépendants et s'installer à leurs propres comptes et par leurs propres moyens. Or, en considérant, d'une part leur origine sociale ¹ et d'autre part qu'ils ne bénéficiaient pas, de l'Etat, de subventions d'équipement et d'installation après la formation, comme c'était le cas à l'époque au centre de formation artisanale de Soumboudioune, et que par ailleurs, dans la société sénégalaise contemporaine, les arts plastiques étaient peu développés et peu connus jusqu'en 1975, et donc que la demande artistique nationale était pratiquement inexistante, alors il apparaît évident que ces jeunes diplômés des Beaux-Arts devraient rencontrer toutes les difficultés du monde à commencer une carrière de plasticien, à un moment crucial de leur vie professionnelle. Beaucoup d'entre eux ont galéré pendant longtemps et la figure archétypale du plasticien moderne, bohème et marginal, est plus fréquente dans la population qu'ils constituent ².

Ces différents facteurs et conditions qui précarisent à la racine, c'est-à-dire dès la sortie de l'école, le statut et la situation matérielle des plasticiens, comme s'ils avaient été formés pour ne rien faire puisque ni structures d'accueil ni préparation adéquate n'avaient été prévus ou mis à leur disposition, sont encore aggravés avec le temps qui voit d'une part la population s'accroître annuellement par les nouvelles promotions et d'autre part la crise économique élever les difficultés et le chômage, sans cependant que des correctifs

¹C'est pourquoi des bourses d'études leur étaient allouées à eux tous par l'Etat, pendant toute leur scolarité ; nous avons pu découvrir, au cours de la collaboration avec les deux écoles, qu'ils étaient, pour la plupart, d'origine sociale modeste. Malheureusement, les informations dont disposent leurs écoles ne permettent pas de déterminer cette origine ; et généralement les documents qu'ils remplissent au moment de leur inscription (fiches) disparaissent au bout de quelques années, les changements fréquents de locaux et de lieux des écoles, liés à l'absence de souci d'archivage, ont contribué à leur disparition, d'autant que les personnels non-enseignants, qui en sont chargés, n'y sont pas maintenus pendant longtemps ; le seul surveillant général, Cheikh Mbaye, qui y a été maintenu pendant dix ans et considéré à ce titre comme la mémoire des écoles, a sollicité et obtenu une affectation en 1987.

²Les sections suivantes examineront plus en détails cette situation des plasticiens indépendants, qui ne s'est guère améliorée de manière notable.

aient été proposés ou initiés, même si certains enseignants ont perçu les ambiguïtés et incohérences de cette politique de formation et les périls qu'elle est susceptible de provoquer.

La situation des maîtres de dessin, formés dans la même division des Beaux-Arts mais dans une section spécifique, pendant la même période, est toute différente, car ils sont recrutés, au compte de l'Etat, dès la fin de leur formation, par le ministère de l'Education nationale afin de servir dans les écoles élémentaires. Avec leur traitement garanti et régulier, ils peuvent non seulement vivre décemment, mais encore se procurer de temps à autre, les outils et les matières d'œuvre dont ils ont besoin en les achetant et continuer ainsi d'exercer, en même temps que leur profession d'enseignant, une activité génératrice de ressources. Ce qui fait qu'ils sont ainsi doublement avantagés par rapport à leurs homologues plasticiens indépendants.

La réforme de 1972, qui crée l'INAS, maintient les deux types de formation précédents mais introduit une nouvelle filière, celle des professeurs d'éducation artistique, recrutés parmi les titulaires du baccalauréat et formés en 4 ans. En outre, le souci de relever le niveau de recrutement, qui pour les deux sections formant les plasticiens indépendants et les maîtres de dessin est celui du BEPC, s'accompagne d'une professionnalisation accrue et d'une rationalisation de l'organisation administrative et pédagogique (cf. plus haut).

La même situation a été reconduite avec la réforme de 1979 créant l'ENBA et l'ENSEA, dont l'objectif primordial, comme antérieurement, est la formation d'une part d'artistes indépendants et d'autre part des enseignants auxquels ne se pose aucun problème d'emploi et de débouché.

Comme précédemment, le système des stages, professionnels pour les élèves de l'ENBA et pédagogiques pour ceux de l'ENSEA, reste maintenu ; cependant, au niveau de l'ENBA, les élèves du département art (peintre, sculpture, gravure, céramique, ect.) ne sont pas concernés par les stages professionnels.

Les innovations principales introduites dans le cadre de cette réforme de 1979 portent

- sur la suppression de la section formant les maîtres de dessin ;
- au niveau des deux écoles, sur les conditions d'accès et de recrutement qui deviennent plus difficiles, l'âge et le niveau de recrutement sont relevés : l'ENBA recrute désormais des candidats titulaires du BFEM, équivalent au BEPC, donc d'un âge un peu

plus avancé (15-17 ans) que ceux de la division Beaux-Arts de l'EAS et de l'INAS et qui en outre subissent des tests (épreuves de graphisme, de couleur et de volume, entretien avec un jury constitué des professeurs de l'établissement et présentation d'un dossier artistique personnel) ; tandis que les conditions d'accès à l'ENSEA sont :

- 1 - être titulaire du baccalauréat (être donc âgé de 19 à 21 ans),
- 2 - être orienté vers l'ENSEA par la Commission nationale d'orientation des bacheliers et
- 3 - réussir aux tests d'entrée, analogues à ceux de l'ENBA.

Ainsi, en misant et en accroissant, dès ce niveau de recrutement, la professionnalisation, ces nouvelles conditions crédibilisent les écoles et la formation qu'elles assurent ; la vocation, clairement perçue, cherche à se matérialiser et à s'affirmer, alors qu'auparavant l'école des arts et la formation artistique étaient des pis-aller :

- au niveau de l'ENBA, avec la création des départements communication et environnement qui tiennent compte des réalités intervenues dans la société, des impératifs de développement et des nombreux métiers apparus ; les élèves de ces deux départements effectuent, dans le second cycle, des stages dans les entreprises, sociétés et cabinets d'architectes et d'urbanistes et grâce auxquels ils peuvent préparer leur future insertion ;

- dans les deux écoles, des enquêtes, des visites pédagogiques et des visites d'ateliers, d'expositions, etc., organisées périodiquement, permettent aux futurs plasticiens de percevoir et de mieux appréhender la réalité socio-économique et d'établir des contacts avec des artistes et des créateurs déjà installés.

Cependant, malgré ces innovations, l'artiste plasticien, peintre ou sculpteur, reste démuné et vulnérable après sa formation et au moment où il doit s'installer, "voler de ses propres ailes" et pouvoir s'imposer car, son statut et sa situation, au moment de sa sortie de l'ENBA, sont encore identiques à ceux des peintres et des sculpteurs que formaient l'EAS et l'INAS.

Sans doute le souci de lier la formation à l'environnement, les enseignements aux réalités économiques et sociales contemporaines, est constant dans la réforme de 1979, comme il est sans doute exact que l'École et l'Éducation ne sont pas réellement concernées par la question de l'emploi et des débouchés après la formation, mais dans une société et une économie en croissance, parce que sous-développées, former des artistes sans qu'ils puissent trouver un emploi ni pouvoir vendre et vivre des produits de leurs activités, parfois sans pouvoir se procurer les moyens de travail indispensables, c'est les former à ne rien faire. Rien de surprenant alors que la population des artistes

plasticiens indépendants soit marquée par les difficultés et les conditions matérielles de vie et de travail.

Cependant, le système de formation artistique fonctionnant bon en mal an, l'ENBA et l'ENSEA continuent de former et d'accroître la population des plasticiens sénégalais ; les statistiques recueillies ¹ auprès de la direction des deux écoles, reflètent cette continuité et la faiblesse des effectifs annuels promus, confirmant les données statistiques précédentes.

Dans ces différentes cohortes, les enseignants (maîtres de dessin, maîtres et professeurs d'éducation artistique) représentent au moins 1/3 soit 113 sur 340, et ont pour vocation d'enseigner aux deux niveaux du système d'enseignement général (primaire et moyen). Leur nombre, rapporté aux besoins (il existait en 1988, 2420 écoles et 11 022 classes dans l'enseignement élémentaire ; et dans l'enseignement moyen, il y avait 231 écoles et 2 146 classes) nettement insuffisant, indique déjà la place et le crédit conférés à ce type d'enseignement dans le système éducatif moderne du pays.

L'éducation artistique comporte ainsi une première insuffisance, puisqu'elle ne couvre pas tous les cycles et niveaux du système d'éducation du pays, les cycles secondaire (2^e, 1^e et terminale) et supérieur n'étant pas concernés, car des enseignements précis et réguliers, sanctionnés par des examens et des diplômes, n'y sont pas réellement dispensés ².

Dans les écoles primaires et dans les collèges, où normalement les enseignements artistiques (dessin, éducations musicale et artistique) sont dispensés de manière régulière dans les deux cycles, ceux-ci sont toujours marginaux par rapport aux autres enseignements : 1 heure par semaine dans chaque classe de l'enseignement moyen et, au meilleur des cas, 2 heures/semaine/classe, alors que des disciplines qui ne sont pas plus importantes, comme les langues vivantes (anglais, espagnol, arabe, allemand, italien, portugais, russe, etc.) disposent de 3 heures/semaine/classe, contre des horaires variant

¹Grâce à la collaboration de Daouda Diarra et Silmon Faye, tous des enseignants dans les deux écoles.

²La nouvelle réforme des programmes de philosophie a introduit dans ceux de la terminale de philosophie les thèmes de l'art africain et de l'esthétique, mais, outre que les enseignants ne disposent pas de manuels et de recueils de textes, ils n'ont pas été préparés à cette tâche, car à l'Université (département de Philosophie), un programme et des horaires n'ont pas été arrêtés de manière précise et définitive jusqu'à l'année académique 1990-1991 : 1 heure/hebdomadaire d'esthétique en DUEL I ; aucun enseignement en DUEL II et un CS d'esthétique, au choix, en licence ; mais le nombre d'heures et l'organisation de ce CS sont tels que rares sont les étudiants de philosophie qui s'y inscrivent. Nous avons souvent été découragé par le peu de poids et de crédit accordés, au niveau des enseignants eux-mêmes, à cette discipline et par son inorganisation. Une évolution se dessine avec l'application, en 1991-1992, des nouveaux programmes et l'institution des unités de valeur ; désormais la discipline est enseignée aux trois niveaux (DUEL I, II et Licence) et son horaire a été accru (3 heures/hebdomadaire en DUEL I).

entre 5 et 8 heures/semaine/classe pour les disciplines principales (français, histoire et géographie, physique et chimie, mathématiques et philosophie, etc.).

Au niveau de l'élémentaire, le chant et le dessin bénéficiaient chacun de 30 minutes/semaine/classe. Mais la journée continue, instituée à la rentrée scolaire 1991-1992 à l'école élémentaire, a réduit le crédit horaire accordé à l'éducation artistique (chant et dessin) qui ne bénéficie plus que de 30 minutes/semaine/classe, contre 60 minutes auparavant.

A ces deux niveaux où elle est enseignée, l'éducation artistique ne fait pas l'objet de l'attention et de la considération requises car, perçue comme activité ludique et récréative, ses horaires sont habituellement placés en fin de semaine ou de journée, ses enseignements ne font pas l'objet d'un contrôle continu des connaissances et les notes obtenues par les élèves ne sont pas intégrées aux moyennes au même titre que celles des autres matières : elle a longtemps été considérée comme discipline facultative, d'appoint. Le séminaire organisé par le ministère de l'éducation nationale en 1985 en vue d'étudier les contenus des enseignements et les modalités d'une meilleure intégration de cette discipline, a certes mobilisé tous les enseignants d'éducation artistique du pays et permis la conception et la formulation de propositions hardies de réforme, mais qui n'ont pas connu un commencement d'application, le ministre qui avait initié le projet ayant été démis. Et cependant, l'impérieuse nécessité de valoriser cet enseignement est toujours actuelle et pesante ; aussi, un nouveau projet, instituant les classes culturelles dans les écoles maternelles, mais dont la vocation déborde l'éducation artistique, a été conçu et a commencé à être expérimenté au cours de l'année scolaire 1991-1992 ; la généralisation commencerait par l'extension aux écoles élémentaires si l'expérimentation s'avérait concluante.

Le Sénégal jouit ainsi d'une longue expérience, tridécennale, de formation et d'éducation artistiques, mais qui ne sont toujours pas parfaitement intégrées dans l'Ecole sénégalaise, et, a fortiori, dans la société sénégalaise. Or, la réussite dans des disciplines principales comme la physique, les mathématiques, les sciences naturelles et la géographie, qui recourent toutes au dessin et au graphisme, est souvent conditionnée par le développement du sens artistique des élèves. L'éducation artistique produit d'autres effets bénéfiques, tant sur la sensibilité et l'affectivité, que sur les facultés spirituelles (imagination, intelligence et mémoire) et donc sur la personnalité de l'enfant, en même temps qu'elle éveille et ouvre l'enfant à des valeurs nouvelles, à l'univers du merveilleux et du beau. La capacité à s'émerveiller et à rêver est une dimension essentielle de la nature humaine, qui, si elle n'est pas stimulée et éveillée, dès l'enfance, mutile profondément celle-ci.

Telles que conçues et appliquées jusqu'à présent, la formation et l'éducation artistiques traînent des pesanteurs et des insuffisances qui les handicapent, bloquent ou ralentissent leur intégration et leur valorisation.

Au niveau de la formation artistique des professionnels et des enseignants, dès l'origine et pendant longtemps, les personnels enseignants comme les directeurs des établissements étaient des assistants techniques français et/ou des sénégalais, formés généralement en France, qui ne pouvaient, en raison de leur formation et de leur expérience professionnelle, implanter au Sénégal que des écoles et des enseignements dans le modèle de ceux de la France, sans prise en compte ni intégration des réalités et des valeurs nationales, de la tradition plastique sénégalaise et des matières d'œuvre issues du milieu ; ainsi, les enseignements étaient de type français, les outils et les matières d'œuvre étaient importés de France et la pratique artistique était de type occidental. Les Beaux-Arts du Sénégal sont restés, pendant longtemps, dans leur organisation et leur gestion, comme dans leurs modes de recrutement, leurs contenus et leurs méthodes pédagogiques d'enseignement, leurs examens et leurs diplômes, etc., extravertis et appendices des écoles françaises des Beaux-Arts ; il n'y existe toujours pas de département spécialisé de recherche, soit sur les matières d'œuvre et les outils, soit sur les supports ¹ ; quand Germaine Anta Gaye et Serigne Ndiaye se sont intéressés à la peinture sur verre, ils sont allés voir les vieux maîtres qui ont reçu une formation traditionnelle. Au cours de notre longue collaboration avec les deux écoles, nous n'avons découvert aucune expérience de recherche sur les "matériaux locaux" (couleurs naturelles, colles et supports confectionnés à partir de produits locaux). Si, aujourd'hui, les artistes plasticiens sénégalais intègrent et utilisent dans leur pratique artistique ce qui est convenu d'appeler "matériaux de récupération" ou "matériaux locaux", ce n'est ni parce qu'ils y ont été orientés pendant leur formation, ni par l'exemple des artistes occidentaux du début du siècle, mais, semble-t-il, d'une part à l'exemple des artistes autodidactes sénégalais qui n'ont pas appris à manipuler pinceaux et toiles ni à composer leurs couleurs, mais qui les expérimentent par essais et erreurs ; et d'autre part à leur indigence à tous, qui ne leur permet pas toujours de s'approvisionner régulièrement et en quantités suffisantes ; d'où les ruptures de stocks et les blocages ; dans ce domaine de la pratique artistique comme ailleurs, les pénuries, les nécessités et les crises sont stimulatrices et provoquent souvent des initiatives créatrices. Comme Germaine Anta Gaye et Serigne Ndiaye, Aïcha Djonne,

¹Cf. chapitre 1, section 5/4 et 6 ; l'expérience de la section "recherches plastiques nègres" de Papa Ibra Tall n'a pas suffisamment duré (1960-1964) pour produire des effets bénéfiques et lorsqu'elle a été poursuivie par Lods (1964-1979), celui-ci a tenté en réalité de reproduire son expérience de maison-atelier du Point E ; car la solution imaginée par Senghor afin de résoudre le conflit latent entre Lods et Tall, sera d'orienter le second vers l'expérience de tapisserie de Thiès, dont il assume la mise sur pied et la direction, abandonnant à Lods la section "recherches plastiques nègres".

formée en France, s'est initiée à la technique du Batik au Sénégal ; de même, aujourd'hui, après sa formation académique à Paris, Alioune Badiane tente une jonction entre art plastique et artisanat par sa technique du *Ràbbal*.

Quand les maîtres formés se retrouvent dans des classes des écoles primaires et des collèges sans moyens ni matériels suffisants ¹, ils sont alors contraints d'innover, d'être entrepreneurs et de recourir aux "matériaux de récupération", ceux que leurs élèves peuvent trouver et se procurer dans leurs milieux. Le recours à ces matériaux perdurant, avec l'accentuation des pénuries consécutives à la crise économique de l'Etat qui assure la dotation de tous les établissements scolaires, celui-ci entre dans les mœurs et devient une habitude ; ce qui, à la longue, fait croire à beaucoup de plasticiens sénégalais que la créativité artistique ne peut être handicapée ou paralysée par des pénuries matérielles ².

Au plan des contenus, les civilisations négro-africaines et les systèmes de pensée de l'Afrique traditionnelle, ainsi que l'art africain traditionnel ne font pas encore l'objet d'enseignements spécifiques et réguliers . L'immense travail de refonte des programmes entrepris, de 1981 à 1986, sous la direction de Alioune Badiane, alors directeur, n'a pas encore porté ses fruits, de même que les résultats du séminaire de 1985 n'ont pas encore été capitalisés ³.

Ainsi, ni dans ses contenus ni dans sa pratique, la formation artistique n'a de rapport avec la société sénégalaise, avec son environnement ; il n'est donc pas étonnant que les professionnels qui en sont issus soient déconnectés de la réalité sociale et désemparés au moment de s'installer à leurs comptes et dans leur pratique artistique. Et si l'éducation artistique recourt aux "matériaux de récupération" extraits de l'environnement, c'est souvent par nécessité.

La question des rapports des arts plastiques et de la société sénégalaise contemporaine, donc de l'intégration des premiers, surgit ainsi à la racine, au niveau de la formation et de l'éducation artistiques, dont dépendent, dans de larges mesures, les autres formes d'intégration. Toute la différence, fondamentale, entre la formation formelle et académique et la formation non-formelle et populaire (ou traditionnelle), réside-là : la seconde est issue du milieu et de la société, inculquée par eux et par délégation, puisant ses moyens et matériaux en eux et leur destinant ses œuvres.

¹En outre, ils ne disposent pas de programme d'enseignement précis pouvant être exploité en classe.

²Cette question de la pratique artistique et de ses moyens sera examinée dans les détails dans les sections suivantes.

⁴Dans les deux cas, la non exploitation proviendrait du départ des promoteurs, comme il est de coutume au Sénégal que le destin des projets de réforme soit lié à celui des individus qui les ont initiés.

Il existe une dernière catégorie d'artistes plasticiens modernes, qui n'ont reçu aucune formation, autodidactes, relevant de ce qui est appelé "génération spontanée", dont la plupart, ne sachant que faire ni où aller, ont fini par s'orienter vers l'art, car il est encore aisé de croire ou de se faire reconnaître du talent : un article dans la presse, une émission de quelques minutes à la radio ou à la télévision y suffisent ; ils sont encore nombreux ces artistes autodidactes dans la population des plasticiens sénégalais. Par leurs ambitions de modernité -ils peignent à l'huile, sur toile et avec pinceaux, ils exposent dans les galeries et les salons, etc.-, ils sont plus proches de ceux qui ont reçu une formation académique, mais par leur insersion sociale, vivant la quotidienneté ordinaire des populations, ils rencontrent moins de difficultés pratiques, matérielles et sociales que ceux-ci.

L'éducation du public constitue également une dimension de l'intégration sociale des arts plastiques, car elle participe, à travers la vulgarisation et la diffusion, à la connaissance des arts par les populations. Dans la situation actuelle, les formes collectives habituelles d'éducation en direction des populations sont les émissions radiodiffusées et télévisées d'une part, et d'autre part les articles de presse, qui généralement rendent compte des vernissages des expositions ¹. Mais dans une société où le taux d'analphabétisme s'élève encore à 62,6 %, ces diverses actions ne peuvent avoir d'impact réel que sur les populations urbaines et au sein de celles-ci, parmi des groupes restreints (intellectuels, artistes, étudiants et élèves). La fréquentation des musées et les visites des galeries et des expositions ne sont pas encore entrées dans les mœurs sociales. A quoi, il faut ajouter que 90% des expositions d'art contemporain sont organisées à Dakar.

La formation artistique dispensée dans les écoles des arts du Sénégal peut sans doute permettre une maîtrise technique des métiers d'art, mais la pratique concrète de ceux-ci peut être entravée si des disciplines fondamentales comme l'histoire et la sociologie ne sont pas intégrées aux programmes. Car produire dans la société signifie agir et travailler avec les moyens disponibles dans la société, connaître pour pouvoir pratiquer les réalités socio-économiques. La pratique concrète, quotidienne, est soumise à des urgences et à des impératifs autrement plus pressants et plus imprévisibles, que seul un sens des réalités avisé peut aider à résoudre : par exemple, si à l'école des arts, des recherches et des réflexions ne sont pas menées sur les matériaux locaux, sur les moyens et conditions de résoudre des équations pratiques en matière d'art, alors, au cours de la pratique, l'épuisement de telle ou telle couleur, la détérioration de tel ou tel outil, etc.,

¹Cette question sera examinée plus à fond dans les sections suivantes.

devaient nécessairement conduire à une perte de temps, à une cessation de la pratique picturale, le temps de s'en procurer dans le commerce, ou d'en emprunter ou d'en faire venir de l'étranger. Or, de tels incidents ne sont plus préoccupants pour beaucoup d'artistes autodidactes et même pour certains plasticiens formés à l'école des arts mais ayant une longue expérience professionnelle, au cours de laquelle ils ont tous appris à composer avec les moyens dont ils disposent, à combler certains manques et à résoudre les équations que représentent les ruptures : ils fabriquent et confectionnent eux-mêmes ce qui est indispensable à la poursuite de leur œuvre (colles, couleurs, supports, etc.) avec les matériaux de l'environnement (cf. plus loin, la pratique artistique) ; cependant, d'autres artistes continuent encore de dépendre chroniquement des importations de produits étrangers ; ce qui, mis en rapport avec la cherté de ces produits, constitue une entrave de taille à la créativité artistique.

4 - 2 - EFFECTIFS ET RESULTATS SCOLAIRES

Les tableaux et graphiques qui suivent ont été conçus sur la base de l'analyse des informations contenues dans les 2 registres d'immatriculation des différentes écoles des arts.

Le premier registre commence par le n° 1, inscrit le 22/10/1966 et concerne Diokho Ndaw, et s'achève par le n° 683 matricule de Aly Thioub, inscrit sur les listes de l'établissement le 20/10/1969.

Le second registre, dont le n° 1, attribué à Samba Baldé, a été inscrit en octobre 1968, se termine par le n° 713, attribué en octobre 1991 à Sonia Ga ba.

Le premier registre couvre la période de 1964-1973 ; mais les inscriptions n'y ont pas été portées selon l'ordre chronologique ; ce registre se caractérise ainsi par un pêle-mêle tel qu'il est difficile d'exploiter les informations qu'il contient. En sorte qu'il n'a été possible de relever que le nombre d'inscriptions sur le registre, les admissions et les exclusions. Il demeure en outre bien incomplet dans beaucoup d'aspects. C'est pourquoi, le décompte ne prend en compte que les années 1964-1972 ; des informations recueillies auprès d'anciens élèves et l'exploitation des premiers catalogues de la période 1960-1966, notamment celui du Premier Festival mondial des Arts nègres de Dakar, ont permis la reconstitution de la liste des premiers artistes formés à l'époque de l'école des arts du Mali et au début de celle du Sénégal (1959-1963).

Le second registre part de 1968 et est encore en cours d'exploitation ; l'ordre chronologique y est suivi, en sorte qu'il est possible de connaître le nombre d'inscriptions annuelles, les admissions aux examens, les exclusions, etc.

Les 2 registres se chevauchent ainsi quant aux périodes et comportent les mêmes rubriques : numéro d'ordre, date d'inscription (jour/mois/année), prénom et nom, date et lieu de naissance, filiation, niveau ou diplôme de recrutement, département ou section fréquenté, diplôme obtenu (ou exclusion ou abandon), adresse des parents, date de sortie et observations.

Ainsi, au point de vue de la quantité comme de la qualité des informations fournies, le second registre se révèle de loin plus fiable ; et sa fiabilité est imputée à Cheikh Djiby Mbaye, dont la rigueur et la méticulosité sont louées par tous ses anciens collaborateurs¹. Les lacunes et indéterminés dont il est l'auteur peuvent être aisément surmontés, le Sénégal étant un petit pays où la population des artistes sénégalais formés dans les écoles d'art du pays n'est pas trop nombreuse : ils se connaissent généralement, pour avoir d'abord été promotionnaires, puis parce qu'ils militent dans les mêmes organisations, participent aux mêmes activités, généralement dans la même ville, dans une aire, des espaces et des lieux communs.

Le premier registre, qui correspond à l'école des arts du Sénégal (1960-1972), fournit diverses informations fort utiles :

- la première inscription mentionnée sur le registre est datée du 06 octobre 1964 ; antérieurement, l'école ne disposait pas de registre d'immatriculation, de même que l'école des arts du Mali et le Conservatoire² ;
- d'octobre 1964 à décembre 1969 (06-10-1964 à 18-12-1969), les effectifs et leur répartition apparaissent dans le tableau suivant :

¹ Cf. précédemment, il a été question de ce surveillant général, qui a séjourné dans les deux écoles de 1974 à 1988. Ce sont sans doute ces deux qualités qui, par leur excès, conduisent aux lacunes du registre : quand un élève, en début de sa première année de scolarité, tardait ou refusait de fournir les pièces nécessaires à son immatriculation, Cheikh Mbaye mentionnait strictement son identité sur le registre (d'où les nombreux indéterminés du tableau VII; ces informations ont été recueillies auprès de Silmon Faye, professeur et remplaçant de Cheikh Mbaye, et confirmées par Sapé Fall, secrétaire et divers autres enseignants des deux écoles, au cours de nombreux entretiens en février et mars 1992).

² Nous n'avons pu découvrir de tels documents, malgré nos investigations, au cours desquelles aucun personnel des écoles actuelles n'a pu confirmer l'existence de tels documents.

4 - 2 - 1 - L'école des arts du sénégal

TABLEAU III : Effectifs de l'Ecole des arts de 1964 à 1969

Sections	Arts plastiq.	Danse	Musique	Art dram.	Comm. arch.	Non classés	Total	%
Inscriptions	55	36	109	42	9	3	254	
Admissions	23	33	88	27	7	-	178	70
Exclusions ¹	32	3	21	15	2	-	76	30

TABLEAU IV : Effectifs de l'Ecole des arts en 1970-1971

Sections	Arts plastiq.	Danse	Musique	Art dram.	Comm. arch.	Indéter.	Total	%
Inscriptions	37	10	143	23	9	55	277	
Admissions	14	7	122	15	8	-	166	60
Exclusions	23	3	21	8	1	-	56	20

TABLEAU V : Effectifs de l'Ecole des arts en 1972-1973

Sections plastiq.	Arts	Danse	Musique dram.	Art arch.	Comm. Music.	Educ.	Total
Inscriptions	24	12	35	20	18	43	152
Admissions	AUCUNE INDICATION SUR LE REGISTRE						
Exclusions			1				

L'Ecole des arts a enregistré, de 1964 à 1973, 683 inscriptions dans ses différentes sections et divisions, parmi lesquelles 344 ont obtenu leur diplôme, soit un peu plus de 50 % ; 132 ont été exclus ou ont abandonné en cours de scolarité et 210 sont non classés ou indéterminés ². En ne tenant pas compte de ces derniers, le taux d'admission aux examens comparé à celui des exclusions (échecs et abandons) se révèle très élevé : 72 %, contre 27 %.

¹ Les exclusions englobent les échecs aux examens, les abandons en cours de scolarité et les exclusions pour insuffisance de moyennes, pour indiscipline ou pour inaptitude artistique, etc.

² Il n'a pas été possible de déterminer les admissions et les exclusions en 1972-1973, aucune indication n'étant mentionnée cette année-là.

Concernant les arts plastiques, le taux de réussite aux examens pour les périodes 1964-1969 et 1970-1971 a été respectivement de 40 % et 37 % ; les exclusions (abandons et échecs aux examens probatoire et de fin d'études) sont ainsi plus importantes, sans doute en raison des conditions faciles de recrutement ¹, mais également de l'année probatoire.

Ce premier registre révèle également que déjà à cette époque, diverses disciplines étaient enseignées dans les différentes sections et divisions de l'école des arts : céramique et recherches plastiques nègres, peinture et sculpture, art dramatique et danse classique, musique (musique classique et musique africaine) et formation des maîtres d'éducation musicale, formation des maîtres d'éducation artistique et commis d'architecte.

4 - 2 - 2 - L'INA, L'ENBA et L'ENSEA

A ce point de vue de la formation, ces différentes filières sont maintenues dans l'Institut national, créé en 1972, avec érection des divisions antérieures en écoles. Cet Institut, comme plus tard l'ENBA et l'ENSEA, bénéficie de l'expérience de l'EAS, ainsi que de la rationalisation de l'organisation et de la gestion, et dont le second registre constitue une parfaite illustration.

Dans l'analyse et l'exploitation des données contenues dans ce second registre, nous avons préféré commencer à partir de la rentrée d'octobre 1974, date à partir de laquelle les informations sont plus complètes. Les tableaux et graphiques suivants récapitulent l'ensemble des informations relatives à cette période 1974-1975/1991-1992.

¹Selon divers témoignages recueillis à l'école des arts, Pierre Lods a toujours recruté dans sa section "recherches plastiques nègres" (après le départ de Papa Ibra Tall en 1964), sans critère académique. Aussi, "ses" élèves ne recevaient de la direction de l'école, après leur formation, que des attestations ou des certificats de fréquentation scolaire. D'où le nombre élevé de ceux-ci dans le premier registre correspondant à cette période (1960-1972). L'arrivée de directeurs français à la tête de l'école des Beaux-Arts de l'Institut national des arts, institué par la réforme de 1972, permet de mettre de l'ordre aussi bien dans les conditions que dans les modes de recrutement et de sanction des études.

Tableau VI : Effectifs annuels de l'ENBA et de l'ENSEA de 1975 à 1991

ANNEES		75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88-89	90	91
Inscript.	TOTAL :	54	36	34	36	42	39	36	18	39	54	35	48	30	36	30	16
	ENBA :	47	24	18	27	26	23	25	9	27	32	26	33	20	26	21	16
	ENSEA :	6	10	9	9	10	8	8	7	10	20	7	14	10	7	5	0
	INDETER :	1	2	7	0	6	8	3	2	2	2	2	1	0	3	4	0
Admissions	TOTAL :	37	11	11	12	10	10	6	7	12	20	12	18	17	- (3)	-	-
	ENBA :	32	7	6	6	2	5	4	2	7	6	5	9	8	-	-	-
	ENSEA :	5	4	5	6	8	5	2	5	5	14	7	9	9	1	-	-
Exclus. (1)	TOTAL :	15	22	16	24	26	19	22	7	10	9	18	21	5	11	6	-
	ENBA :	15	17	12	21	24	14	16	5	10	7	17	16	5	11	6	-
	ENSEA :	0	5	4	3	2	5	6	2	0	2	1	5	0	0	0	-
Indéterminé (2)	2	3	7	0	6	9	8	5	17	25	5	9	8	24	-	-	-

Remarques :

1 - Les exclusions correspondent aux :

- échecs aux examens de sortie ou à l'examen probatoire à l'ENBA ;
- renvois pour insuffisance de moyenne, pour indiscipline, pour inaptitude artistique, etc. ;
- abandons en cours de scolarité avancée.

2 - Les indéterminés se répartissent en trois catégories :

- ceux qui suivent une scolarité et sont connus mais dont les résultats aux examens ne sont pas connus ou ne sont pas portés sur le registre ;
- ceux dont la seule information connue est l'identité, ont donc dû renoncer à ce type de formation avant le démarrage effectif des enseignements, et ceux qui abandonnent après quelques mois ;
- ceux qui ne fournissent pas de dossiers scolaires au moment de leur inscription.

Tableau VIII : Inscriptions, admissions, exclusions et indéterminés

		Total	Moyenne Annuelle	% des effectifs par rapport inscrip. totales	% des admissions par rap. inscrip. respect.
Inscriptions	ENBA :	400	25	68,61 %	
	ENSEA :	140	08,75	24,01 %	
	TOTAL Indét :	43	02,68	0,73 %	
	TOTAL Gén :	583	36,75	-	
Admissions (31,38 %)	ENBA :	99	06,18	54%	24,75 %
	ENSEA :	85	05,31	46 %	60,71 %
	TOTAL Ad.	183	11,31	-	-
Exclusions (39,45) %	ENBA :	196	12,25	85 %	
	ENSEA :	35	02,18	15 %	
	TOTAL E. :	231	14,37	-	
Indéterminés ¹ (22,95 %)		128	08		

Ce tableau fait apparaître :

- l'ENBA recrute trois fois plus d'élèves (25 contre 8,75) que l'ENSEA mais les échecs et les exclusions y sont 5 fois plus nombreux (85 % contre 15 %) ;
- les déperditions sont dans l'ensemble assez élevées (près de 50 %, soit 231 exclusions), d'autant que certains indéterminés (128 au total sur les 16 années) peuvent avoir abandonné ou être exclus. En comptabilisant ceux-ci parmi les déperditions, cela conduit à 358/583 ;
- le taux de réussite à l'ENSEA est nettement au-dessus de la moyenne, 60,71 % tandis qu'à l'ENBA il atteint à peine 25 %, soit 1 réussite pour 4 inscriptions. Ces médiocres résultats de l'ENBA s'expliquent par le faible niveau de recrutement (BFEM, certificat de scolarité attestant le niveau des classes de 3^e et 4^e) et par l'année probatoire (1^{ère} année ENBA) à la fin de laquelle un examen est subi et est l'occasion de nombreuses exclusions pour inaptitude artistique : en outre, en cours de scolarité, des exclusions sont parfois prononcées et des abandons sont également enregistrés.
- Globalement, les exclusions (231 soit 39,45 % de l'ensemble des inscriptions) sont plus importantes que les admissions (183 sur 583 inscriptions), qui ne représentent que le tiers de celles-ci. D'où la question de la rentabilité de ces structures de formation, au regard des moyens limités de l'Etat, et qui renvoie à leur autonomisation ; leur regroupement permettrait sans doute l'optimisation de leurs moyens financiers, matériels et humains.

¹ Il est impossible de connaître la répartition des indéterminés, aucune information n'étant disponible sur eux.

Evolution des inscriptions

Evolution irrégulière en 3 phases pour l'ensemble des deux écoles (courbe : total) :

- première phase (1975-1982) : une régression lente mais continue, malgré une timide tendance, en 1979, de relèvement, jusqu'au second niveau (le plus bas) en 1982 ;
- seconde phase (1983-1986) d'accroissement des inscriptions qui culmine en 1984 et 1986 ;
- troisième phase (1987-1991) qui, à partir de 1987, traduit la tendance à la régression inexorable, malgré la seule année 1988-1989 de relèvement.

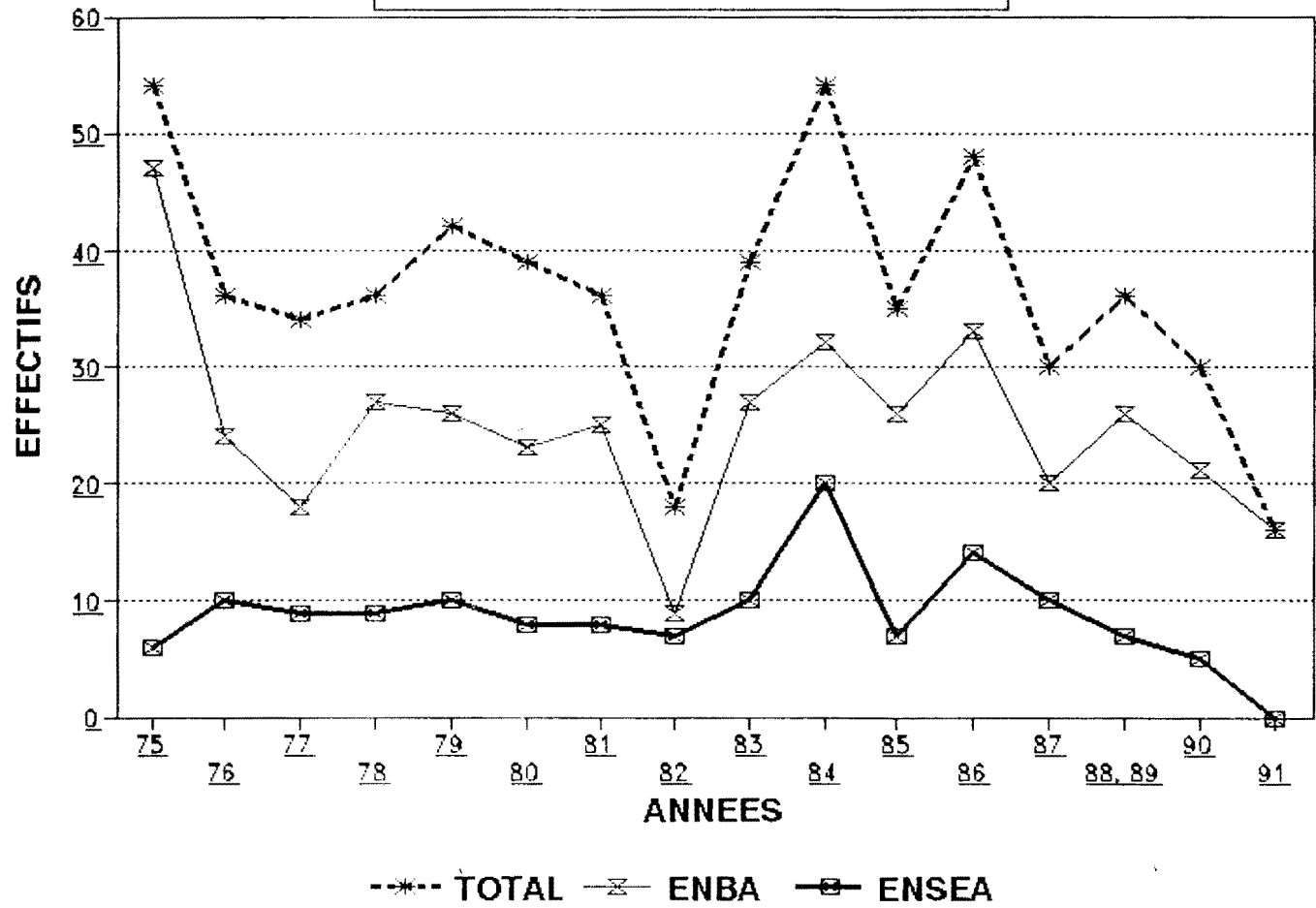
Cette dernière phase correspond à l'aggravation de la crise économique ; l'ENSEA n'a pas procédé à un recrutement en 1^{ère} année en octobre 1991 ; la tendance à la réduction des effectifs dès les recrutements est commune aux écoles de formation.

Cependant, l'ENSEA a connu une longue période de stabilité dans les recrutements (1975-1982), même si ceux-ci sont restés faibles (en moyenne 8,75 par an) ; leur régression est continue à partir de 1987.

Par contre, l'évolution des inscriptions à l'ENBA fait apparaître 4 phases :

- première phase (1975-1977) commence avec l'année (1975) au cours de laquelle l'école a procédé au recrutement le plus important de son histoire (47), mais celui-ci régresse fortement l'année suivante (la moitié) et s'accroît en 1977 ;
- seconde phase (1978-1982) est relativement stable, et pendant cette phase les recrutements varient de 23 à 27, et sont moyens (moyenne annuelle des recrutements : 25) ; puis, brusquement en 1982, le recrutement atteint le niveau le plus bas (9) que l'école ait enregistré ;
- troisième phase (1983-1986) : le recrutement se relève et tend à se stabiliser autour de la moyenne annuelle de l'école (légèrement supérieur) ;
- quatrième phase (1987-1991) est globalement une phase de régression, car commençant avec une année de chute (1987) et s'accroissant au cours des dernières années (88-91), malgré le faible relèvement de 1988/1989.

EFFECTIFS ANNUELS INSCRIPTIONS DE
L'ENSEA ET DE L'ENBA DE 1975 A 1991



Evolution des admissions

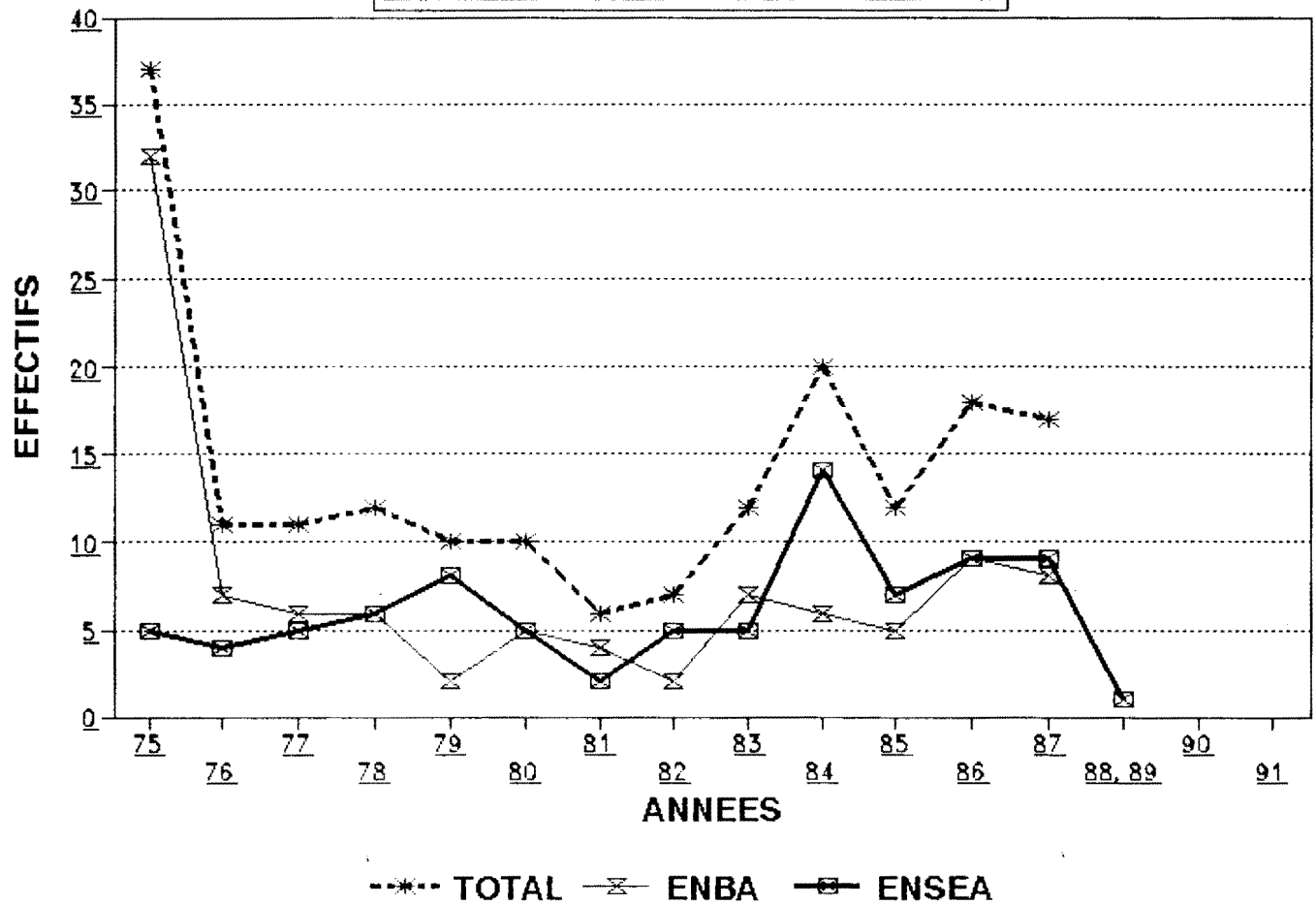
Globalement (total des admissions dans les deux écoles), après une année record (1975 : 37), les admissions ont régressé pour se stabiliser autour de la moyenne de 13, avec un relèvement significatif en 1984 et une stabilisation en 1986 et 1987.

Concernant les dernières années (1988-1991), les élèves inscrits en 1988 sont toujours en cours de scolarité et subiront, au meilleur des cas, c'est-à-dire sans redoublement, les examens de sortie en 1992.

Au niveau de l'ENBA, après la chute brutale de 1976 (7), les admissions ne se sont pas réellement relevées et sont demeurées constamment faibles (autour d'une moyenne annuelle de 5).

Les admissions au niveau de l'ENSEA ont connu une stabilité relative de 1975 à 1983, avec une moyenne annuelle faible pour cette période de 5 ; puis, après un relèvement spectaculaire en 1984, elles se stabilisent autour de 8.

EFFECTIFS ANNUELS ADMISSIONS DE
L'ENSEA ET DE L'ENBA DE 1975 A 1991



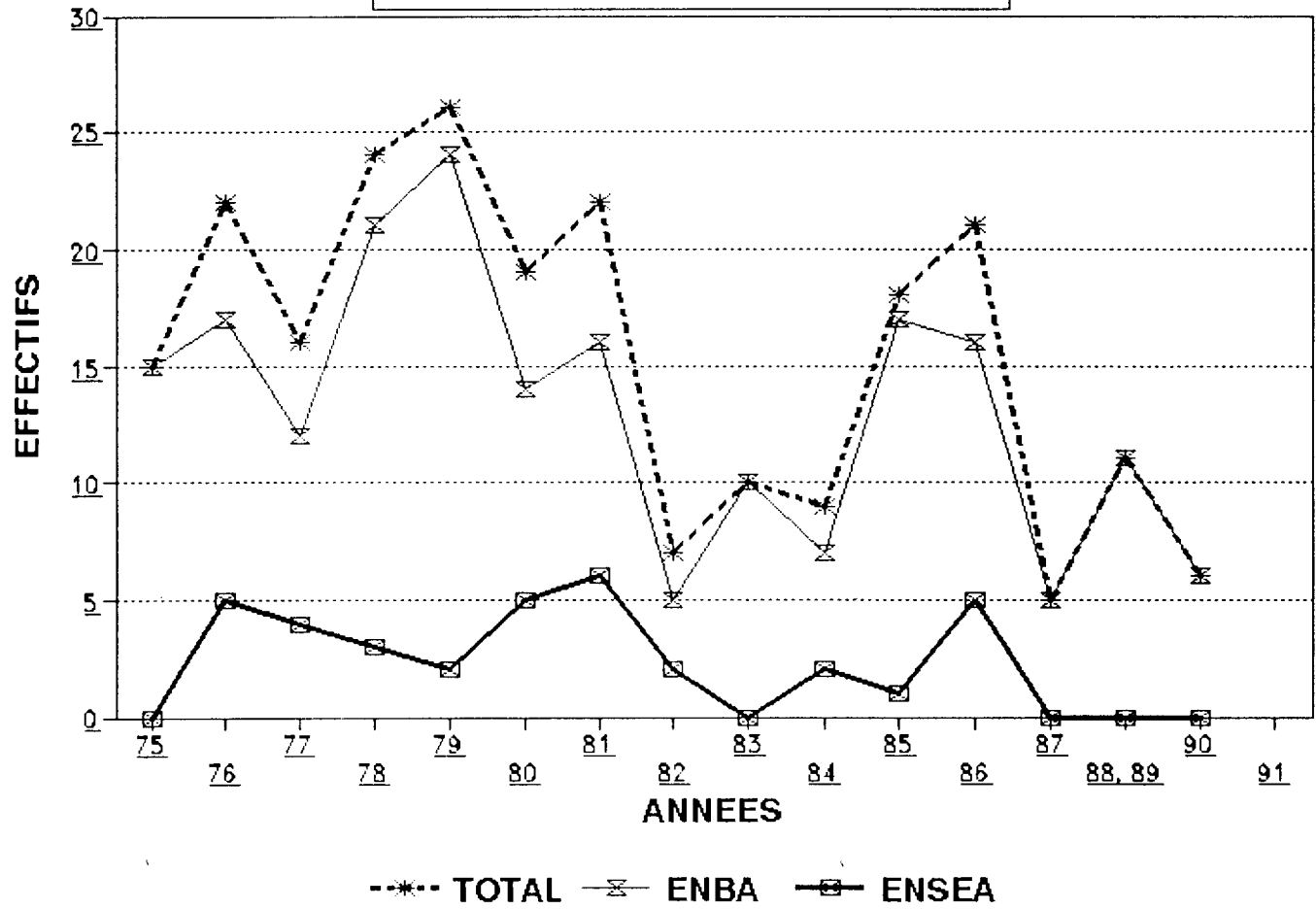
Evolution des exclusions

Globalement, par rapport aux inscriptions annuelles, les exclusions sont relativement élevées (230/583).

Au niveau de l'ENBA, une tendance à l'accroissement se maintient légèrement de 1975 à 1979, puis elles diminuent notablement jusqu'en 1982 ; puis elles augmentent légèrement de 1983 à 1985 ; à partir de 1986, elles régressent régulièrement, malgré une faible augmentation en 1988/1989.

Les exclusions sont toujours demeurées faibles à l'ENSEA, le maximum ayant été atteint en 1981 avec 6 exclusions ; ce qui procède sans doute du niveau de recrutement meilleur (baccalauréat) et la nature de la formation (les normaliers sont assurés de trouver un emploi, puisqu'ils sont automatiquement recrutés par l'Etat dès la fin de leur formation).

EFFECTIFS ANNUELS EXCLUS DE
L'ENSEA ET DE L'ENBA DE 1975 A 1991



Dans les deux registres, la rubrique : diplôme, comporte des appréciations pouvant prêter à confusion, comme DFE, DBA, DNBA, Attestation, CF et Néant.

DFE, DBA et DNBA désignent les diplômes que délivrait, à chacune de leur période, chaque école des arts. L'école des arts (1960-1972) délivrait le diplôme de fin d'études (DFE) aux élèves qui réussissaient à leurs examens de fin de scolarité. L'institut national des arts (1972-1979), qui comportait une école des Beaux-Arts, décernait lui à ses lauréats le diplôme des Beaux-Arts (DBA). A partir de 1979, l'école nationale des Beaux-Arts créait à son tour le diplôme national des Beaux-Arts (DNBA).

Mais il est arrivé que les diplômes soient épuisés, aussi bien à l'EAS qu'à l'INAS, en ces cas, des attestations étaient délivrées aux étudiants régulièrement inscrits et ayant réussi à leurs examens de fin d'études. Par contre, les élèves et étudiants n'ayant pas subi de tests d'entrée ¹, mais ont été évalués à la fin de leur scolarité, par un jury restreint au niveau de leur département, se voyaient décernés une attestation ou un certificat de fréquentation.

La mention "néant" indique ceux qui ont échoué à leur examen de fin d'études.

Le dépouillement et l'analyse des fiches d'inscription de 102 élèves de l'ENBA ² fait apparaître les situations sociales suivantes des parents des élèves :

- Cultivateurs :	9
- Fonctionnaires :	17
- Commerçants :	3
- Artisans :	5
- Retraités :	41
- Décédés :	25
- Sans emploi :	2
Total :	102

En considérant les faibles revenus des salariés sénégalais (fonctionnaires), mais également des pensions (retraités et décédés) peu élevées, la conclusion qui en découle (fonctionnaires, retraités et décédés représentent 83/102) est que l'origine sociale des élèves des écoles des arts sénégalaises est modeste ; ils appartiennent à 71 % à la "petite

¹Comme les élèves de Lods et les auditeurs libres.

²Ces fiches sont remplies dans le cadre des dossiers de demande de bourse.

bourgeoisie urbaine" ¹, alors que 0,07 % sont d'origine rurale (9/102). Deux élèves ont des parents sans ressources, tandis que deux autres sont issus de cadres supérieurs (1 banquier et 1 ingénieur) ; et parmi ces deux derniers, un ménage dispose de deux revenus (père ingénieur et mère enseignante).

Dans les fonctions des pères retraités et décédés, ont été relevés des agents des chemins de fer, des impôts et des domaines, des surveillants de travaux, des commis, des mécaniciens, des agents de police et de santé, des ouvriers et des chauffeurs, des instituteurs et des comptables, des laborantins et des transitaires, etc.

Ainsi, d'origine très modeste, ils ont tous emprunté la voie de l'école des arts, comme raccourci pour accéder à un métier et pouvoir gagner leur vie, et parfois venir en aide à leur famille ².

4 - 2 - 3 - Récapitulation

TABLEAU VIII : Récapitulation

Périodes	59-63	64-69	70-71	72-73	74-79	80-91	Total
Inscriptions	-	254	277	152	202	381	1 266
Admissions	22	178	166	-	81	102	549
Exclusions	-	76	56	-	103	128	363
Indéterminés	-	-	-	-	18	110	128

NB : Le nombre d'inscriptions, d'exclusions et d'indéterminés en 1959-1963, puis celui des admissions, des exclusions et des indéterminés en 1972-1973 ne sont pas connus. Les élèves inscrits entre 1988/1989 et 1991 sont encore en cours de scolarité.

Les admissions se révèlent ainsi plus élevées que les exclusions (échecs aux examens, exclusions en cours de scolarité et abandons) et les indéterminés confondus ; à quoi il faut ajouter que parmi les élèves inscrits de 1988 à 1991, soit 82 élèves, 41 sont encore en train de poursuivre leurs études, tandis que 41 ont été exclus ou sont indéterminés.

¹Ce que nous appelons en Afrique, et au Sénégal en particulier, "petite bourgeoisie urbaine", n'a aucune commune mesure avec l'acception habituelle du concept ; au Sénégal, il désigne les petits travailleurs salariés des villes qui disposent, à la différence des paysans, de revenus mensuels réguliers.

²De la sorte, la voie des études générales longues (baccalauréat, ENSEA ou Université) est généralement réservée aux enfants des familles nanties.

Sur l'ensemble des artistes formés et diplômés, figurent 113 enseignants et 227 artistes indépendants. Ces chiffres ne sont pas absolument rigoureux, les indéterminés, dont certains ont pu obtenir leur diplôme mais ne figurent pas parmi les diplômés officiels faute d'avoir fourni un dossier d'inscription, introduisent une part non négligeable d'incertitude, de même que l'absence de registre et de document entre 1959 et 1964 et les données (admissions et exclusions) manquantes du tableau VIII. Ces facteurs pris en compte, il est vraisemblable que les écoles sénégalaises des arts plastiques (architecture, peinture et sculpture) ont formé de 1959 à 1991, au minimum 500 artistes plasticiens diplômés et au maximum 1 000¹. Ceux-ci ne sont pas seulement Sénégalais, l'étude des deux registres d'inscription ayant révélé une dizaine d'autres nationalités : des Béninois, une Finlandaise, des Français, des Gabonais, des Gambiens, des Libanais, des Centrafricains, des Tchadiens et des Togolais, répartis dans les différents départements, et au nombre de 50 au total. Ce qui confirme la vocation régionale des écoles de formation artistique (ENBA et ENSEA mais également école d'architecture et d'urbanisme et conservatoire national de musique, de danse et d'art dramatique) comme des autres structures de formation du Sénégal (cf. supra).

Concernant les architectes, la disparition de leur école de formation, et donc l'absence d'interlocuteur, n'a pas permis de procéder à une étude exhaustive de leurs effectifs, de leur scolarité, de leur origine, etc. Cependant, le premier chapitre contient quelques données relatives à cette école.

A cette population d'artistes plasticiens formés dans le pays, s'ajoutent ceux qui ont reçu une formation artistique à l'étranger, principalement en France et en Belgique² ; cependant, ils ne représentent pas une proportion importante (inférieure à 50) et leur nombre ira décroissant puisque l'Etat sénégalais n'envoie plus officiellement à l'étranger, dans ce domaine artistique, que pour des études complémentaires et des stages de perfectionnement, en particulier des enseignants et futurs enseignants, c'est-à-dire les formateurs des formateurs devant enseigner à l'ENBA et à l'ENSEA.

Une telle politique de formation des artistes sénégalais dans le pays même, initiée très tôt, dès les années 60-63 par Léopold Sédar Senghor, tout en n'ayant jamais ôté le droit, à ceux qui le désiraient et en disposaient les moyens, de se rendre à l'étranger pour

¹L'école d'architecture a formé, de 1973 à 1991, de nombreux architectes sénégalais et africains de la sous-région. Le décompte des architectes sénégalais formés à Dakar sera fait dans le chapitre consacré à l'architecture de la seconde partie.

²Jusqu'à récemment, les étudiants sénégalais, toutes filières confondues, poursuivaient généralement leurs études et formation supérieures dans les pays européens francophones. Ainsi, lors des enquêtes effectuées en vue d'établir le répertoire des artistes sénégalais qui suit, il nous a été donné de constater que les artistes sénégalais formés à l'étranger l'ont été en France majoritairement et quelques-uns en Belgique.

leur formation, de le faire, se révèle aujourd'hui, au regard du nombre d'artistes comme de la place des arts plastiques contemporains dans la société sénégalaise, bénéfique et fondée, malgré l'impasse actuelle, consécutive aux pénuries et à la crise économique (non recrutement, transfert de la formation pédagogique assurée jusqu'en 1992 par l'ENSEA à l'Ecole normale supérieure de Dakar, dépérissement probable de l'ENBA et de l'ENSEA et enfin suppression ¹). Car, ces différents résultats, quantitatifs et qualitatifs, l'intense vie culturelle et artistique et les nombreuses publications de la presse, ainsi que la présence d'étudiants et d'élèves des pays de la région ouest-africaine, etc., attestent que si le Sénégal n'est pas à l'avant-garde, dans le domaine des arts plastiques en Afrique de l'Ouest, il y occupe une position avantageuse ².

4 - 3 - REPERTOIRE DES ARTISTES PLASTICIENS SENEGALAIS

4 - 3 - 1 - Critères

Les données qui précèdent, les enquêtes effectuées et les nombreux entretiens réalisés permettent désormais de dresser le répertoire des artistes plasticiens sénégalais contemporains ³.

La confection de ce répertoire a nécessité la consultation des documents suivants :

- les deux registres des écoles des arts du Sénégal ;
- les curriculum vitae de certains artistes et des dossiers de presse ;

¹Sur cette politique, cf. supra ; les sombres perspectives actuelles de l'ENBA et de l'ENSEA ne sont pas de simples vues de l'esprit ; l'école d'architecture a déjà été supprimée ; le conservatoire a dû procéder à la fermeture de section (art dramatique) ; d'autres écoles nationales et normales sont menacées. Ces menaces, suppressions et régressions soulèvent à nouveau la question : quelle politique d'éducation et de formation pour le pays ?

²Malgré le caractère fragmentaire et la dispersion des analyses et des développements relatifs aux arts plastiques sénégalais contemporains, le dernier ouvrage de Pierre Gaudibert.- *Art africain contemporain* (op. cit.) fournit la preuve du rôle prépondérant joué par le Sénégal et ses artistes dans l'éclosion, le développement et le rayonnement des arts plastiques africains contemporains.

³Nous disposons de nombreux dossiers de presse, de curriculum vitae et de documents, fournis par certains artistes eux-mêmes, ou obtenus au cours des enquêtes, et qui ont permis de constituer un fichier, dont le volume ne permet pas son insertion dans cette thèse. Notre projet est de monter, sur la base de ce fichier, une banque de données, aussi exhaustives que possible, relatives aux artistes plasticiens sénégalais contemporains.

- les catalogues, les anthologies et les plaquettes d'exposition ¹ disponibles ;
- le répertoire culturel du Sénégal, réalisé par l'Agence de coopération culturelle et technique ² ;
- les articles de la presse nationale rendant compte de vernissages d'expositions ;
- le répertoire des artistes plasticiens sénégalais, de la coordination nationale des artistes plasticiens du Sénégal, en voie d'élaboration par Alioune Badara Ndiaye ³ ;
- l'ouvrage de Pierre Gaudibert.- *Art Africain contemporain* (op. cit.) ;
- le *Guide de l'Art africain contemporain* de Nicole Guez, Paris, Editions Associations Dialogue entre les cultures, 1992, 293 pages ;
- les enquêtes personnelles et les nombreux entretiens avec des artistes et des enseignants des écoles des arts.

La confrontation ⁴ de ces différentes sources d'informations a largement contribué à rectifier des erreurs, à remettre de l'ordre dans les curriculum vitae et dans les cursus scolaires et de formation, etc. ; il s'est ainsi révélé que certains artistes ont bien fréquenté les écoles d'art, mais n'ont pas obtenu de diplôme ; certains ont abandonné ; d'autres ont été exclus pour inaptitude artistique, pour indiscipline, etc. ; et pourtant, beaucoup d'entre eux se retrouvent dans la population des artistes plasticiens aujourd'hui

¹Les catalogues sont les suivants :

- *Catalogue de l'exposition d'art contemporain : tendances et confrontations*, Premier Festival mondial des arts nègres, Dakar, 1^{er} au 24 avril 1966 (non paginé) ;
- *Art Sénégalais d'Aujourd'hui*, Grand Palais, Paris, 1974, 87 pages ;
- *Art contemporain du Sénégal*, Palais des Beaux-Arts, Mexico, 1979, 109 pages ;
- *Contemporary Art of Senegal*, Atlanta, 1981, 54 pages ;
- *Art contemporain du Sénégal*, Québec, 1981, 61 pages ;
- *Art contemporain du Sénégal*, Paris, Grande Arche de la Fraternité, 1990, 143 pages ;
- *Art contemporain du Sénégal*, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique centrale, 1990, 48 pages ;
- *Catalogue du 5^e Salon national des Arts plastiques*, Dakar, 7 au 30 mai 1992, 28 pages.

Anthologies:

- *Anthologie de la Peinture et de la Sculpture du Sénégal*, par Alioune Badiane (non publié, Dakar, 1987, 257 pages) ;
- *Anthologie des arts plastiques au Sénégal*, par Friedrich Axt et El Hadj Moussa Babacar Sy, STADT, Museum Für Völkerkunde, Frankfurt am Main, 1989, 278 pages.

²Titre exact : *Répertoire culturel. Le Sénégal* (sans indication de l'année d'édition ; ces répertoires édités par l'ACCT sont des inventaires des activités, ressources et infrastructures culturelles de ses pays membres).

³Alioune Badara Ndiaye, professeur d'éducation artistique au lycée Maurice Delafosse de Dakar, a été notre étudiant à l'ENSEA en 1982-1983 ; il a été chargé, au sein de cette coordination, de réaliser ce répertoire, sur le modèle du nôtre, que nous lui avons montré en novembre 1991 ; dans le cadre de ce travail, il fait remplir à tout adhérent une fiche d'adhésion, avec la condition de présenter au moins une œuvre d'art déjà réalisée. Un tel critère est sans doute important, mais est-il suffisant ? C'est toute la question de détermination du statut de l'artiste plasticien sénégalais contemporain, dans une société où il n'existe pas réellement de marché authentique de l'art, ni de salle de vente d'art moderne, et où le statut d'artiste est encore trop commodément revendiqué et revêtu. Dans le cadre de l'établissement de ce répertoire, nous avons sollicité auprès des présidents des deux associations nationales d'artistes (ANAPS et APPS), Viyé Diba et Diatta Seck, la liste des membres de leur association ; le premier a bien voulu nous faire remettre une liste incomplète, tandis que le second exigeait au préalable une lettre (demande en bonne et due forme), que nous lui avons personnellement remise, mais à laquelle il n'a jamais fait suite.

⁴Pendant la phase de contrôle des informations, nous avons constamment bénéficié de la disponibilité et de la sollicitude de Silmon Faye et de Daouda Diarra, professeurs tous les deux à l'ENBA et à l'ENSEA.

au Sénégal. Aussi, la question, analysée précédemment : qui est artiste et qui ne l'est pas, aujourd'hui au Sénégal ?, quoique pertinente, est cependant bien difficile à résoudre. Car le statut d'artiste est galvaudé aujourd'hui ¹, d'autant qu'il n'existe pas de fichier national ni de carte professionnelle nationale, que délivreraient les autorités de l'Etat, en particulier la Direction des Arts et des Lettres du ministère de la culture. D'autres, quoique diplômés, ne pratiquent plus l'art ; des reconversions se sont opérées ; certains ne pratiquent plus l'art que discrètement, comme activité de loisir ; des enseignants d'art diplômés (maîtres et professeurs d'éducation artistique) limitent désormais leur activité artistique à leur enseignement ; ceux qui exercent dans les villes des régions sont handicapés, même s'ils désiraient poursuivre leur activité, par l'absence de commerce de matériels et de matières d'œuvre artistiques dans ces villes ².

Enfin, des autodidactes, nombreux, revendiquent le statut d'artistes, puisqu'ils pratiquent comme ceux qui ont fréquenté les écoles d'art, avec les mêmes outils, les mêmes matériaux, exposent dans les galeries et dans les autres espaces d'exposition, appartiennent aux mêmes structures socio-professionnelles.

Toutes ces raisons rendent compte de la disproportion entre les diplômés des écoles des arts et la population des artistes plasticiens sénégalais, telle qu'elle apparaît dans ce répertoire ; mais elles soulèvent en même temps la question des critères de sélection et d'insertion dans ce répertoire.

Tout en ne prétendant pas imposer des éléments et des critères de cotation des artistes plasticiens sénégalais, l'obligation dans le cadre de cette étude, de dresser ce répertoire en vue de déterminer le statut de l'artiste plasticien sénégalais, conduit à opérer des choix et à dégager des critères de sélection, mais qui soient objectifs et vérifiables ³. Ainsi, les critères retenus pour faire figurer les artistes dans ce répertoire sont les suivants :

- avoir reçu une formation artistique, au Sénégal ou à l'étranger ; donc
- . figurer sur les listes des écoles des arts,

¹ Au cours de nos entretiens, nous avons entendu beaucoup d'artistes se plaindre de cette situation et de la facilité à se prévaloir du statut d'artiste.

² Il faut dire que même pour leurs enseignements quotidiens, ces enseignants ne disposent pas de tous les matériels et matières requis, de coût élevé et introuvables dans la plupart des villes de l'intérieur du pays ; d'où le recours fréquent aux matériaux de récupération issus de l'environnement, auquel ils sont contraints avec leurs élèves ; il y a ainsi, pour ces enseignants, inadéquation entre les conditions de la formation artistique et celles de la pratique professionnelle, c'est-à-dire de l'éducation artistique ; à quoi il faut ajouter les pénuries budgétaires que connaît l'Ecole sénégalaise.

³ Dans cette sélection, sont exclus les artistes traditionnels, les peintres sur verre en particulier ; parmi ceux-ci, ne sont retenus que ceux qui s'insèrent dans le mouvement et la dynamique des arts plastiques contemporains au Sénégal, et donc exposent dans des espaces publics, participent à l'animation artistique, etc.

. et/ou obtenir son diplôme ;

- concernant les autodidactes n'ayant pas reçu de formation, les critères ci-dessous doivent être remplis :

- avoir exposé, individuellement ou collectivement, au moins une fois, dans un espace public (galerie, musée, centre culturel, institut, place publique, hôtel, restaurant, ambassade, etc.) ;

- avoir une expérience plastique ;

- figurer dans les catalogues, anthologies et ouvrages d'art ;

- être membre d'une association socio-professionnelle (ANAPS ou APPS) ou de la coordination nationale des artistes plasticiens du Sénégal, dont la condition d'adhésion est la présentation d'une œuvre d'art au moins ;

- disposer d'un dossier de presse ;

- avoir vendu une ou des œuvres d'art, à l'occasion notamment des expositions ;

- avoir été primé, aux niveaux régional, national ou international.

Ces deux derniers critères sont subsidiaires, tandis que les deux premiers sont indispensables ¹ .

¹Nous avons ainsi veillé à ne faire figurer dans ce répertoire que les artistes satisfaisant au minimum à deux conditions, pour ceux que nous ne connaissions pas ; alors que beaucoup d'entre eux sont personnellement connus, soit pendant leur formation artistique (nous avons fréquenté et collaboré avec les écoles sénégalaises d'art pendant une décennie), soit à l'occasion d'expositions, de rencontres diverses et d'entretiens.

4-3-2- REPERTOIRE DES ARTISTES PLASTICIENS SENEGALAIS

N°	NOM	PRENOM	DATE ET LIEU DE NAISSANCE	ETHNIE	FORMATION	SPECIALITE	RELIGION	SEXE	PROFES.	RESID.
1	ADJE	Amdy		Tukulër.	INAS 77-79 LODS	Peinture	Musulmane	M	P. Indép.	Indét.
2	ADJE	Mouhamadou M.	07-04-55 Dkr	"	Autodidacte	"	"	"	P. Ind.	Dakar
3	AGENDEY	Sualihu	07-09-57 Accra (Ghana)	Indét.	Algérie	Peint/Sculp.		M	" "	Dkr/Méd.
4	ANNE	Alioune Badara (Paulane)	15-08-54 Dkr	Tukul.	Autodidacte	Peinture	Musulmane	"	P. Indép.	Dkr-Pi.
5	BA	Amadou	11-07-45 Agniam	"	EAS 61-64	"	"	M	P. Indép.	Dkr
6	BA	Aziz	27-06-58 Dkr	"	INAS 73-77	Peinture	"	"	" "	Indét.
7	BA	Ibrahima	30-11-47 St-Louis	"	EAS 66-70	"	"	"	" "	"
8	BA	Mouhamadou	30-01-62 Louga	Tukul.	ENBA (art) 81-84	Art (Peint)	Musulmane	"	" "	"
9	BA	Papa	23-12-54 Thiès	"	Autodidacte	Peint/Sculp.	"	"	Indp. CNA	319 Gd Dkr
10	BA	Salmon	26-11-58 Dkr	"	INAS 75-79	"	"	"	" "	Indét.
11	BABOU	Mohamed	01-07-64 Dkr	Wolof	ENBA	Sculpture	"	"	P. Indép.	Dkr
12	BADIANE	Alioune P.	08-12-47 Dkr	"	ENSBA Paris 73-78	Peinture	"	"	Prof. Fo.	Dkr
13	BADJI	Malang	41 Yabone	Joola	INAS 65-69 Iba	Peint/Décor.	"	"	P. Indép.	Dkr
14	BADJI	Sarata	15-07-67 Kaolack	Joola	ENBA (Art) 88-91	Art (Peint)	Musulmane	M	P. Indép.	Indét.
15	BALAYARA	Ousmane	06-05-60 Kaolack	Bambara	ENSEA 83-86	Peinture	"	"	Prof.	Louga
16	BALDE	Samba	50 Botto	Peul	EAS 68-69 L	"	"	"	P. Indép.	DKR
17	BANGUIDI	Alassane	14-11-48 Kangora	Peul	INAS 75-77	Peinture	"	"	" "	Indét.
18	BARRO	Cheikh T.	13-07-58 Diourbel	Tukul.	Autodidacte	"	"	"	Indp. CNA	Diourbel
19	BARRO	Lamine	22-09-58 Zchor	Peul	"	Peinture	"	"	Fonction.	Dkr
20	BARRY	Seydou	43 Oréfondé	"	EAS 59-63	"	"	"	Pro. Fo.	Dkr

N°	NOM	PRENOM	DATE ET LIEU DE NAISSANCE	ETHNIE	FORMATION	SPECIALITE	RELIGION	SEXE	PROFES.	RESID.
21	BASSENE	Louis	53 Seléky	Joola	CNMAD 71-78 ENBA 78-82	Peinture	Catholique	"	Art. Ind.	Dkr Co
22	BOUSSO	Mamadou	02-03-59 Kaolack	Wolof	Autodidacte	"	Musulmane	"	Ind.	Liberté I 1269
23	CABIBEL	Cheikh	09-06-61 Dkr	"	EAS Exclu 79 pour inaptitude	Peinture	"	"	Pein.	indp. Fr. Paris
24	CAMARA	Badara	30-01-47 Thiès	Soussou	EAS 68-69	"	Musulmane	"	Prof.	Dkr
25	CAMARA	Ery	17-01-52 Dkr	"	INAS 69-75	"	Catholique	"	P. Indép.	Mexico
26	CAMARA	Fodé	29-07-58 Dkr	"	ENBA 75-81	P/sur verre	Musulmane	"	P. Indép.	Dkr-Paris
27	CAMARA	Habib	05-01-58 Conakry	"	Autodidacte	Peint/Sculp.	"	"	" "	Thiès
28	CAMARA	Ibrahima	04-11-60 Zchor	"	ENBA (Env.) 79-82	Environnem.	"	"	"	Indét.
29	CAMARA	Joseph	28-04-55 Dkr	Soussou	INAS 75-79	Céramique/ Sculp.	Catholique	M	Prof.	Dkr
30	CAMARA	Sayo	22-08-57 Dkr	"	Autodidacte	Peint/Sculp.	Musulmane	"	Ind. CNA	319 Gd Dkr
31	CAMARA	Seyni	39 Bignona	Joola	Traditionnelle	Modelage	"	F	Moul. Ind.	Bignona
32	CAMARA	Serigne Mbaye	28-10-48 St-Louis	Soussou	ENBA 73-77	Peinture	"	M	Formateur	Dkr
33	CAMARA	Soukheyne	17-09-63 St-Louis	"	ENBA (Art) 87-90	Art (Peint)	"	F	Pein.Ind.	Indét.
34	CHOUERY	Dalal	27-07-66 Dkr	Liban.	" " 87-90	" "	"	M	" "	Dakar
35	CISS	El Hadj Mansour	23-05-57 Dkr	Wolof	INAS 73-79	Sculpture	"	"	Sculp. Ind	Dkr
36	CISSE	Birame	27-12-67 Kaolack	"	Autodidacte	Peinture	"	"	Art. Ind. C	Kaolack
37	CISSE	Mansour	03-11-45 Dkr	"	EAS 63-70	Peinture	"	"	Pein. Ind.	Indét.
38	CISSE	Oumar NG.		Wolof	CF/MSAD	Peinture	"	"	Pro. Fo.	Thiès MSAD
39	CISSE	Ousmane Ndiogou	06-07-57 Guingui <i>néo</i>	"	INAS 75-79	Peinture	"	"	Pein. Ind.	Indét.

N°	NOM	PRENOM	DATE ET LIEU DE NAISSANCE	ETHNIE	FORMATION	SPECIALITE	RELIGION	SEXE	PROFES.	RESID.
58	DIAGNE	Doudou		Wolof	EAS 59-63	Peinture	Musulmane	M	Indép.	Indét.
59	DIAGNE	Ndèye D.		"	ENSEA 86-89	Peinture	"	F	Prof.	Dkr
60	DIAKHATE	Abdou Souleye	10-12-61 Dkr	"	Autodidacte	"	"	M	Pein Ind.	Bopp Dkr
61	DIAKHATE	Bakara		"	EAS 59-63	"	"	M	" "	Indét.
62	DIAKHATE	Cheikh Sydy M.	30-11-58 Dkr	"	ENBA 78-81	Sculpture	"	M	Sculp. Ind	"
63	DIAKHATE	Malick Sady	22-01-67 Kalolack	"	Autodidacte	Peinture	"	"	Pein. Ind.	Kaolack
64	DIAKHATE	Mamadou	38 Tivaouane	"	ENBA Marseille 59-61	"	"	"	" "	Allemagne
65	DIAKHATE	Oumarou		Bambara	ENBA (com.) 85-88	Communicat.	"	"	Indép.	Indét.
66	DIALLO	Abdou	15-07-61 Cascas	Tukul.	ENBA (Env) 88-91	Environnem.	"	"	"	"
67	DIALLO	Alpha W.	12-06-27 Rufisque	"	Autodidacte	Peinture	"	"	Fonct. Ret	Dkr
68	DIALLO	Bécaye	11-09-57 Thiès	"	ENBA (env) 86-89	Environnem.	"	"	Indép.	Indét.
69	DIALLO	Boubacar	21-11-49 St-Louis	Peul L.	EAS 67-71	Peinture	"	"	Pein. Ind.	"
70	DIALLO	Mamadou C.	10-08-49 Dkr	"	EAS 68-70	"	"	"	" "	"
71	DIALLO	Oumar Katta	20-03-46 Dkr	" L.	EAS 60-65	"	"	"	Pein. Ind.	Dkr Co
72	DIAM	Anne Marie	17-05-46 Joal	Sereer	ENETF, ENSAAMA 81-84	Peint/Batik	Catholique	F	Fonct.	Dkr
73	DIARRA	Arona	12-12-50 Thiès	Bambara	Autodidacte	Peinture	Musulmane	M	Pein. Ind.	Thiès CNA
74	DIARRA	Daouda	16-09-52 Dkr	"	INAS 72-79	Graph. Peint.	"	"	Prof. Fo	Dkr
75	DIATTARA	Papa Gounia	13-09-60 Kaolack	Wolof	ENBA (Com) 82-85	Communicat.	"	"	Indép.	Dkr
76	DIAW	Mademba		Tukul.	ENBA (Com) 86-89	Communicat.	"	"	" "	Dkr
77	DIBA	Viyé	54 Karentaba	Mandeng	ENSEA 74-77/Fr.	Peinture	"	"	Prof. Fo	Dkr
78	DIEDHIOU	Ansoumana	49 Bignona	Joola L	EAS 69-72 Iba	"	"	"	Indép.	Dkr

N°	NOM	PRENOM	DATE ET LIEU DE NAISSANCE	ETHNIE	FORMATION	SPECIALITE	RELIGION	SEXE	PROFES.	RESID.
79	DIEDHIOU	Oumar	27-08-45 Diakaï- banga	Joola	EAS 65-70	Peinture	Musulmane	M	Indép.	Indét.
80	DIEME	Bacary	47 Guérina	"	EAS 64-69	"	"	"	Pein. Ind.	Dkr
81	DIEME	Ibrahima	10-02-56 Dar-Sa- lam	"	ENBA (Env) 80-83	Environnem.	"	"	Indép.	Indét.
82	DIENE	Diabel	27-09-54 Zchor	Wolof	Autodidacte	Sculpture	Musulmane	M	Indép.	Dkr
83	DIENE	Gnagna	08-12-54 Dkr	"	INAS 74-69	Peinture	"	F	Pein. Ind.	Indét.
84	DIENG	Amadou	52 Dkr	"	Autodidacte	Peint/Batik	"	M	Pein. Ind.	Dkr
85	DIENG	Cheikh	67 Sakal	"	ENBA 84-89	Environnem.	"	"	Indép.	Indét.
86	DIENG	Malick		"	ENBA (Art) 86-89	Art (Peint)	"	"	Pein. Ind.	"
87	DIENG	Papa	02-08-53 Diender	"	CF/MSAD	Peinture	"	"	Fonc. MSAD	Thiès
88	DIEYE	Papa <i>Pathé</i>	05-04-60 Dkr	"	INAS 77-79 Lods	"	"	"	Pein. Ind.	Indét.
89	DIEYE	Oumar	03-01-51 Dkr	"	INAS 74-78	"	"	"	" "	"
90	DIME	Moustapha	23-04-52 Louga	"	CF. Art, INAS 66-69	Sculpture	"	"	Sculp. Ind	Dkr
91	DIOKH	François		Sereer	ENBA (Com) 87-90	Communicat.	Catholique	"	Indép.	Dkr
92	DIONG	Bocar Pathé	08-07-46 Kaolack Décédé	Wolof	EAS 65-67	Peinture	Musulmane	"	Prof.	Dkr
93	DIONGUE	Serigne Tacko	04-12-52 Fatick	Wolof	INAS 73-76	Peinture	Musulmane	"	Prof. Fo	Dkr
94	DIOP	Abdou Khadre	58 Tambacounda	"	Autodidacte	"	"	"	Art. Ind C.	Kaolack
95	DIOP	Alassane M.	30-03-55 Wallah	"	CFP/MSAD Thiès	"	"	"	Fon/MASD	Thiès
96	DIOP	Aly Nguer	51 Thiès	"	INAS 69-73	"	"	"	Pein. Ind.	Thiès
97	DIOP	André Guibril	01-11-53 St-Louis	"	INAS 74-78	Sculpture	Catholique	"	Prof.	Dkr

N°	NOM	PRENOM	DATE ET LIEU DE NAISSANCE	ETHNIE	FORMATION	SPECIALITE	RELIGION	SEXE	PROFES.	RESID.
98	DIOP	Babacar S. Traoré	29-06-56 Dkr	Wolof	INAS 70-75	Sculpture	Musulmane	M	Indép.	Dkr. Méd.
99	DIOP	Ben Mohamed	15-04-51 St-Louis	"		Peinture	"	"	Pein. Ind.	Dkr
100	DIOP	Birama Robert	09-06-46 Dkr	"	INAS 68-72	Peinture	"	"	Pein. Ind.	Fr/Troye
101	DIOP	Bougoul	18-03-49 Dkr	"	EAS 59-63	"	"	"	Indép.	Dkr
102	DIOP	Cheikh M.	18 Rufisque Décédé	"	Traditionnelle	Sculpture	"	"	Sculp. Ind	Dkr
103	DIOP	Issa	06-12-48 Diourb.	"	Autodidacte	"	"	"	Indép.	Diourbel
104	DIOP	Joseph Soguy	05-02-54 Dkr	"	"	Peint/Batik	"	"	Ind. CNA	Méd. Dkr
105	DIOP	Macodou	30-07-57 Dkr	"	INAS 74-78	Sculpture	"	"	Sculp. Ind	Dakar
406	DIOP	Makha	20-10-58 Thiès	Wool	ENBA 77-81	Peinture	Musulmane	M	Peint. Ind	Dkr
107	DIOP	Mbaye	04-09-51 Dkr	"	EAS 68-70	"	"	"	" "	Dkr
108	DIOP	Momar Guèye	21-02-52 Louga	"	Autodidacte	"	"	"	" "	Louga
109	DIOP	Moussa	02-02-51 Dkr	"	ENBA Paris 71-76	Peint/Graph.	"	"	" "	Lga/Dkr
110	DIOP	Moussa	15-05-49 Dkr	"	Paris	Peinture	"	"	Prof. Fo	Dkr
111	DIOP	Papa S.	30-06-42 Adzope (CI) sourd muet	"	EAS 64-70	Peinture	"	"	Peint. Ind	Lga.Dkr
112	DIOP	Seyni Diagne	05-06-47 Thiès	"	INAS 70-73	"	"	"	Prof.	Dkr
113	DIOUCK	Daouda	12-07-51 Dakar	"	INAS 70-75	"	"	"	Fonct. MSAD	Thiès
114	DIOUF	Alassane	29-03-55 Dkr	Sereer	Autodidacte	Sculpture	"	"	Indép.	1219 Lté Dkr
115	DIOUF	Alioune	21-03-62 Dkr	"	ENBA 83-86	Aud. Commu.	"	"	Art. Ind	Dkr

N°	NOM	PRENOM	DATE ET LIEU DE NAISSANCE	ETHNIE	FORMATION	SPECIALITE	RELIGION	SEXE	PROFES.	RESID.
116	DIOUF	Cheikh	05-06-45 Fatick	Sereer	ENBA 76-81	Peinture	Musulmane	M	Indép.	Dkr
117	DIOUF	Fodé	17-09-57 Dkr	"	Autodidacte	Sculpture	"	"	Indép.	1219 Lib 1 Dkr
118	DIOUF	Ibou	23-11-43 Tivaouane	" L	EAS 61-66	Peinture	"	"	Fonct.	Dkr
									Sorano	
119	DIOUF	Papa B.	28-04-58 Dkr	"	EAS 74-78	Sculp/Model.	"	"	Sculp/Ind	Dkr
120	DIOUF	Saliou	01-01-51 Bambey	"	ARBA, Brx, 75-79	Peinture	"	"	Peint. Ind	Fr/Paris
121	DIOUF	Théodore	49 Djigod	" L	EAS 69-71	"	Catholique	"	Peint. Ind	Dkr Co
122	DIOUM	Mamadou	25-01-56 Gadjack	Peul	ENSEA 76-81	Peinture	Musulmane	"	Prof. Fo	Dkr
123	DJIGO	Alassane	02-01-44 Kaolack	Tukul.	Autodidacte	Peinture	"	"	Art. Ind. C	Kaolack
124	DJONNE	Aïssatou E.	10-12-52 Nevers	Sereer	EBA Chelles 67-70	Peint/batik	Catholique	F	Pein. Ind.	Dkr
125	DRAME	Fassara	08-02-53 Dkr	Mandeng	INAS 73-76	Peint/Décora	Musulmane	M	Fonc. MEN	Dkr
126	DRAME	Alioune	23-05-55 Dkr	"	INAS 74-79	Peinture	"	"	Peint.	Indét.
127	FALL	Alioune B.	20-05-29 Louga	Wolof	Autodidacte	Peint/Décor.	"	"	Pein/Ind	Louga
128	FALL	Birahim	22-06-50 Mékhé	"	"	Peinture	"	"	Pein/Ind	Thiès
129	FALL	Doudou	11-06-54 Kaolack	"	INAS 73-79	"	"	"	" "	Indét.
130	FALL	El Hadj Abdoul.	10-03-45 Dkr	"	EAS 66-70	"	"	"	" "	Dkr
131	FALL	El Hadj Daouda	31-01-56 Rufisque	"	INAS 75-79	"	"	"	" "	Dkr
132	FALL	Malick Seye	09-03-58 Thiès	"	ENBA 81-85	Pein/Maq.	"	"	Empl. C.	Goudiaby Dkr
133	FALL	Mar	06-03-44 Dkr	"	E. A. Mali 59-63	Peinture	"	"	Fonct/MC	Dkr
134	FALL	Mbaye	15-08-51 Lambaye	Wolof	INAS 74-80	Peinture	Musulmane	M	Serig/Ind	Indét.
135	FALL	Nafissatou	12-11-62 Dkr	"	ENSEA 87-90	Peinture	"	F	Prof.	19 B Zo B Dkr
136	FALL	Ousmane	20-07-58 Diourb.	"	ENSEA 80-83	Peint/Sculp.	"	M	Prof.	Méd. Dkr

N°	NOM	PRENOM	DATE ET LIEU DE NAISSANCE	ETHNIE	FORMATION	SPECIALITE	RELIGION	SEXE	PROFES.	RESID.
137	FALL	Modou	18-06-40 Coki	Wolof	Autodidacte	Peint/s/v/	Musulmane	M	Pein/Ind	Dkr
138	FALL	Mouhamadou M.	27-03-54 Dkr	"	INAS 71-76	Peinture	"	"	" "	Dkr
139	FALL	Obeye	11-09-62 St-Louis Abandon	"	ENBA 81-84	Peinture	"	"	" "	Dkr
140	FALL	Papa Mambaye	18-05-45 Conakry	"	EAS 66-70	Peinture	"	"	" "	Indét.
141	FAYE	Alpha	13-09-60 Dkr	Sereer	INAS 75-79	"	"	"	" "	Dkr
142	FAYE	Mamadou dit Vieux		"	Autodidacte	Peinture Magnettiste	"	"	Indép.	Dkr
143	FAYE	Mayacine	13-07-47 Dkr	"	INAS 67-70	"	"	"	MEA/Fonc	Dkr
144	FAYE	Mbor	28-10-1900 Dkr	"	Autodidacte Décédé	"	"	"	Pein/Ind.	Dkr
145	FAYE	Moustapha	11-03-47 Dkr	" L	EAS 69-72	"	"	"	Prof.	Dkr
146	FAYE	Ndèye Mariama	07-01-68 Dkr	"	ENBA (Com) 87-90	Communicat.	"	F	Indép.	Dkr
147	FAYE	Ousmane	23-11-40 Dkr	" L	EAS 60-66	Peinture	"	M	Pein/Ind.	Dkr
148	FAYE	Silmon	26-12-42 Dkr	"	EAS 59-63 Paris	"	"	"	Prof. Fo	Dkr
149	FOFANA	Ibrahima		Bambara	ENBA (Com) 83-86	Communicat.	"	"	Pein/Ind.	Dkr
150	GABA	Hermann	16-04-52 Rufisq.	Libanais	ENBA 86-89	Peinture	"	"	Pein/Ind.	Dkr
151	GADIAGA	Seyni	15- 10-56 Dkr	Tukul.	ENSEA 78-81	Peinture	"	"	Prof. Fo	Dkr
152	GAYE	Germaine Anta	06-02-53 St-Louis	Wolof	ENSEA 79-83	Peint/s/v/	Catholique	F	Profes.	Dkr
153	GAYE	Mamadou	05-02-45 Rufisq.	"	ENBA Paris 69-74	"	Musulmane	M	Fo/MSDA	Thiès
154	GAYE	Mamadou	24-11-58 Dkr	"	INAS 75-79	Peinture	"	"	Pein/Ind.	Dkr
155	GAYE	Woury	06-07-40 St-Louis	"	Autodidacte	"	"	"	Art/Ind	Kaolack
156	GNACADJA	Abbé Léon	11-04-62 Dkr	Joola	Autodidacte	Peinture	"	"	Pein/Ind.	Diourbel

N°	NOM	PRENOM	DATE ET LIEU DE NAISSANCE	ETHNIE	FORMATION	SPECIALITE	RELIGION	SEXE	PROFES.	RESID.
157	GNINGUE	Assane		Sereer	Autodidacte	Peinture	Musulmane	M	Pein/Ind.	Cité Co Dkr
158	GNINGUE	Seyni Guèye	10-02-52 Dkr	"	INAS 71-76	"	"	"	" "	Dkr
159	GOMIS	Denis	56 Ziguinchor	Joola	Autodidacte	Peint/Décor.	Catholique	"	Pein/Ind.	Zchor
160	GOUDIABY	Boubacar	46 Thengory	" L	ENBA 64-68	Peinture	Musulmane	"	Fo/MSAD	Thiès
161	GUEYE	Abdoulaye		Wolof	EAS 59-63	"	"	"	Pein/Ind.	Indét.
162	GUEYE	Aboubakrim M.	01-02-48 Abdijan	Wolof	EAS 68-70	Peinture	Musulmane	M	Pein/Ind.	" "
163	GUEYE	Aïcha	14-09-75 Diourb.	"	Autodidacte	"	"	F	" "	Diourbel
164	GUEYE	Amadou	10-12-54 Dkr	"	ENBA 73-76	"	"	M	" "	Dkr
165	GUEYE	Cheikh Tidiane	22-05-57 Dkr	"	INAS 64-69	"	"	"	" "	Dkr
166	GUEYE	Amadou Moustapha	12-01-60 Thiès	"	ENBA 81-85	Environnem.	"	"	Indép.	Dkr
167	GUEYE	Bassirou	50 Kaolack	"	EAS 66-72	Peint/Sculp.	"	"	Art. Ind C	CCa/KK
168	GUEYE	Birame	03-08-52 Zchor	"	CFPA 71-73	Céram/Cécor.	"	"	Prof. Fo	Dkr
169	GUEYE	Dame	56 Diourbel	"	Autodidacte	Peint/s/v.	"	"	Peint/Ind	Dkr
170	GUEYE	El Hadj Magatte	59	"	EAS 59-63	Peinture	"	"	" "	Indét.
171	GUEYE	Khalifa S. M.	06-02-45 Dkr	" L	EAS 64-68	"	"	"	" "	Dkr Co
172	GUEYE	Kounta	45 Ngnith	Wolof	Autodidacte	Peinture	"	"	Indép.	Dakar
173	GUEYE	Madjiguène	12-06-61 Louga	"	ENSEA 85-88	Peinture	"	F	Prof.	Fass Dkr
174	GUEYE	Mame Sidy	09-02-46 Dkr	" L	EAS 63-69	Sculp/Ind.	"	M	Sculp/Ind	Dkr Co
175	GUEYE	Mademba	18-08-40 Louga	" L	EAS 66-68	Peinture	"	"	Pein/Ind.	Dkr
176	GUEYE	Mamadou Lamine	03-05-47 Dkr	"	EAS Paris	Peinture	"	"	" "	Dkr
177	GUEYE	Mor	26 Ndiaguène	"	Autodidacte	Peint/s/v/	"	"	" "	Dkr

N°	NOM	PRENOM	DATE ET LIEU DE NAISSANCE	ETHNIE	FORMATION	SPECIALITE	RELIGION	SEXE	PROFES.	RESID.
178	GUEYE	Ousmane		Wolof	France	Sculpture	Musulmane	M	Sculp/Ind	France
179	GUEYE	Penda	Dkr	"	ENSEA 79-82	Peinture	"	F	Prof.	156 HLM/Dkr Gd Yoff
180	GUEYE	Saliou	22-03-64 Dkr	"	ENBA (Env) 86-89	Environnem.	"	M	Indép.	Dkr
181	GUEYE	Tafsir M.	13-08-56 Rufisq.	"	INAS 73-77	Sculpture	"	"	Art/Ind.	Dkr
182	GUEYE	Tamsir	17-06-53 Thiès	"	INAS 71-76	Peinture	"	"	Pein/Ind.	Dkr
183	GUISSE	Ibrahima	02-02-47 Louga	"	INAS 76-79 Abandon	Commun	"	"	Art/Ind.	Dkr PE
184	JOHNSON	Moussa	11-06-53 St-Louis	Indét.	Autodidacte	Peint/Sculp.	"	"	Indép.	St-Louis
185	KA	El Hadj Amadou	12-02-52 Ndié- dieng KK	Tukul.	"	Peinture	"	"	Art/Ind C.	Kaolack
186	KAMA	Saliou	30-12-56 Gadiak	Bambara	ENSEA 79-82	Peinture	"	"	Prof.	Louga
187	KANE	Ibrahima	01-05-64 Dkr	Tukul.	ENBA (Env) 87-90	Environnem.	"	"	Indép.	Dkr
188	KANE	Abdou Latif	15-12-54 Dkr	Tukul.	INAS 74-78	Peinture	Musulmane	M	Indép.	"
189	KASSE	Kalidou	05-10-57 Diourb.	Peul	CF/MSAD Autodid.	Peinture	"	"	Pein/Ind.	Dkr PE
190	KEBE	Abdoul	06-07-60 Kaolack	Wolof	ENBA (Env) 82-85	Environnem.	"	"	Indép.	Dkr
191	KEBE	Ibrahima	02-10-55 Kaolack	"	INAS 75-79	Peinture	"	"	Pein/Ind.	Dkr Co
192	KEBE	Oumar	51 Kass-Kass	"	INAS Lods	"	"	"	" "	Dkr. Méd.
193	KEBE	Papa Mballo	17-11-42 Dkr	Peul L	EAS 62-65	Peint/Sérig.	"	"	Fon. MC	Zchor
194	KEITA	Cheikh	26-07-55 Gorée	Mandeng	Autodidacte	Peinture	"	"	Pein/Ind.	Gorée
195	KEITA	Leblanc <i>Magatte</i>	06-47 St-Louis	Soussou	"	Peint/Sculp.	"	"	Pein/Ind.	St-Louis
197	KEITA	Souleymane	17-04-47 Dkr	Mandeng	EAS 60-64	Peinture	Musulmane	"	" "	Dkr Go.
198	KONE	El Hadj	25-06-59 St-Louis	Bambara	Autodidacte	Sculp/Batik	"	"	Sculp/Ind	Dkr

N°	NOM	PRENOM	DATE ET LIEU DE NAISSANCE	ETHNIE	FORMATION	SPECIALITE	RELIGION	SEXE	PROFES.	RESID.
199	KOUNTA	Ousmane Gaba	66 Tombouctou	Wolof	ENBA (Com) 86-89	Communicat.	Musulmane	M	Indép.	Dkr
200	LETTE	Khady	01-02-47 Dkr	Wolof	INA S Exclu 74	Peinture Abandon	"	F	Ind. CNA	Méd. Dkr
201	LEYE	Amadou	11-03-52 Dkr	Wolof	ENBA 76-81	Peinture	"	M	Pein/Ind.	Dkr
202	LO	Babacar	29 Ndiombeau	"	Autodidacte	Peint/s/v	"	"	Pein/Ind	Dkr-Gué
203	LY	Amadou Décédé	11-04-55 Dkr	Tukul.	Autodidacte	Peinture	"	"	" "	Autr/Vienne
204	LY	Papa Adama	03-06-70 Kolda	"	Autodidacte	"	"	"	" "	Thiès
205	LY	Boubacar	07-09-61 Tamba	"	ENBA (Art) 80-83	Art (Peint)	"	"	Ind.	Indét.
206	LY	Ousseynou	13-12-43 Mboyo	"	EAS 63-69	Peinture	"	"	Pein/Ind.	Dkr
207	LY	Samba	46 Gollé	"	EAS	"	"	"	" "	Thiès
208	MAKKI	Linda El	13-01-54 Dkr	Libanais	ENSEA 87-90	"	"	F	Prof.	Dkr-Pl
209	MANGA	Ismaïla	14-02-57 Kamoya	Joola	ENBA 77-81 exclu	"	"	M	Prof. Fo	Dkr
210	MARONE	Mamadou	53 Diourbel	Wolof	Autodidacte	"	"	"	Art/Ind.	KK
211	MASSALY	Ousmane	26-10-53 Sédhiou	Mandeng	INAS 75-79	"	"	"	Ind.	Dkr
212	MBAYE	Amadou Moctar	25-01-45 Rufisq.	Wolof	ENSEA 87-90	"	"	"	Prof.	Gué. Dkr
213	MBAYE	Amdy Kré	25-04-49 Dkr	"	Autodidacte	"	"	"	Pein/Ind.	Dkr Gué.
214	MBAYE	Abdou Karim	25-04-49 Dkr	"	EAS 59-63	"	"	"	" "	Dkr
215	MBAYE	Awa Cheikh	07-02-54 Kaolack	"	ENBA 75-80	"	"	F	Indép.	Indét.
216	MBAYE	Cheikh	03-01-71 Kaolack	"	ENSEA 81-84	Peinture	"	M	Prof.	Indét.
217	MBAYE	Ibrahima A.	08-08-55 Acre Lao	Wolof	ENSEA 77-81	Peinture	Musulmane	M	Prof.	Kaolack
218	MBAYE	Kassim	11-10-66 Pout	"	Autodidacte	"	"	"	Pein/Ind.	Dkr
219	MBAYE	Maguette	54 Kaolack	"	INAS 75-79	"	"	"	" "	Indét.

N°	NOM	PRENOM	DATE ET LIEU DE NAISSANCE	ETHNIE	FORMATION	SPECIALITE	RELIGION	SEXE	PROFES.	RESID.
220	MBAYE	Mouhamadou Zoulou	54 Thiès	Wolof	Autodidacte	Peinture	Musulmane	M	Pein/Ind.	Dkr Mé/Paris
221	MBAYE	Moussa	09-04-54 Dkr	"	"	"	"	"	Pein/Ind. 32	Cit Port Dkr
222	MBAYE	Ousseynou	18-10-52 Dkr	"	"	"	"	"	Pein/Ind.	Dkr. Mé
223	MBAYE	Pathé		"	EAS 54-63	"	"	"	" "	Indét.
224	MBAYE	Sény	18-01-52 Dkr	"	Autodidacte	Peint/Colla.	"	"	Pein/Ind.	Dkr
225	MBAYE	Thierno	50 Mékhé	"	ENSEA 85-88	Peinture	"	"	Prof.	L. Delaf. Dkr
226	MBENGUE	Ass		"		"	"	"	Pein/Ind.	Fr/Paris
227	MBENGUE	Fatim	03-11-66 Kaolack	"	ENBA Exclu 90 Echec	"	"	F	" "	6750 L6
228	MBENGUE	Gora décédé en 1988	15-06-31 Fatick	"	Autodidacte	Peint/s/v.	"	M	Pein/Ind.	Dkr. Gué
229	MBENGUE	Ibrahima	15-04-59 Dkr	"	INAS 74-78	Peinture	"	"	" "	Dkr
230	MBOUP	Abdoulaye	15-02-55 Dkr	"	INAS 75-79	Peint/Grav.	"	"	" "	Dkr
231	MBOUP	El Hadj Mboubel	09-06-50	"	ENBA 71-74	Peint/Sculp.	"	"	" "	Dkr C.
232	MBOUP	Niaw Lo	21-01-52 Louga	"	INAS 75-78	Sculpture	"	"	Sculp/Ind	Dkr C.
233	MBOUP	Saliou		"	EAS 59-63	Peinture			Pein/Ind.	Indét.
234	NADJI	Daniel	12-12-57 Sindima	Balante	ENSEA 82-85	Peint/Sculp.	Catholique	"	Prof.	Kaolack
235	NAME	Fatou	31-01-69 Dkr	Sereer	ENBA (Art) 88-91	Peinture	Musulmane	F	Pein/Ind.	Dkr
236	NDAO	Mamadou	24-04-59	Wolof	ENSEA 80-83	"	"	M	Prof	Louga
237	NDAW	Massamba	19-01-61 Dkr	"	INAS 75-79	"	"	"	Pein/Ind.	Dkr
238	NDIAYE	Abdou		"	INAS	"	"	"	Pein/Ind.	Dkr Ruf.

N°	NOM	PRENOM	DATE ET LIEU DE NAISSANCE	ETHNIE	FORMATION	SPECIALITE	RELIGION	SEXE	PROFES.	RESID.
239	NDIAYE	Abdoulaye	36 Sam	Wolof	EAS 61-65	Peinture	Musulmane	M	Fon. MSAD	Thiès
240	NDIAYE	Abdoulaye		"	EAS 59-63	"	"	"	Pein/Ind.	Indét.
241	NDIAYE	Alioune Badara	07-03-58 Sébik.	"	ENSEA 79-83	"	"	"	Profes.	Dkr
242	NDIAYE	Alphonse	58 Joal	Sereer	Autodidacte	Peint/Décor	Catholique	"	Pein/Ind.	Zchor
243	NDIAYE	Baba	24-01-46 Thiès	Wolof	Autodidacte	Peinture	Musulmane	M	Pein/Ind.	Thiès
244	NDIAYE	Daouda	25-08-58 Dkr	"	ENSEA 82-85	"	"	"	Prof. C	Ouakam Dkr
245	NDIAYE	Djibril	27-02-45 Dkr	"	EAS 64-70	Sculpture	"	"	Prof. Fo	Dkr
246	NDIAYE	Djiby	13-03-70 Kaolack	"	Autodidacte	Peinture	"	"	Art/Ind.	Kaolack
247	NDIAYE	Iba	28-05-28 St-Louis	"	AGC-Paris France 49-58	Peinture	"	"	Pein/Ind.	Paris
248	NDIAYE	Ibrahima	27-09-41 Dkr	"	EAS 59-63	"	"	"	Prof.	Dkr
249	NDIAYE	Ibrahima	01-02-50 Dkr	"	ENBA 72-76	"	"	"	Prof.	Dkr
250	NDIAYE	Ibrahima	30-05-59 Kaolack	"	Autodidacte	"	"	"	Pein/Ind.	Dkr
251	NDIAYE	Kara	08-02-60 Dkr	"	ENSEA 84-88	"	"	"	Prof.	Dkr. Gué
252	NDIAYE	Maguette	22-02-40 Gorée	"	Autodidacte	"	"	"	Pein/Ind.	Dkr. Ruf.
253	NDIAYE	Mamadou	49 Fatick	Sereer	INAS 71-76	Peint/Muséo	"	"	Fo/MC. Fo	Dkr
254	NDIAYE	Momar	20-03-58 Dkr	Wolof	INAS 74-78	Peinture	"	"	Pein/Ind.	Dkr
255	NDIAYE	Moussa Baïdy	23-01-54 Thiès	Tukul.	INAS 74-77	"	"	"	Prof.	Dkr
256	NDIAYE	Moustapha	27-02-60 Dkr	Wolof	ENBA 77-84	Art Peinture	"	"	Pein/Ind.	Dkr
257	NDIAYE	Oumar	14-03-60 Dkr	"	INAS 75-79	Peinture	"	"	Pein/Ind.	Dkr
258	NDIAYE	Ousmane	51 Diobène-Diar	Wolof	INAS 73-76	"	"	"	" "	Indét.
259	NDIAYE	Papa Youssou	19-03-63 Bobo- Dioulasso	"	Autodidacte	Sculpture	"	"	Sculp/Ind	Dkr. Mé

N°	NOM	PRENOM	DATE ET LIEU DE NAISSANCE	ETHNIE	FORMATION	SPECIALITE	RELIGION	SEXE	PROFES.	RESID.
260	NDIAYE	Serigne	53 Tivaouane	Wolof	INAS 73-76	Peint/s/v.	Musulmane	M	Prof.	Dkr
261	NDIAYE	Sidy	05-04-54 Mbacké	"	INAS 74-78	Grav/Peint	"	"	Indép.	Dkr
262	NDIAYE	Sokhna	08-01-61 Dkr	"	ENBA (Env) 85-88	Environnem.	"	"	Indép.	Dkr
263	NDONG	Papa Malick	14-03-40 Kaolack	Sereer	Autodidacte	Peint/Sculp.	"	"	Art/Ind.	Kaolack
264	NDOUR	Fary	56 Diarrère	"	ENSEA 88-91	Peinture	"	"	Prof.	Ndoffane
265	NDOYE	Abdoulaye	26-02-51 Dkr	Wolof	ARBA-Brx 78-81	"	"	"	Prof. Fo	Dkr
266	NDOYE	Assane	04-01-52 Dkr	"	EAS	"	"	"	Pein/Ind.	France
267	NDOYE	Babacar	24-04-56 Dkr	"	INAS 75-79	"	"	"	" "	Dkr
268	NDOYE	Ibou	25-12-58 Thiès	"	ENBA (Env) 80-83	Environnem.	"	"	Indép.	Dkr
269	NDOYE	Ibrahima	16-09-49 Mbour	"	INAS 70-74 ENSEA 82-85	Peinture	"	"	Prof.	Dkr
270	NDOYE	Josephine	26-06-59 Ruf.	"	ENSEA 86-89	"	"	F	Prof.	Dkr
271	NDOYE	Mohamed		"		"	"	M	Pein/Ind.	Fr/Paris
272	NDOYE	Seynabou M. J.		"	ENBA (Env) 87-90	Environnem.	"	F	Indép.	Dkr
273	NDOYE	Moussa	03-12-52 Rufisq.	"	INAS 74-78	Peinture	"	M	Pein/Ind.	Dkr
274	NDOYE	Ibrahima dit Ceva	30-05-59 Kaolack	"	Autodidacte	"	"	"	Pein/Ind.	Dkr
275	NDOYE	Souleymane	11-03-57 Thiès	Wolof	Autodidacte	Sculpture	Musulmane	M	Ind.	Thiès
276	NGOM	Kalilou	04-03-63 Faljar	Sereer	ENBA 84-89	Environnem.	"	"	"	Indét.
277	NIANG	Mamadou	30-04-42 Dkr	Wolof	MA/M, E - AS, 59-63	Peint/Décor.	"	"	Prof. Fo.	Dkr
278	NIANG	Mamadou	19-05-56 Dkr	"	Autodidacte	Sculpture	"	"	Ind.	HLM 6/P
279	NIANG	Maodo	15-08-49 Tivaou.	" L	EAS 67-70	Peint. RPN/L	"	"	Peint.	Ind. Dkr Co
280	NIANG	Mayoro	31-03-52 St-Louis	"	INAS 72-75	Peinture	"	"	Pein/Ind.	St-Louis

N°	NOM	PRENOM	DATE ET LIEU DE NAISSANCE	ETHNIE	FORMATION	SPECIALITE	RELIGION	SEXE	PROFES.	RESID.
281	NIANG	Modou	16-01-45 Dkr	Wolof L	EAS 61-64	Peint. RPN/L	Musulmane	M	Fo/Mc	Dkr
282	NIANG	Oumar M.	20-02-55 Niandane	"	INAS 71-75	Peint/Illust.	"	"	Fon/MEN	DKR
283	NIANG	Papa Malick	20-12-67 Matam	"	ENSEA (2 ans)	Peinture	"	"	Pein/Ind.	Dkr
284	NIASS	Cheikh	10-08-66 Pikine	"	ENBA 86-91	Peinture	"	"	Pein/Ind.	Gle Tapée Dkr
285	PAYE	Moustapha	11-03-47 Dkr	"	EAS 69-72	"	"	"	Prof.	Dkr Co
286	PAYE	Oumar		"	INAS	"	"	"	Ind. CNA	Méd. Dkr
287	PENDASSA	Simba	26-09-50 Guing.	Bassari	INAS 72-75	"	"	"	Indép.	Paris
288	PEPITO	Jacques	11-07-52 Douala	Indét.		Peint/Décor.	Catholique	"	Indép.	Tamba
289	SAGNA	Jean-Marie	61 Tendouck	Joola	ENBA 78-82	Peinture	"	"	Pein/Ind.	Indét.
290	SAGNA	Malick Gabriel Etienne	26-12-61 Dkr	"	INAS 75-79	"	"	"	Pein/Ind.	Dkr
291	SAGNA	Souleymane	06-05-61 Dkr	"	ENBA 86-89	Audiovisuel (comm.)	Musulmane	"	Ind.	Gd. Mé. 953
292	SAKHO	Amadou	30-08-47 Thiès	Soninké	CFP/MSAD Thiès	Peint/Céram.	"	"	Fo/MSAD	Thiès
293	SAKHO	Momar Campbell	19-07-47 Dkr	Sarokol.	EAS 59-63	Peinture	"	"	Pein/Ind.	Dkr
294	SAKHO	Sainabou	14-10-49 Dkr	Soninké	ENBA 71-76	"	"	F	Pein/Ind.	Tamba
295	SAKHO	Wague Mamadou	19-07-47 Dkr	"	Autodidacte	Peint/Sculp.	"	M	Ind.	Dkr
296	SALL	Amidou	30-08-47 Thiès	Tukul	CFP/MSAD Thiès	Peinture	"	"	Fo/MSAD	Thiès
297	SALL	Ibrahima	07-01-47 Dkr	"	EAS 66-70	"	"	"	Pein/Ind.	Dkr
298	SAMB	Abdoulaye	23-03-54 Dkr	Wolof	INAS 70-75	"	"	"	" "	Fr/Troye
299	SAMB	Aly Alioune	28-01-53 Dkr	"	INAS 71-76	"	"	"	" "	Dkr

N°	NOM	PRENOM	DATE ET LIEU DE NAISSANCE	ETHNIE	FORMATION	SPECIALITE	RELIGION	SEXE	PROFES.	RESID.
300	SAMB	Amandeyane	28-10-50 Ruf	Wolof	INAS 72-75	Peinture	Musulmane	M	Pein/Ind.	Dkr
301	SAMB	Issa	31-12-45 Dkr	"	INAS 72-74	Peint/Sculp.	"	"	Pein/Ind.	Dkr
302	SAMB	Moussa	03-05-53 Mbour	"	CF/MSAD 71-75	Peint/Licc	"	"	Fo/MSAD	Thiès
303	SAMB	Papa M.	51 Mbour	Wolof	Autodidacte	Peint/Décor	Musulmane	M	Art/Ind.	Dkr
304	SAMB	Saër	43 Mbour	"	"	" "	"	"	Pein/Ind.	Zchor
305	SAMBOU	César	28-02-57 Zchor	Joola	ENSEA 83-86	Peinture	Catholique	"	Prof. C	Kaolack
306	SAMBOU	Djibaten		"	Autodidacte	Graph/Peint	Musulmane	"	Indép.	Indét.
307	SAMBOU	Jérôme Emilien	11-09-52 Zchor	"	ENBA 75-80	Peinture	Catholique	"	" "	Zchor
308	SANE	Eugène		"	EAS 59-63	Peinture	"	M	Pein/Ind.	Indét.
309	SANE	Faly	18-04-62 Dkr	"	ENBA (Env) 87-90	Peint/Env.		"	Pein/Ind	156 Gd Dkr
310	SARR	Amadou Wade	22-05-50 Dkr	Wolof	EAS 66-70	Graph/Peint	Musulmane	"	" "	Dkr
311	SARR	Bassirou	05-01-56 Dkr	"	INAS	Sculpture	"	"	Prof.	Dkr. Mé
312	SARR	Ousseynou		"	EAS Lods RPN	Peinture	"	"	Pein/Ind.	Fr/P
313	SECK	Abdoulaye		"	ENSEA	"	"	"	Prof. (ch)	Patte d'Oie Dkr
314	SECK	Amadou	10-01-50 Dkr	" L	EAS 65-70	"	"	"	Pein/Ind.	Dkr Co
315	SECK	Amadou dit Azu Bade	03-11-58 St-Louis	"	ENBA 88-92	Communicat.	"	"	" "	Dkr
316	SECK	Babacar	28-02-50 Dkr	"	INAS 73-76	Peinture	"	"	" "	Dkr
317	SECK	Birame	16-02-52 Dkr	"	INAS 70-74	"	"	"	Pein/Ind.	Dkr
318	SECK	Boubacar	28-02-50 Dkr	"	EAS 65-70	"	"	"	" "	Dkr
319	SECK	Diatta	27-07-53 Dkr	" L	INAS 70-74	"	"	"	" "	Dkr. Co
320	SECK	Fatou Ndoye	06-08-51	" L	aucun diplôme EAS 68-72	"	"	F	" "	Indét.

N°	NOM	PRENOM	DATE ET LIEU DE NAISSANCE	ETHNIE	FORMATION	SPECIALITE	RELIGION	SEXE	PROFES.	RESID.
321	SECK	Mamadou	28-01-54 Kaolack	Wolof	INAS 73-75	Sculpture	Musulmane	M	Ind. CNA	Méd. Dkr
322	SECK	Mamadou	01-01-59 Thiès	"	ENBA (Env) 84-87	Environnem.	"	"	Indép.	Thiès
323	SECK	Papa M.	07-06-56 Dkr	"	INAS	Sculpture	"	"	Scul/Ind.	Dkr
324	SECK	Sidy	27-07-66 Kaolack	"	ENSEA 87-91	Peinture	"	"	Prof.	Indét.
325	SECKA	Chuckey	19-10-53 Bandjul	"	ENBA 78-82	Peint/Batik	"	"	Pein/Ind.	Dkr
326	SENE	Mafaly	35 St-Louis	Sereer	ARBA-Brx INAS 77	Peinture	"	"	" "	Dkr
327	SENE	Malang	05-03-62 Zchor	"	ENBA 82-85	Communic	"	"	Art/Ind.	Dkr
328	SENE	Mapenda	02-02-62 Parguine	"	ENBA (Com) 80-83	Communicat.	"	"	Indép.	Indét.
329	SENE	Philippe	49 Diouroup	"	INAS 70-73	Peinture	Catholique	"	Pein/Ind.	Dkr.co
330	SENGHOR	Madeleine	09-07-37 Dkr	Wolof	Autodidacte	"	"	F	Fo/MTFP	Dkr
331	SENGHOR	Paul	05-07-59 Sokhone	Sereer	ENBA 84-85	"	"	M	Pein/Ind.	Gle Tapée Dkr
332	SEYDI	Insa	57 Ziguinchor	Mandeng	Autodidacte	Sculp/Bois	Musulmane	M	Scul/Ind.	Zchor
333	SEYE	Babacar	08-08 Dakar	Wolof	"	Peinture	"	"	Pein/Ind.	Dkr
334	SEYE	Younousse	20-03-40 St-Louis	"	"	"	"	F	" "	Dkr
335	SIDIBE	Cheikh B.	29-07-50 Thiès	Soninké	"	"	"	M	" "	Thiès
336	SISSOKO	Amadou	17-10-61 Dkr	Bambara	ENBA (Env) 84-87	Environnem.	"	"	Indép.	Liberté 1 Dkr
337	SOULEIMAN	Salman	30-07-61 Dkr	Libanais	ENBA (Env) 81-84	"	"	"	" "	Dkr
338	SOW	Alioune	18-10-52 Dakar	Tukul.	INAS Lods	Dessin/Peint	"	"	Pein/Ind.	Dkr
			décédé							
339	SOW	Alpha	29-10-45 Thiès	Tukul.	CFA	Sculp/Céram.	"	"	Indép.	Dkr
340	SOW	Amadou	17-11-51 St-Louis	" L	INAS 69-73	Peint/Sculp.	"	"	" "	Autriche- Vienne
341	SOW	Laba		"	INAS 75-79	Peinture	"	"	" "	Indét.

N°	NOM	PRENOM	DATE ET LIEU DE NAISSANCE	ETHNIE	FORMATION	SPECIALITE	RELIGION	SEXE	PROFES.	RESID.
342	SOW I	Ousmane	10-10-35 Dkr	Tukul.	Autodidacte	Scul/Moulag.	Musulmane	M	Scul/Ind.	Dkr
343	SOW 2	Ousmane	52 St-Louis	"	INAS 73	Peint/Grav.	"	"	Pein/Ind.	Dkr
344	SY	Amadou Kane	12-04-61 Kaolack	"	ENBA (Art) 88-91	Peinture	"	"	" "	Indét.
345	SY	El Hadj Moussa	09-09-54 Dkr	"	INAS 73-77	"	"	"	" "	Dkr
346	SY	Kalidou	18-05-48 Dkr	"	INAS, ARBA-Brx 71-76	Graph/Comm.	"	"	Prof. Fo	Dkr
347	SYLLA	Doudou	12-02-46 Dkr	Wolof L	EAS 63-67	Peint/Muséo	"	"	Fonc.	Dkr
348	SYLLA	Ibrahima	19-04-46 Banjul	"	INAS 75-79	Peinture	"	"	Pein/Ind.	Indét.
349	SYLLA	François Laurent	01-11-59 Ollivolf (France)	Indéter.	ENBA (Env) 80-83	Environnem.	Catholique	"	Pro. Fo	" "
350	TALL	Cheikh	10-06-52 Dkr	Tukul.	INAS 72-75	Peinture	Musulmane	"	Empl.	SOTIBA Dkr
351	TALL	Papa Ibra	32 Tivaouane	"	France 54-59	"	"	"	Fo/MSAD	Thiès
352	TALL	Serigne	25-09-62 Tivaoua.	"	ENBA (Env) 86-89	Environnem.	"	"	Indép.	Indét.
353	TAMBA	Mamadou Lamine	60 Coubalan	Joola	INAE 78-81	Peinture	"	"	Pein/Ind.	(D. Art) Dkr
354	THIAM	Assane	13-10-56 Dkr	Wolof	ENSEA 82-85	"	"	"	Prof.	St-Louis
355	THIAM	Cheikh	18-04-54 Kaolack	"	Autodidacte	Sculpture	"	"	Art/Ind C.	Léona Kaolac
356	THIAM	Chérif	01-12-51 Louga pas de diplôme	"	ENBA 70-74	Peint/Décor.	"	"	Fo/ORTS	Dkr Co
357	THIAM	Mamadou	01-11-42 Dkr	"	EAS 59-63 Paris	Typo/Calli/ Peint.	"	"	Pro/For	1286 Gd Dkr
358	THIAM	Mamadou Lamine	51 Fatick	"	INAS 72-76	Peinture	"	"	Fo/MEN	Dkr

N°	NOM	PRENOM	DATE ET LIEU DE NAISSANCE	ETHNIE	FORMATION	SPECIALITE	RELIGION	SEXE	PROFES.	RESID.
359	THIAM	Mansour	30-05-59 Ruf.	Wolof	INAS 75-79	Peinture	Musulmane	M	Pein/Ind.	Dkr
360	THIAM	Ousmane	11-02-56 Keur Galgou	"	INAS 75-79	"	"	"	" "	Indét.
361	THIAM	Yaya	03-05-59 Thiès	"		Peint/Sculp.	"	"	Art/Ind.	Thiès
362	THIOUNE	Dame	55 Kadji	"	ENBA 88-91	Communicat.	"	"	Indp.C. Com	Indét.
363	TINE	Moussa	10-03-53 Ndiané	Sereer	INAS 74-78	Peinture	"	"	Art/Ind	Dkr/Pikine
364	TINE	Ousmane	05-09-58 Diourb.	"	Autodidacte	Peint/Batik	"	"	Ind/CNA	Thiès
365	TOURE	Amara Fodé	26-09-56 Thiès	Mandeng	ENBA (Env) 78-82	Communicat.	"	"	Indép.	Thiès
366	TOURE	Cheikh	56 Kaolack	"	ENSEA 81-84	Peinture	"	"		Fass/Dkr
367	TRAORE	Ali	09-05-46 Dkr	Bambara	EAF 65-69	Sculpture	"	"		Dkr/Ital.
368	TRAORE	Baye M.	17-02-52 St-Louis	"	CF/MSAD 69-75	Peinture	"	"	Fo/MSAD	Thiès
369	TRAORE	Moussa	08-10-61 Dkr	"	Autodidacte		"	"	" Ind.	Médina Dkr
370	VIHMA	Tuula	18-07-52 Helsin-	Indét.	ENBA 87-90	Environnem.	Catholique	F	Ind.	Dkr
371	WADE	Babacar	23-06-68 Thiès	Wolof	ENBA (Art) 87-90	Art (Peint)	Musulmane	M	Pein/Ind.	Thiès
372	WADE	Mamadou	17-02-44 Mékhé	" L	EAS 59-63	Peint/Lice	"	"	" "	Dkr
373	WADE	Moustapha	12-03-55 St-Louis	" L	INAS 71-76	Peinture	"	"	" "	Gorée
374	WAGANE	Momar Sakho	19-07-47 Dakar	Wolof	EAS 59-60	Peinture	"	"	Pein/Ind.	Dakar
375	YACOUBA	Jacob	04-04-47 Tamba	Peul	Autodidacte	"	"	"	" "	St-Louis
376	FAYE	Mur	26-03-47 Dkr	Sereer	EAS 62-66	Peinture	"	"	Profes.	Dakar (Décédé)
377	HOUELLE	Mylène	13-05-57 Dijon	Indét.	Autodidacte	"	chrétienne	F.	Fonct.	Dakar
378	NDOYE	Momar	16-04-52 Dakar	Wolof.	INAS 76-79	"	Musulm.	M.	Pro.For.	Dakar

4-3-3- OBSERVATIONS

Le traitement informatique et l'analyse des données de ce répertoire fournissent de très utiles informations ; en référence en effet aux différents paramètres (date et lieu de naissance, ethnie, formation, spécialité, religion, sexe, etc.), contenus dans le répertoire, les résultats suivants ont été obtenus.

a - L'âge

0 à 40 ans :	198 ; soit 52 %
Plus de 40 ans :	148 ; soit 39 %
Non indiqué :	32 ; soit 9 %
Total :	378

b - Lieu de naissance

Zone urbaine :	294 ; soit 77 %
Zone rurale :	52 ; soit 13 %
Non indiqué :	32 ; soit 9 %

c - Lieu de Résidence

Zone urbaine :	319 ; soit 84 %
Zone rurale :	1
Non indiqué :	58 ; soit 15 %
Dakar :	231 ; soit 61 %

d - Ethnies

Wolof :	209 ; soit 55 %
Tukulër :	47 ; soit 12 %
Sereer :	34 ; soit 9 %
Joola :	23 ; soit 6 %

e - Religions

Musulmans :	351 ; soit 93 %
Catholiques :	27 ; soit 7 %

f - Sexe

Masculin :	350 ; soit 93 %
Féminin :	28 ; soit 7 %

g - Spécialité

Peinture :	317 ; soit 84 %
Sculpture :	34 ; soit 9 %
Divers :	27 ; soit 7 %

h - Profession

Fonctionnaires :	26 ; soit 6 %
Professeurs :	55 ; soit 14 %
Indépendants :	282 ; soit 74 %
Non indiqué :	15 ; soit 4 %

Ainsi, les artistes sénégalais sont relativement jeunes, ce qui découle de l'âge de recrutement, qui est toujours bas, et de la durée de la formation, qui est généralement de 4 années et l'arrivée, chaque année, de nouvelles promotions d'artistes issus des écoles de formation.

Plus de 70 % sont nés dans les villes et 84 % résident en zones urbaines, tandis que 61 % vivent à Dakar, la capitale nationale ; les autres artistes se répartissent en quelques capitales régionales : Thiès, Kaolack, Saint-Louis et Ziguinchor ; peu d'artistes résident dans les autres capitales régionales (Diourbel, Fatick, Kolda, Louga et Tamba) et presque aucun dans les capitales départementales, dans lesquelles il n'y a pratiquement aucune infrastructure artistique.

55 % des artistes sénégalais sont *wolof*, ce qui pourrait procéder de ce que les écoles de formation artistique sont toutes localisées à Dakar, terroir de l'ethnie *Wolof*, la plus scolarisée et la plus urbanisée du pays ; cette ethnie est également la plus nombreuse ; viennent ensuite les ethnies *Tukulër* (12 %), *Sereer* (9 %) et *Joola* (6 %).

Au point de vue religieux, les artistes musulmans représentent 93 % de cette population, probablement en raison de la prépondérance de l'Islam dans le pays (94 %).

Dans cette population, les hommes, au nombre de 350, représentent 93 %, tandis que les femmes ne sont que 28, soit 7 % ; car, en raison des préjugés sociaux, les métiers d'art, notamment dans les arts plastiques modernes, ont longtemps été fermés aux femmes ; d'une manière générale, dans le système éducatif moderne, la proportion moyenne des filles ne dépasse pas 30 % ; dans les niveaux élevés de la pyramide scolaire (cycles secondaire et supérieur), cette proportion descend au-dessous de 20 % ;

c'est seulement dans le cycle élémentaire qu'il approche 40 %. Dans cette population d'artistes femmes, les deux plus anciennes, Seyni Camara et Madeleine Devès Senghor, sont autodidactes et sont venues à l'art dans le tard ; Saïnabou Sakho a été une des toutes premières à fréquenter l'ENBA de 1971 à 1976 ; mais depuis lors, leur nombre s'est notablement accru dans les effectifs scolaires tant de l'ENBA que de l'ENSEA (cf. voir dans les tableaux suivants les récentes promotions de ces écoles).

Au point de vue de la spécialité, les peintres sont toujours très largement majoritaires, soit 317/378 ; donc 84 % de la population ; les sculpteurs, au nombre de 34, ne représentent pas encore 10 % de la population. Cependant, avec les nouveaux départements de l'environnement et de la communication de l'ENBA, la diversification des filières et des spécialités est entamée et ne tardera pas à modifier la configuration de la population des plasticiens sénégalais. Mylène Houelle (cf. chapitre 8) a recensé, pour son exposition prévue en fin d'année 1993, 30 artistes graphistes et illustrateurs.

Dans cette population, les artistes indépendants, c'est-à-dire non salariés, sont de loin plus nombreux : 282/378 ; sans doute parce que, dans cette catégorie se retrouvent tous ceux qui ne peuvent pas être employés par l'Etat, principal employeur du pays ; mais aussi parce que, cette catégorie comprend beaucoup d'artistes autodidactes et beaucoup de jeunes qui s'auto-proclament artistes. Les artistes fonctionnaires et enseignants représentent une bonne proportion (81/378), soit environ 21 % ; et leur nombre s'accroît avec le temps, en raison de la permanence de la formation et les difficultés du département art (peinture et sculpture) de l'ENBA.

DISCIPLES DE PIERRE LODS

N°s	Nom	Prénoms	Date et lieu Naissance	Formation	Spécialité
PREMIERE GENERATION					
1	BA	Amadou	11-07-45 Agniam	61/64 E AS	Peinture
2	DIOP	Papa Sidy	Louga 42	ENAS	"
3	DIONGUE	Bocar Pathé	08-07-46 Kaolack	65/67 E AS	Peint. Decd 1990
4	DIOUF	Ibou	23-11-43 Tivaouane	61/66 E AS	Peinture
5	FAYE	Ousmane	23-11-40	60/66 "	"
6	BARRY	Seydou	43 Oréfondé	59/63 "	"
DEUXIEME GENERATION					
7	COULIBALY	Boubacar	04-06-44 Dakar	68/72 E AS	Peinture
8	DIA	Baba	10-03-52 Sinthiou D	Autodidacte	"
9	DIAKHATE	Mamadou	38 Tivaouane	59-61 EAS	"
10	DIALLO	Boubacar	21-11-49 St-Louis	67/68 F AS	"
11	DIEDHIOU	Ansoumana	49 Bignona	ENAS	"
12	DIOP	Mbaye	04-09-51 Dakar	68/72 EAS	"
13	DIUCK	Daouda	12-07-51 Dakar	69/73 E AS	"
14	DIOUF	Théodore	49 Djigod	69/71 "	"
15	FAYE	Mor	26-03-47 Dakar	61-66 EAS	"
16	GUEYE	Khalifa	06-02-45 Dakar	64/68 "	"
17	GUEYE	Mademba	18-08-40 Louga	66/68 "	"
18	LY	Ousseynou	13-12-43 Mboyo	63-69 EAS	"
19	NIANG	Maodo	15-08-49 Tivaouane	67/70 "	"
20	NIANG	Modou	16-01-45 Dakar	67/70 "	"
21	SARR	Amadou Wade	22-05-50 Dakar	66-70 EAS	Sculpture
22	SECK	Amadou	10-01-50 Dakar	65-70 "	Peinture
23	SECK	Diatta	27-07-53 Dakar	66-70 E AS	"
24	SENE	Philippe	49 Diouroup	70/73 INAS	"
25	SOW	Amadou	17-11-51 St-Louis	69/73 INAS	"
26	THIAM	Chérif	01-12-51 Louga	69/73 INAS	"
27	DIALLO	Oumar Katta	20-03-46 Dakar	60-65 EAS	"
28	DIOP	Boughoul	18-03-49 Dakar	59/63 EAS	"
29	SY	El Hadj	09-09-54 Dakar	73-77 INAS	"
30	MBAYE	Mouhamadou Zulu	54 Thiès	Autodidacte mais fréquen- tait atelier de Lods	"
31	CISSOKO	Adama		INAS/RPN	"

DIPLOMES DE L'ECOLE DES ARTS DU SENEGAL (1960-1972)

N ^o s	Nom	Prénoms	Date et lieu Naissance	Formation	Spécialité
<u>1963</u>					
1	BARRY	SEYDOU	43 Oréfondé	59/63	DEAS ¹
2	DIAGNE	Doudou		59/63	"
3	DIAKHATE	Badara		59/63	"
4	DIAKHATE	Mamadou	38 Tivaouane	59/61	"
5	DIOP	Boughoul	18-03-49 Dakar	59/63	"
6	FALL	Mar	06-03-44 Dakar	"	"
7	FAYE	Silmon	26-12-42 Dakar	"	"
8	GUEYE	Abdoulaye		"	"
9	GUEYE	El Hadj Maguette		"	"
10	MBAYE	Pathé		"	"
11	MBAYE	Abdoukarim		"	"
12	MBOUP	Saliou		"	"
13	MERLIN	Dominique		"	"
14	NDIAYE	Abdoulaye		"	"
15	NDIAYE	Ibrahima	27-09-41 Dakar	"	"
16	NIANG	Mamadou	30-04-42 Dakar	"	"
17	SAKHO	Momar Campbel		"	"
18	SANE	Eugène		"	"
19	SOULIER	Catherine			
20	THIAM	Mamadou	01-11-42 Dakar	61/63	"
21	WADE	Mamadou	44 Mékhé	59/63	"
<u>1964</u>					
22	BA	Amadou	11-07-45 Agniam	61/64	DEAS
23	KEITA	Souleymane	17-04-47 Dakar	60-64	"
<u>1965</u>					
24	DIALLO	Omar Katta	23-03-46 Dakar	60/65	"
25	KEBE	Papa Mballo	17-11-42 Dakar	62/65	"
26	NDIAYE	Abdoulaye	36 Sam	61/65	"
<u>1966</u>					
27	DIOUF	Ibou	23-11-43 Tivaouane	61/66	"
28	FAYE	Mor	26-03-47 Dakar	62/66	"
29	FAYE	Ousmane	23-11-40 Dakar	60/66	"

¹Diplôme de l'Ecole des Arts du Sénégal

N ^o s	Nom	Prénoms	Date et lieu Naissance	Formation	Diplômes
<u>1967</u>					
30	DIONGUE	Bocar Pathé	08-07-46 Kaolack	65/67	DEAS
31	SYLLA	Doudou	12-02-46 Dakar	63/67	"
<u>1968</u>					
32	GOUDIABY	Boubacar	46 Thengory	64/68	"
33	GUEYE	Khalifa S.	06-02-45 Dakar	64/68	"
34	GUEYE	Mademba	18-08-40 Louga	66/68	"
<u>1969</u>					
35	BALDE	Samba	50 Botto	68/69	"
36	CAMARA	Backara	30-01-47 Thiès	68/69	"
37	DIEME	Bacary	47 Guérina	64/69	"
38	DIME	Moustapha	23-04-52 Louga	66/69	"
39	GUEYE	Mame Sidy	09-02-46 Dakar	63/69	"
40	LY	Ousseynou	13-12-43 Mboyo	63/69	"
<u>1970</u>					
41	BA	Ibrahima	30-11-47 St-Louis	66/70	DFE ¹
42	CISSE	Mansour	03-11-45 Dakar	63/70	"
43	COULOUBALY	Boubacar	04-06-44 Dakar	67/70	AFE ²
44	DIA	Ibrahima	30-11-47 St-Louis	66/70	DFE
45	DIALLO	Mamadou	10-08-49 Dakar	68/70	DEAS
46	DIOP	Mbaye	04-09-51 Dakar	68/70	DFE
47	DIOP	Moussa	40 Syère Louga	66/70	"
48	DIOP	Papa Sidy	30-06-42 Adzope	64/70	DEAS
49	DIOUF	Saliou	10-01-50 Ndongol	68/70	"
50	FALL	El Hadj Abdoulaye	10-03-45 Dakar	66/70	DFE
51	FALL	Papa Mambaye	18-05-45 Conakry	66/70	"
52	FAYE	Mayacine	13-07-47 Dakar	68/70	DEAS
53	GUEYE	Aboubakrim M.	01-02-48 Abidjan	68/70	"
54	NDIAYE	Djibril	27-02-45 Dakar	64/70	"
55	OURY	Jean Claude	13-03-47 Dakar	66/70	DFE
56	SALL	Ibrahima	07-01-47 Dakar	66/70	DEAS
57	SARR	Amadou Wade	22-05-50 Dakar	66/70	AFE
58	SECK	Amadou	10-01-50 Dakar	65/70	DEAS
59	SECK	Boubacar	28-02-50 Dakar	65/70	DFE

¹DFE : Diplôme de Fin d'Etudes.

²AFE : Attestation de Fin d'Etudes.

N°s	Nom	Prénoms	Date et lieu Naissance	Formation	Diplômes
<u>1971</u>					
60	DIALLO	Boubacar	21-11-50 St-Louis	67/71	RAPN ¹
61	DIOUF	Théodore	49 Diouroup	70/71	DEAS
62	TRAORE	Aly	09-03-46 Dakar	65/71	"
<u>1972</u>					
63	DIOP	Birama Robert	09-06-46 Dakar	68/72	DFE RAPN
64	FAYE	Moustapha	11-03-47 Dakar	69/72	DEAS
65	GUEYE	Bassirou	50 Dakar	66/72	DFE
66	NDOUR	Khassim	23-02-49 Sébikotane	65/72	"
67	PAYE	Moustapha	11-03-47 Dakar	67/72	RAPN
68	SECK	Fatou Ndoye	06-08-51 Dakar	68/72	DFE RAPN
69	SY	Abdoulaye	18-05-51 Rosso	71-72	DFE
70	CISSOKO	Adama		INAS, RPN Lods	
71	DIEDHIOU	Ansoumana	49 Bignona	INAS, RPN Lods	
72	GAYE	Mamadou	05-02-45 Rufisque	INAS, 69/74	
73	PAYE	Oumar			

¹RAPN : Recherches Arts Plastiques Nègres.

DIPLOMES DE L'INSTITUT NATIONAL DES ARTS (1972-1979)

N ^o s	Nom	Prénoms	Date et lieu Naissance	Formation	Diplômes
1973					
1	CISSE	Papa	12-04-48 Guinguinée	68/73	DFE ¹ .
2	DIOP	Aly Nguer	51 Thiès	69/73	"
3	DIOP	Seyni Diagne	05-06-47 Thiès	70/73	"
4	GUEYE	Birame	03-08-52 Ziguinchor	71/73	"
5	SENE	Philippe	49 à Diouroup	70/73	"
6	SOW	Amadou	17-11-51 St-Louis	69/73	"
7	SOW	Ousmane	52 à St--Louis	69/73	"
1973					
8	BALDE	Samba	50 Botto	68/74	DFE
9	DABO	Mamadou Fall	51 Kolda	70/74	NEANT
10	DIOW	Assane	23-03-49 Dakar	70/74	CAEA ²
11	DIOP	Mamadou	23-01-49 Dakar	70/74	"
12	KASSE	Mamadou Racine	14-06-48 Louga	70/74	"
13	MBOUP	El Hadj	09-06-50 Mbouel	71/74	"
14	NDOYE	Ibrahima	16-09-49 Mbour	70/74	CAEA
15	SECK	Birame	16-02-52 Dakar	70/74	"
16	SECK	Diatta	27-07-53 Dakar	71/74	NEANT
17	SY	Abdoulaye	18/03/51 Rosso	70/74	CAEA
18	THIAM	Chérif	01-12-51 Louga	70/74	ATTESTAT.
1975					
19	BRON	Huguette	15-05-55 Rochefort	73/75	DFE
20	CAMARA	Ery	17-01-52 Dakar	69/75	"
21	DABO	Abdoul Charles	04-11-48 Soutou	70/75	"
22	DIOP	Babacar S. Traoré	29-08-56 Dakar	70/75	ATTESTA.
23	DIOUCK	Daouda	12-07-51 Dakar	70/75	"
24	FALL	Serigne Mbaye	15-01-50 Khoungheul 72	75MEA ³	
25	HAYDARA	Boubacar	28-04-50 Mékhé	72/75	CAEA
26	NDIAYE	Ibrahima Abd.	06-06-49 Dakar	72/75	"
27	NIANG	Mayoro	31-03-52 St-Louis	72/75	DFE
28	PENDASSA	Simba	26-09-50 Guinguinée	72/75	CAEA
29	SAMB	Abdoulaye	23-03-54 Dakar	70/75	ATTESTAT.

¹DFE : Diplôme de Fin d'Etudes.²CAEA : Certificat d'Apititude à l'Education Artistique.³MEA : Maître d'Education Artistique.

N ^{os}	Nom	Prénoms	Date et lieu Naissance	Formation	Diplômes
30	SAMB	Amandeyane	28-10-50 Rufisque	72/75	DFE
31	SAMB	Moussa	03-05-53 Mbour	71/75	"
32	SECK	Mamadou	28-01-54 Kaolack	73/75	ATTESTAT.
33	TALL	Cheikh	10-06-52 Dakar	72/75	DFE
34	TRAORE	Baye M.	17-02-52 St-Louis	69/75	"
<u>1976</u>					
35	CISSE	Papa	12-02-52	70/76	
36	CISSOKO	Kama	30-09-50 Tamba	71/76	ATTESTAT.
37	DIARRA	Daouda			"
38	DIONGUE	Serigne Tacko	04-12-52 Fatick	73/76	ATTESTAT.
39	DIOP	Moussa	02-02-51 Dakar	71/76	"
40	DRAME	Fassara	08-02-53 Dakar	73/76	"
41	FALL	Doudou	11-06-54 Kaolack	73/76	"
42	FALL	Mouhamadou M.	27-03-54 Dakar	71/76	"
43	GNINGUE	Seyni Guèye	14-02-52 Dakar	71/76	"
44	GUEYE	Amadou	10-12-54	73/76	DFE
45	GUEYE	Tamsir	17-06-53 Thiès	71/76	ATTESTAT.
46	KA	Abass	13-04-51 Dakar	73/76	CAEA
47	NDIAYE	Ibrahima	01-02-50 Dakar	73/76	MEA
48	NDIAYE	Mamadou	49 Fatick	71/76	DFE
49	NDIAYE	Ousmane	51 Diobène-Diar	73/76	"
50	NDIAYE	Serigne	53 Tivaouane	73/76	CAEA
51	NIANG	Ibrahima	12-09-51 Kaolack	72/76	"
52	SAKHO	Sainabou	14-10-49 Dakar	71/76	ATTESTAT.
53	SAMB	Aly Alioune	28-01-51 Dakar	71/76	"
54	SECK	Babacar	28-02-50 Dakar	73/76	"
55	SECK	Momar	29-10-50 Thiès	73/76	CAEA
56	SY	Kalidou	18-05-48 Dakar	71/76	"
57	THIAM	Mamadou L.	51 Fatick (Diofior)	72/76	"
58	WADE	Moustapha	12-03-55 St-Louis	71/76	ATTESTAT.
<u>1977</u>					
59	ATTYE	Dounia	19-10-57 Diourbel	74/77	CAEA
60	BA	Aziz	27-06-58 Dakar	73/77	ATTESTAT.
61	BANGUIDI	Alassane	14-11-48 Kangora	75/77	"
62	CAMARA	Serigne Mbaye	20-10-48 St-Louis	73/77	"
63	CISS	Mansour El Hadj	28-05-57 Dakar	73/77	"
64	DIALLO	Amadou Moussa	55 Ouro-Molo	73/77	CAEA

N°s	Nom	Prénoms	Date et lieu Naissance	Formation	Diplômes
65	DIBA	Viyé	54 Karentaba	74/77	CAEA
66	DIENG	Nadou	51 Mevel	74/77	"
67	GUEYE	Oumar Badiane	03-12-48 Diakhao	73/77	CAEA
68	GUEYE	Tafsir Momar	13-08-56 Rufisque	73/77	ATTESTAT.
69	NDIAYE	Moussa Baïdy	23-01-54 Thiès	74/77	CAEA
70	NIANG	Adama	10-05-48 Bambey	73/77	"
71	SARR	Papa Oumar	21-05-54 Dakar	73/77	CAEA
72	THIAM	Yakhia	03-05-59 Thiès	73/77	ATTESTAT.
<u>1978</u>					
73	BAITTOUBAM	Miandolembaye	53 Mbankabra	75/78	ATTESTAT.
74	DIA	Matar	13-10-56 Dakar	74/78	"
75	DIEYE	Oumar	03-01-51 Dakar	74/78	"
76	DIOP	André Djibril	01-11-53 St-Louis	74/78	"
77	DIOP	Macoudou	30-07-57 Dakar	74/78	"
78	DIOUF	Birame Papa	28-04-58 Dakar	74/78	"
79	DJIBRINE	Soumaïne	54 Djedda	74/78	"
80	FALL	Babacar	51 Gac	73/78	CAEA
81	GOMIS	Dominique	06-07-52 St-Louis	74/78	"
82	KANE	Abdou Latif	15-12-54 Dakar	74/78	ATTESTAT.
83	MBENGUE	Ibrahima	15-04-59 Dakar	74/78	"
84	NDIAYE	El Hadj	05-04-53 Gouye-Gall	74/78	CAEA
85	NDIAYE	Momar	20-03-58 Dakar	74/78	ATTESTAT.
86	NDIAYE	Papa Sidy	05-04-54 Mbacké	74/78	"
87	NDOYE	Moussa	03-12-52 Rufisque	74/78	"
88	RAMADAN	Mahamat	51 Djemena	75/78	"
89	SOW	Alioune	18-10-52 Dakar	74/78	"
90	SY	El Hadj	09-09-54 Dakar	74/78	"
91	TINE	Moussa	10-03-53 Ndiane	74/78	"
92	YAYA	Belmadjingar	18-06-51 Djamena	75/78	"
<u>1979</u>					
93	BA	Salmon	26-11-58 Dakar	75/79	ATTESTAT.
94	CAMARA	Joseph Ndiogane	28-04-55 Dakar	75/79	"
95	CISSE	Ousmane Nd.	06-07-57 Guinguinéo	75/79	"
96	DIA	Mohamed Seydou	21-05-55 Dakar	75/79	"
97	DIARRA	Daouda	16-09-52 Dakar	72/79	DFE/CAEA
98	DIENE	Gnagna	08-12-54 Dakar	74/79	ATTESTAT.
99	DRABO	Alioune	23-05-55 Dakar	75/79	"

N°s	Nom	Prénoms	Date et lieu Naissance	Formation	Diplômes
100	FALL	El Hadj Daouda	31-01-56 Rufisque	75/79	ATTESTAT.
101	FAYE	Alpha	13-09-60 Dakar	75/79	"
102	GAYE	Mamadou	24-11-58 Dakar	75/79	"
103	GUEYE	Cheikh T.	22-05-57 Dakar	74/79	"
104	GUEYE	Idrissa	28-08-51 Dakar	74/79	CAEA
105	KEBE	Ibrahima	02-10-55 Kaolack	75/79	ATTESTAT.
106	LO	Babacar Chadick	01-04-50 Rufisque	75/79	CAEA
107	MASSALY	Ousmane	53 Ziguinchor	75/79	ATTESTAT.
108	MBAYE	Maguette M.	54 Kaolack	75/79	CAEA
109	MBOUP	Abdoulaye	15-02-55 Dakar	75/79	ATTESTAT.
110	NDAW	Massamba	19-01-61 Dakar	75/79	"
111	NDIAYE	Oumar	14-03-60 Dakar	75/79	"
112	NDOYE	Babacar	24-04-56 Dakar	75/79	"
113	NDOYE	Momar	16-04-52 Rufisque	76/79	CAEA
114	PADONOU	Joseph Marie F.	12-10-55 Cotonou	75-79	ATTESTAT.
115	SAGNA	Malick Gabriel Etienne	26-12-61 Dakar	75/79	"
116	SOW	Laba		75/79	"
117	SYLLA	Ibrahima	19-04-46 Banjul	75/79	"
118	THIAM	Mansour	30-05-59 Rufisque	75/79	"
119	THIAM	Ousmane	11-02-56 Keur Galgou	75/79	"
120	TRAORE	Oumar			
121	FALL	Babacar	51 Gac	73/78	CAEA
122	GOMIS	Dominique	06-07-52 St-Louis	74/78	CAEA
123	NDIAYE	El Hadj	05-04-53 Gouye-Gall	74/78	"

DIPLOMES DE L'ECOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS (1979-1991)

N ^o s	Nom	Prénoms	Date et lieu Naissance	Formation	Diplômes
<u>1980</u>					
1	DIEYE	Papa Pathé	05-04-60 Dakar	75/80	ATTESTAT.
2	FALL	Mbaye	15-08-51 Lambaye	74/80	"
3	MBAYE	Awa Cheikh	07-02-54 Kaolack	75/80	"
4	SAMBOU	Jérôme Emilien	11-09-52 Ziguinchor	75/80	"
<u>1981</u>					
5	CAMARA	Fodé	29-07-58 Dakar	76/81	DFE
6	DIAKOU	Josué	55 Ippy	77/81	DBA ¹
7	DIAKHITE	Cheikh Sidy	30-11-58 Dakar	76/81	DFE
8	DIOUF	Cheikh	05-06-49 Fatick	76/81	ATTESTAT.
9	KEBE	Ibrahima	02-10-55 Kaolack	78/81	"
10	LEYE	Amadou	11-03-52 Dakar	76/81	DBA
11	NGARNDI- GUIRO	Koumandé	56 Koutou Kogbé	76/81	ATTESTAT.
12	TAMBA	Mamadou Lamine	60 Coubalan	76/81	DBA
13	THIOUNE	Dame	55 Kadji	76/81	"
<u>1982</u>					
14	BASSENE	Louis	53 Séléky	76/82	DNBA ²
15	CAMARA	Ibrahima	04-11-60 Dakar	75/82	ATTESTAT.
16	DABO	Mamadou	07-09-53 Dakar	76-82	DNBA
17	DOUNGA- MALDO	Maoholé	52Békigui	77/82	"
18	SECKA	Chukley	19-10-53 Banjul	78/82	Batick
19	SENE	Doudou	10-06-57 Wack- Ngouna	77/82	DNBA
20	TOURE	Amara Fodé	26-09-56 Thiès	76/82	"
<u>1983</u>					
21	DIA	Mouhamadou	17-05-57 Dakar	78/83	DNBA
22	DIEME	Ibrahima	10-02-56 Dargalam	78/83	"
23	LY	Boubacar	07-09-61 Tambacounda	78/83	"
24	NDOYE	Ibou	25-12-58 Thiès	79/83	"
25	SENE	Mapenda	02-02-62 Parguine	78/83	"
26	SILVA	François L.	01-11-59 Ollivolf	78/83	"

¹DBA : Diplôme des Beaux-Arts.²DNBA : Diplôme National des Beaux-Arts.

N°s	Nom	Prénoms	Date et lieu Naissance	Formation	Diplômes
<u>1984</u>					
27	BA	Mouhamadou	30-01-62 Louga	80/84	
28	CARROL	Ruth Henriette Ajola	07-12-59 Banjul	79/84	
29	NDIAYE	Moustapha	27-02-60 Dakar	77/84	DNBA
30	SOULEIMAN	Salma	30-07-61 Dakar	80/84	"
<u>1985</u>					
31	DIATTARA	Papa Gounia	13-09-60 Kaolack	81/85	DNBA
32	FALL	Malick Sèye	09-03-58 Thiès	81/85	"
33	GUEYE	Amadou M.	12-01-60 Thiès	81/85	"
34	KEBE	Abdoul Aziz	06-07-60 Kaolack	81/85	
35	SENGHOR	Paul	05-07-59 Sokhone	84/85	
<u>1986</u>					
36	DIOUF	Alioune	21-03-62 Dakar	82/86	DNBA
37	FOFANA	Ibrahima		82/86	"
38	SENE	Malang	05-03-62 Ziguinchor	82/86	"
<u>1987</u>					
39	SECK	Mamadou	01-01-59 Thiès	84/87	DNBA
40	SISSOKO	Amadou	17-10-61 Dakar	84/87	"
<u>1988</u>					
41	CORREA	Serge Marie P.	28-06-59 Ziguinchor	84/88	DNBA
42	DIAKHITE	Oumarou		84/88	"
43	NDIAYE	Sokha	08-01-61 Dakar	84/88	"
<u>1989</u>					
44	DIALLO	Bécaye	11-09-57 Thiès	85/89	DNBA
45	DIAW	Mademba		85/89	"
46	DIENG	Cheikh	67 Sakel	84/89	"
47	DIENG	Malick		85/89	"
48	GUEYE	Saliou	22-03-64 Dakar	85/89	"
49	KOUNTA	Ousmane Gaba	66 Tombouctou	85/89	"
50	SAGNA	Souleymane	06-05-61 Dakar	85/89	"
51	SECK	Mamadou		85-89	"
52	TALL	Serigne	25-09-62 Tivaouane	85/89	"
53	NGOM	Kalidou	04-03-63 Faylar	84/89	DFE

N ^{os}	Nom	Prénoms	Date et lieu Naissance	Formation	Diplômes
<u>1990</u>					
54	CAMARA	Soukheyne	17-09-63 St-Louis	86/90	DNBA
55	CHOUERY	Dalal	27-07-66 Dakar	85/90	"
56	DIOKH	François		86/90	"
57	FAYE	Ndèye Mariama	07-01-68 Dakar	86/90	"
58	KANE	Ibrahima	01-05-64 Dakar	86/90	"
59	NDOYE	Seynabou M.		86/90	"
60	SANE	Faly	18-04-62 DKR	86/90	"
61	VIHMA	Tuula	18-07-53 Helsinki	87/90	"
62	WADE	Babacar	23-06-08 Thiès	86/90	"
<u>1991</u>					
63	ADEKANLE	Sylvain Domingo	31-12-62 Dakar	87/91	DNBA
64	BADJI	Sarata	15-07-67 Kaolack	86/91	DFE
65	CEESAY	Rokey	26-11-67 Banjul	87/91	DNBA
66	DIADHIOU	Anne Françoise	25-10-64 Ziguinchor	86/91	DFE
67	DIALLO	Abou	15-07-61 Cascas	87/91	DNBA
68	NAME	Fatou	31-01-69 Dakar	87/91	"
69	NGOM	Yaya	17-12-64 Dakar	87/91	"
70	NIASS	Cheikh	10-08-66 Pikine	86/91	"
71	SANE	Oumar	27-10-66 Fanda	86/91	"
72	SANOKHO	Famoussa	01-11-68 Missirah	86/91	"
73	SY	Amadou Kane	12-04-61 Kaolack	87/91	"
74	ZAKARI	Yaya Aboubacar	63 Agoudaye	87/91	"

**DIPLOMES DE L'ECOLE NORMALE SUPERIEURE D'EDUCATION
ARTISTIQUE (1980-1991)**

N ^o s	Nom	Prénoms	Date et lieu Naissance	Formation	Diplômes
<u>1980</u>					
1	DOUCOURE	Babacar H.	11-11-53 Rufisque	76/80	CAEA ¹ .
2	KANE	Abdoul Aziz	53 Tivaouane	77/80	CAE
3	SALL	Mamadou	19-12-53 St-Louis	75/80	CAEA
4	THIAO	Mbaye	55 Barry Ndondol	75/80	"
<u>1981</u>					
5	DIOUM	Mamadou	25-01-56 Gadiack	76/81	CAEA
6	GADIAGA	Seyni	15-10-56 Dakar	77/81	"
7	GUEYE	Pierre Birame	08-10-53 St-Louis	77/81	"
8	MBAYE	Amadou Ibrahima	08-08-55 Aéré Lao	77/81	"
9	SECK	Omar	08-06-51 Bignona	76/81	"
<u>1982</u>					
10	BIAGUI	Raymond	13-05-52 Bignona	78/82	CAEA
11	DIBA	Viyé	54 Karantaba	80/82	"
12	DIEDHIOU	Moussa	15-12-53 Bignona	78/82	"
13	FALL	Maïssa	04-05-55 Diarigne	78/82	"
14	GUEYE	Penda	25-06-51 Dakar	77/82	CAEA
15	KAMA	Saliou	30-12-56 Gadiack	77/82	"
<u>1983</u>					
16	GAYE	Aïssata Germaine	06-02-53 St-Louis	79/83	CAEA
17	GUEYE	Modou	13-02-59 Dakar	79/83	"
18	FALL	Ousmane	20-07-56 Diourbel	79/83	"
19	LO	Ibrahima	54 Mbacké	77/83	"
20	NDAO	Mamadou	22-04-59 Koussanar	79/83	"
21	NDIAYE	Adama	29-04-56 Dakar	79/83	"
22	NDIAYE	Alioune B.	07-03-58 Sébikotane	79/83	"
23	NDIONGUE	Saliou	16-05-56 Mbelogne	77/83	"
24	THIOMBANE	Birame	18-04-55 Dakar	78/83	"

¹CAEA : Certificat d'Aptitude à l'Education Artisque.

N ^o s	Nom	Prénoms	Date et lieu Naissance	Formation	Diplômes
<u>1984</u>					
25	GAYE	Khady	19-10-57 Louga	80/84	CAEA
26	MBAYE	Cheikh	55 Touba	80/84	"
27	NDIAYE	Mbagnick	24-02-56 Dakar	79/84	"
28	TOURE	Cheikh	56 Kaolack	79/84	"
<u>1985</u>					
29	NADJI	Daniel	11-12-57 Sindima	81/85	"
30	NDIAYE	Daouda	25-08-58 Dakar	81/85	"
31	NDOYE	Ibrahima	16-09-49 Mbour	82/85	"
32	THIAM	Assane	13-10-56 Dakar	80/85	"
<u>1986</u>					
33	BALAYARA	Ousmane	06-03-60 Kaolack	82/86	"
34	SAMBOU	Jules César	28-01-57 Ziguinchor	82/86	"
35	SEYE	Mamadou	10-03-59 Dakar	82/86	"
<u>1987</u>					
36	COLY	Edmond	02-03-61 Tenghori	82/87	CAEA
37	NDOYE	Mouhamadou	09-02-58 Dakar	83/87	"
38	NGUER	Djibril	29-04-58 Dakar	83/87	"
39	SARR	Ramatoulaye	27-03-60 Dakar	83/87	"
<u>1988</u>					
40	BA	Mohamed Iba	04-09-61 Kébémér	83/88	"
41	DIONE	Léopold	02-04-60 Ngohe	84/88	"
42	GUEYE	Madjiguène	12-06-61 Louga	83/88	"
43	MBAYE	Thierno	50 Mekhé	84/88	"
44	NDIAYE	Kara	08-02-60 Dakar	84/88	"
<u>1989</u>					
45	BOUSSOUGOU		Moïse dit	28-05-59 Maabi Gabon	85/89
CAEA		Zienghi			
46	CISS	Aïssatou	23-06-06 Rufisque	84/89	"
47	DIAGNE	Ndèye Daro	24-07-59 Dakar	84/89	"
48	MBAYE	Babacar	10-10-59 Diomluel	86/89	"
49	NDIAYE	Jéséphine dite	26-06-59 Rufisque	86/89	"
		Coume			
50	OBAME	Léopold	13-08-62 Libreville	85/89	"
		Maximin Ekang			

N ^{os}	Nom	Prénoms	Date et lieu Naissance	Formation	Diplômes
<u>1990</u>					
51	ANGUILLET	Huguette	21-09-60 Port-Gentil	85/90	CAEA
52	BIKAMI	Djamilatou	13-05-62 Dakar	86/90	"
53	DIAITE	Abdou	15-04-66 Sédhiou	84/90	"
54	DIALLO	Babacar	11-04-62 Louga	86/90	"
55	DIEYE	Aïchatou	19-01-63 Dakar	86/90	"
56	DIOUF	Rokhaya	15-02-64 Diourbel	84/90	"
57	EHEMBA	Jean Charles B.	20-02-64 Ziguinchor	84/90	"
58	EL MAKKI	Linda	13-01-54 Dakar	86/90	CAEA
59	FALL	Nafissatou	12-11-62 Dakar	84/90	"
60	GUEYE	Aby	13-05-66 Dakar	86/90	"
61	ITAMBO	Basile	15-08-59 Mécambo	85/90	"
62	JUSTIN	Nzogha Ndong	30-06-62 Fougamou	85/90	"
63	KONATE	Abdou	08-10-62 Thiès	84-90	"
64	LO	Khady	21-01-63 Thiès	86/90	"
65	MBAYE	Amadou Moctar	25-01-45 Rufisque	86/90	"
66	MOUKAGNI	Koumba	17-08-60 Tchibanga	85/90	"
<u>1991</u>					
67	BA	Souleymane	02-12-54 Podor	87/91	CAEA
68	CISSE	Mamadou	07-03-50 Dakar	87/91	"
69	DIALLO	Seydina Moctar	13-01-50 Dakar	87/91	"
70	DIOUF	Kory	02-02-63 Sadio	86/91	"
71	FALL	Fatima	04-03-64 Dakar	87/91	"
72	FAYE	Bakar	10-11-63 Pikine	87/91	"
73	MBOUP	Salla	30-10-65 Thiès	87/91	"
74	NDOUR	Fary	56 Diarere	87/91	"
75	SECK	Abdoujhadir	04-07-64 St-Louis	87/91	"
76	SECK	Sidy	29-03-60 Diourbel	87/91	"
77	SECK	Sidy	27-07-66 Kaolack	86/91	"
78	SY	Abdoulaye	18-03-51 Rosso	87-91	"

PROFESSEURS/FORMATEURS ENBA/ENSA EN 1991/1992

cf. Daouda Diarra, janvier 1992

N ^o s	Nom	Prénoms	Date et lieu Naissance	Formation	Spécialité	Résid.
1	BARRY	Seydou	43 Oréfondé	EAS, 59-63	Couleur	Dkr-Plateau
2	CAMARA	Sérigne Mb.	28-10-48 St-Louis	INAS, 73-77	Graphisme	Diamalaye
3	DIARRA	Daouda	16-09-52 Dakar	INAS, 72-79	Graphisme	Hamo
4	DIBA	Viyé	54 Karantaba	INAS, 74-77	Peinture	HLM Gd-Yoff
5	DIOP	Moussa	15-05-49 Dakar	Paris	Peinture	Dakar-Plateau
6	DIONGUE	Sérigne Tacko	04-12-52 Fatick	ENBA 73/76 Moscou	Graphi/Vol.	Hamo
7	DIOUM	Mamadou	25-01-56 Gadjack	ENSEA 76/81	Graphis/Coul.	Hann
8	FAYE	Silmon	26-12-42 Dakar	EAS 59-63 PARIS 64-68	Graphisme	HLM 5, 206
9	GADIAGA	Seyni	15-10-56 Dakar	ENSEA 76-81	Coul/Peint.	Gd-Yoff
10	GUEYE	Birame	03-08-52 Ziguinchor	CFA 71-73 ENAS	Modelage/ Céramique	HLM- Guédiawaye
11	NDIAYE	Djibril	27-02-45 Dakar	EAS, 64-70	Vol/Sculp.	Fann-Hock
12	NDOYE	Abdoulaye	26-02-51 Dakar	ARBA 78-81 Bx	Peinture	Diamalaye
13	NIANG	Mamadou	30-04-42 Dakar	EAS, 59-63	Décoration	Gd-Yoff
14	SY	Kalidou	18-05-48 Dakar	INAS, 71-76	Graphisme	Ouakam
ASSISTANTS TECHNIQUES						
1	BOURGOIS	Christian	16-05-49 Avignon	France	Graphisme	Dkr-Plateau
2	SALMON	Philippe	26-06-54 Mouvaux	France	Couleur	Dkr-Plateau
VACATAIRES						
1	KONTE	Abdoulaye			Chercheur/ Sc. Hum.	INEADE
2	NDIAYE	Mamadou Ceya	49 Fatick	INAS, 71	Vol/Museog.	
3	SAMB	Tamsir	28-10-52		Psychopéda/ Sc. Hum.	INAEDE
4	SYLVA	François Laurent	01-11-59 Ollivole France	France	Volume	
5	Thiam	Mamadou	01-11-42 Dakar	EAS Paris	Typograph/ Callig.	Gd Dakar

ARTISTES SENEGALAIS INSTALLEES A L'ETRANGER

I - ALLEMAGNE

- 1 - SARR, Bassirou, sculpteur (Berlin)
- 2 - DIAKHATE, Mamadou, peintre (Meckenheim)
- 3 - DIOP, Macodou, sculpteur (Bremen)
- 5 - GUISSSE, Abdoulaye, peintre (Berlin)

II - ITALIE

- 6 - TRAORE, Aly, sculpteur (Rome)

III - AUTRICHE

- 7 - SOW, Amadou, peintre (Vienne)
- 8 - LY, Ousseynou (Fidèle Artiste), peintre (Vienne)

IV - SUISSE

- 9 - DIOUF, Théodore, peintre

V - FRANCE

- 10 - CAMARA, Fodé, peintre (Paris)
- 11 - DIOUF, Saliou, peintre (Paris)
- 12 - MBAYE, Mouhamadou Zoulou, peintre (Paris)
- 13 - SARR, Ousseynou, " "
- 14 - CABIBEL, Cheikh " "
- 15 - GUEYE, Ousmane, sculpteur (Foeurdes)
- 16 - DIAGNE/CHANEL, Mariame, peintre (Paris)
- 17 - PINDASA, Simba, " "
- 18 - MBENGUE, Ass, " (Asnières)
- 19 - NDOYE, Assane, " "
- 20 - NDOYE, Mohamed, " céramiste , (Paris)
- 21 - NDIAYE, Iba, " (Paris)
- 22 - DIOP, Robert Birama, " (Sainte Savine)
- 23 - DIOUF, Momar Seyni, " (Paris)
- 24 - KANE, Diafara, " "
- 25 - NDAW, Geneviève, " "

VI - MEXIQUE

- 26 - CAMARA, Ery, (Mexico)
- 27 - DABO, Abdoul Charles, (Mexico)

VII - ETATS-UNIS

- 28 - DIOP, Pape, peintre (Washington)

VIII - GRANDE-BRETAGNE

- 29 - DIOP, Makha, peintre (Londres).

N.B. : Cette liste a été établie sur la base d'informations recueillies auprès d'artistes sénégalais, dont Alioune Badiane, Mamadou Wade et Mamadou Niang, complétées par l'ouvrage de Nicole Guez.- *Guide. L'Art africain contemporain*, op. cit., pages 162-164.

ARTISTES ETRANGERS RESIDANT AU SENEGAL

- | | | |
|------|----------------------------------|---|
| 1 - | Tshibanda Bondo (Zaire) | expose souvent : Breda (91), Galerie 39 (92), 5 ^e Salon (92), Biennale (92). |
| 2 - | Chuckley Secka (Gambie) | membres de l'ANAPS et Coordination des Artistes plasticiens du Sénégal, participent à toutes les expositions. |
| 3 - | Félicité Codjo (Bénin) | |
| 4 - | Odile Alexandre Rousselet | |
| 5 - | Agendey Sualihu (Ghana) | |
| 6 - | Dominique Ba (France) | Féminin'Art 92 (X) |
| 7 - | Outi Kaarina Badji (Finlande) | Fémin'Art 92 |
| 8 - | Gulay Berryman (USA) | " |
| 9 - | Annie Blasco (France) | " |
| 10 - | Michèle Bondroit (Belgique) | " |
| 11 - | Anna M. Cantuaria (Brésil) | " |
| 12 - | Dalal Choueri (Liban) | " |
| 13 - | Patricia De Carcer (Espagne) | " |
| 14 - | Stephane Despay (France) | " |
| 15 - | Chanel Diagne (France) | " 4 ^e Salon, Grand Prix Président |
| 16 - | Beate F. Diallo (Allemagne) | " |
| 17 - | Didi (Zaire) | " |
| 18 - | Patricia Drillet (France) | " |
| 19 - | Joelle Fall (France) | " |
| 20 - | Janelle Fowler Feeney (USA) | " |
| 21 - | Marianne Geer Handest (Danemark) | " |
| 22 - | Menouba Maurice (Algérie) | " |
| 23 - | Martine Nostron (France) | " |
| 24 - | Monique Roiboit (France) | " |
| 25 - | Halan Sen (Egypte) | " |
| 26 - | Véronique Thontat (France) | " |
| 27 - | Joelle Vautier Lecoq (France) | " |
| 28 - | Margrith Wyrsh (Canada) | " |
| 29 - | Maria Zaki (Maroc) | " |
| 30 - | Bernard Beauvuin (Belgique) | " SEBEMOKAMI (décès 1992) |
| 31 - | Hervé Monteil (France) | " |
| 32 - | Vincent Michea (France) | " |

(X) L'exposition *Femin'Art 92* a regroupé 43 femmes-artistes de diverses nationalités ; sur cette liste-ci ne figurent que les femmes d'origine étrangère et qui se répartissent ainsi :

- celles d'origine étrangère mais mariées à des Sénégalais,
- celles qui ont élu domicile au Sénégal,
- celles qui y séjournent pour une période déterminée, soit pour des raisons professionnelles, soit parce qu'elles accompagnent leurs conjoints, etc.

4 - 4 - LA PRATIQUE ARTISTIQUE : CONDITIONS ET MOYENS

Lorsque leur formation est achevée, ces artistes doivent, pour pouvoir continuer à pratiquer leur art et vivre de leur métier, s'installer à leur compte, en commençant par s'équiper ou en complétant leur équipement, en se procurant supports et matières d'œuvre. Sans doute quelques pinceaux, un peu de toile ou de papier, un chevalet, des boîtes de couleurs, etc., suffisent à l'artiste peintre ; toutes choses qui n'impliquent pas nécessairement un investissement trop lourd, et sont donc à la portée de beaucoup d'entre eux. Mais il n'en va pas de même pour le sculpteur et l'architecte.

Conditions, contexte et moyens déterminent de manière décisive la pratique artistique, même si celle-ci et ceux-là sont fonction de la personnalité de chacun et de ses aptitudes à inventer, à innover, à manipuler et à utiliser ce qui s'offre à lui, est à sa portée dans son environnement immédiat. Les personnalités des artistes, comme leurs aptitudes individuelles, sont très variables ; comme le sont également leur créativité et le type de solutions qu'ils peuvent trouver dans leur pratique.

Dans quels conditions et contextes, avec quels moyens, comment acquièrent-ils ces moyens, constituent les questions centrales que cette section examine. Loin de nous l'idée que les conditions et moyens sociaux anesthésiques sont plus déterminants dans la pratique artistique, et en constituent la quintessence. Avant et au-delà de ces facteurs et moyens, la créativité artistique est d'abord et au premier chef une affaire personnelle. Cependant, celle-ci utilisant ceux-ci pour s'exercer sur ceux-là dans des contextes particuliers, il y a lieu de prêter d'abord une attention à ces facteurs, moyens, contextes et conditions.

Ces questions sont d'autant plus cruciales que dans une société où les arts plastiques, de type occidental, ne sont pas encore parfaitement intégrés, le métier d'artiste plasticien moderne apparaît comme un anachronisme et la pratique artistique elle-même comme une activité saugrenue. Les artistes plasticiens sénégalais devront encore vaincre des préjugés et des croyances, s'organiser, etc., pour venir à bout de la méconnaissance et de la marginalité dont ils sont l'objet.

Ainsi, en même temps que la question des rapports ponctuels de la pratique artistique et de ses conditions, contextes et moyens, la mise en évidence des relations entre les arts plastiques et la société sénégalaise permet de dégager la sénégalité de ceux-ci, dans leurs contenus comme dans leurs formes.

Selon le type de formation reçue, les artistes plasticiens sénégalais affrontent, en vue de leur installation, des difficultés diverses, parfois identiques, mais souvent différentes, car leurs moyens ne sont pas semblables, certains d'entre eux étant mieux préparés ou mieux lotis pour faire face à ces difficultés, tandis que d'autres sont plus dynamiques et plus entreprenants.

La formation artistique ne suffit pas en effet, dans la société sénégalaise contemporaine, à faire un artiste ni à le conduire à pratiquer son art, encore faut-il en disposer les moyens, être dans des conditions propices de pratique, etc., toutes choses qui ne sont pas d'emblée garanties ou données dans une société en voie de développement, caractérisée par un faible niveau de vie général des populations et où, de surcroît, les arts plastiques sont nouveaux. En outre, la pratique artistique est également dépendante du commerce de l'art, c'est-à-dire des conditions concrètes de vente des œuvres réalisées ; car si l'artiste qui a réalisé des œuvres d'art ne peut trouver d'acquéreur, alors il ne pourra pas continuer à pratiquer son métier, qui, en raison des origines sociales modestes des artistes sénégalais, constitue leur seule source de revenus¹ ; or ce commerce est conditionné par des facteurs précis :

- le pouvoir d'achat des populations ;
- l'intérêt de celles-ci pour l'art, qui dépend aussi bien de l'éducation du public que de la diffusion et de la vulgarisation de l'art dans la société ;
- l'existence d'institutions, d'espaces d'expositions et de moyens de diffusion et de commerce ;
- l'esprit d'initiative et l'organisation propre de l'artiste en vue d'introduire ses productions dans ce marché.

En sorte que selon sa formation, son niveau de culture et d'information, son dynamisme, l'artiste sera capable ou non de tirer profit de ces moyens en vue de pratiquer, de continuer à le faire et de vivre de son activité².

De ce point de vue de la formation, il est apparu précédemment trois catégories de plasticiens sénégalais :

¹Les artistes indépendants, c'est-à-dire ceux pour qui la pratique artistique est la seule activité professionnelle et la seule source de revenus, sont plus nombreux dans la population des plasticiens sénégalais (cf. le répertoire précédent) ; même les enseignants, qui continuent de pratiquer, à titre personnel privé, le font parfois afin de combler des déficits financiers et de compléter leurs faibles traitements mensuels, donc comme appoint à ceux-ci.

²Malgré la dialectique essentielle et évidente entre pratique artistique et commerce de l'art, la question du commerce et de la diffusion de l'art ne sera examinée que dans la seconde partie de cette étude, car la question de la pratique artistique sera prolongée par l'étude des exemples concrets des artistes figurant dans la seconde partie et qui examinera, dans les détails, leurs cursus, les conditions de leur installation, les difficultés rencontrées, les handicaps surmontés, etc.

- les autodidactes qui, par nature, sont entreprenants et ont toujours su se prendre en charge, aux divers points de vue de l'initiation, de la pratique concrète et de la résolution des difficultés qu'ils rencontraient ¹, toutes choses qui sont souvent menées concomitamment ; ce qui, bien entendu, présente parfois des inconvénients (essais et erreurs, perte de temps, non maîtrise technique, etc.), mais développe leur aptitude à s'adapter et leur sens pratique ;

- les artistes indépendants formés par les écoles des arts bénéficient sans doute d'une formation adéquate, mais laissés à eux-mêmes après celle-ci, car ne bénéficiant ni de subvention ni de prêt bancaire en vue de leur installation, encore moins de structure chargée de piloter et d'aider à leur installation, dans une société où les mécènes ne sont pas encore légion, ils forment aujourd'hui la frange la plus vulnérable des artistes plasticiens sénégalais, celle qui est condamnée, par ces conditions mêmes, à galérer souvent avant d'enregistrer des succès professionnels ; aussi, disposent-ils rarement d'atelier libre, de tout l'équipement nécessaire et des matières d'œuvre indispensables ; très souvent, une seule pièce leur sert à la fois de chambre à coucher et d'atelier de travail, généralement dans les quartiers populaires ² ;

- les enseignants sont généralement mieux lotis, puisque, pendant leur formation, la bourse substantielle de normaliens qui leur est allouée leur permet de s'équiper progressivement et de se procurer des matières d'œuvre, en sorte qu'après leur formation, leur salaire régulier et supérieur au SMIG sénégalais, leur assure des possibilités de compléter leur équipement et leur approvisionnement ; ces avantages, liés à la pratique artistique permanente, par le fait de l'enseignement, produisent aujourd'hui comme résultat majeur que dans la production plastique contemporaine, ces artistes enseignants occupent une place prépondérante ; ils exposent régulièrement, individuellement ou collectivement, à longueur d'année, au niveau national comme à l'étranger, participent à des concours ³, s'impliquent dans et dirigent souvent les

¹Trois exemples caractéristiques de ce type d'artiste peuvent être cités ici :

- Alpha W. Diallo, étudié dans la seconde partie, et aujourd'hui doyen des artistes plasticiens sénégalais et autodidacte, est sans doute le prototype de réussite de l'artiste autodidacte, impliqué dans tous les combats pour l'art ;

- Papa Sydi Diop, né en 1942 à Adzope en Côte d'Ivoire, sourd et muet, confié très jeune à son grand-père à Louga, qui l'initie au métier de tailleur, il arrive à Dakar en 1962 ; au contact de son jeune frère Mbaye Diop, alors élève à l'école des arts du Sénégal, il se prend de passion pour la peinture, qu'il pratique encore dans leur résidence de la Cité des artistes de Colobane ; il se faisait déjà connaître lors du Premier Festival mondial des arts nègres de 1966 à Dakar, au cours duquel il présentait une œuvre, une gouache sur papier (*Les Fiancés*) et participe, depuis lors, à des expositions nationales ;

- Mouhamadou Mbaye Zulu, né en 1954 à Thiès, autodidacte, fréquente à Dakar l'atelier libre de Pierre Lods, devient président de l'ANAPS jusqu'en 1989, expose à Dakar et en République fédérale d'Allemagne (1987) et vit à Paris depuis 1990.

²Leurs quartiers résidentiels habituels sont la Médina, la Gueule-Tapée, Fass, Colobane, Pikine, Guédiawaye, les HLM (cf. répertoire) ; concernant l'équipement et les matières d'œuvre, la solidarité de corps aidant, ils effectuent entre eux des emprunts réciproques et des dons.

³Le sculpteur Djibril Ndiaye, enseignant à l'ENBA/ENSEA, a été le lauréat du concours du Grand Prix du Président de la République pour les Arts de l'année 1991, avec son œuvre *Tapaat II* (Bas-relief, bois).

diverses activités d'animation (exposés, conférences, émissions radiodiffusées ou télévisées, tables-rondes, etc.) organisées à l'occasion des expositions ou dans les établissements scolaires, les centres culturels, etc. Ils constituent maintenant l'avant-garde, jeune et dynamique, des arts plastiques sénégalais contemporains, et qui tend à modifier, comme indiqué précédemment, l'image et le statut de l'artiste plasticien sénégalais ¹.

4 - 4 - 1 - Conditions sociales et matérielles ²

Malgré le processus d'individuation, amorcé depuis quelques décennies, mentionné précédemment et sur lequel Gaudibert a particulièrement mis l'accent, comme caractérisant la population jeune des artistes plasticiens africains, ceux-ci restent encore, dans leur grande majorité, marqués par la vie sociale, dans les divers groupes auxquels ils appartiennent, dans lesquels ils sont impliqués à divers titres, en y assumant des statuts et des rôles spécifiques. Ce processus, bien qu'avancé, n'a pas encore achevé au Sénégal de déconnecter l'individu de ses diverses appartenances sociales, car il est toujours membre de différents groupes : la famille élargie, l'association familiale, celles de la classe d'âge et du quartier, l'association religieuse du quartier (*dahira*), l'amicale de promotion (scolaire, universitaire ou professionnelle), etc. Ces divers groupes sociaux donnent lieu et entretiennent une vie et des relations sociales toujours denses, qui créent des obligations et procurent des droits, tout à la fois bénéfiques et néfastes, mais dont la signification et la résonance varient en fonction des individus ou des circonstances.

La société sénégalaise, comme la plupart des sociétés africaines, est une société de transition, dans laquelle diverses forces antagoniques sont en jeu et ne concourent pas à provoquer une synergie progressive et harmonieuse : les individus comme les groupes sont tour à tour mûs par et assujettis à la tradition et à la modernité, comme il arrive parfois que l'une prenne momentanément le dessus sur l'autre dans la vie et l'évolution de l'individu ou du groupe ; dans la plupart des cas, la modernité se présente comme l'idéal à réaliser, parce qu'imprégnée de rationalité et de progrès, tandis que la tradition est ce qui est connu, hérité et auquel le peuple est attaché.

¹Ceci n'est pas sans produire des difficultés, voire des conflits, notamment avec les autres catégories d'artistes ; car les différences notables de conditions et de moyens de vie et de pratique artistique suscitent parfois des aigreurs, des frustrations et des rancœurs, à l'origine d'incompréhensions et de malentendus qui ne sont pas étrangers à la création de deux associations professionnelles d'artistes rivales : l'ANAPS et l'APPS ; la création, en 1991, de la coordination nationale des artistes plasticiens du Sénégal, n'a pas encore pu faire disparaître totalement rivalités, suspicions et incompréhensions, etc., alors que certains artistes rencontrés refusent systématiquement de militer dans de telles structures, en raison de ces dissensions et querelles.

²Il y a lieu, concernant cette section et la suivante, d'avoir à l'esprit les développements antérieurs (cf. chapitre 3), relatifs à l'organisation de la société sénégalaise, au système des castes et à leurs intra et interrelations, à la famille, etc. ; l'objectif, dans ces sections-ci, étant de faire percevoir le poids et la détermination de ces facteurs et conditions sociaux, matériels et économiques sur la pratique artistique.

Cette dialectique de la tradition et de la modernité est d'autant plus pesante et déterminatrice d'attitudes et de comportements que la vie sociale sénégalaise est encore organisée, malgré la modernisation, sur la base des groupes : dans sa vie sociale personnelle, l'individu passe d'un groupe à un autre ¹, pendant toutes les étapes de celle-ci, comme par exemple

- au niveau des structures sociales traditionnelles : les classes d'âge (par sexe), les familles, les castes, les confréries et leurs démembrements (le *daara*, le *dahira*, les fédérations, etc.), les regroupements de quartier (le "grand'place", le groupe de thé, les *mbotay*, les tontines, etc.) ;

- au niveau des structures socio-professionnelles, qui relèvent de la modernité : les amicales de promotion, les syndicats, les associations et clubs, etc.

Chaque individu est généralement membre de plusieurs de ces structures à la fois, et cette appartenance ne doit pas être seulement formelle et momentanée, mais permanente et active, car elle crée des obligations (de cotisation, de présence effective et d'animation des activités, parfois de direction, etc.), et des droits (protection et sécurité, représentation et assistance, etc.).

Il n'est sans doute ni possible ni indiqué d'examiner les rapports de l'artiste plasticien avec tous ces groupes et structures sociales afin de mesurer le poids de ceux-ci sur lui, quelques exemples peuvent en donner une idée :

- le baptême d'un enfant est une cérémonie sociale toujours importante dans la société sénégalaise : ne pas assister au baptême de l'enfant du voisin, d'un parent, d'un ami, d'un collègue, etc., qui, de surcroît, a pris le soin de vous en informer, est généralement mal perçu et considéré comme une attitude hostile ² ;

- ne pas recevoir un ami, un promotionnaire, un parent, etc., qui fait le déplacement afin de vous rendre visite, c'est, quelle qu'en soit la raison, se l'aliéner, le perdre en tant

¹La dynamique des groupes (cf. Kurt Lewin) a amplement mis en évidence les caractéristiques du groupe, les lois et les interactions à l'intérieur de chaque groupe ; bref, identité, interaction psychologique, poursuite d'un but commun, dynamique propre, conscience ou esprit de groupe, etc., indiquent que l'organisation et le fonctionnement des groupes s'effectuent toujours en fonction de lois strictes, en vertu desquelles individus et groupes interagissent, se transforment, se structurent, etc.

²Dans la tradition, assister à un baptême consiste à y passer toute la journée, généralement de 8-9 h (moment de la cérémonie religieuse) à 17-18 h, parfois 20 h ; il s'agit alors, pour chacun, de s'organiser, de réaménager son emploi de temps, afin de satisfaire à cette obligation.

qu'ami, parent, etc., et contraire à la tradition sénégalaise d'hospitalité, appelée *teranga*¹.

La tradition, la vie de groupe, la morale sociale contraignent ainsi tous à se soumettre à de telles exigences. Vie de partage, autre forme de solidarité ! Aussi, toutes les cérémonies sociales (mariages, baptêmes et funérailles, etc.) mobilisent tout le monde : les parents, mais également les amis, les voisins, les responsables religieux, politiques, etc.

Les inconvénients de telles pratiques et habitudes sociales ne se mesurent pas uniquement en termes de temps perdu, car la créativité artistique n'est pas programmable à volonté et ne peut être maîtrisée rigoureusement : elle comporte une part d'impondérable en sorte que, perturbée, incommodée ou freinée, elle peut difficilement se remettre à l'œuvre et couler de source.

Ces différents groupes et structures présentent certes divers avantages pour les individus et pour les artistes plasticiens en particulier, car ils sécurisent, structurent et encadrent les personnalités individuelles, procurent une vie affective et une vie de relations sociales riches et variées, une solidarité et une entraide permanentes, etc. ; mais en contrepartie, ils peuvent constituer des entraves au travail créateur, celui qui requiert calme et paix, isolement et sérénité, environnement sain et tranquille, etc.

Sans doute toute vie sociale comporte des avantages et des inconvénients, dont le poids respectif est variable, mais au Sénégal, la densité des relations sociales à travers les divers groupes d'appartenance et les diverses contraintes qu'ils exercent sur l'individu sont telles qu'elles tendent souvent à faire de celui-ci un prisonnier.

Au Sénégal, la majorité civile ne coïncide pas toujours avec la majorité sociale, c'est-à-dire l'émancipation à l'égard de la famille et de la tutelle paternelle, héritage sans doute de la tradition ; car dans la société traditionnelle, l'enfant devenu adulte, et même marié, vivait sous le toit paternel et restait sous l'autorité de celui-ci, travaillait sous ses

¹ Au cours d'un entretien, prévu plusieurs jours auparavant, dans le cadre de nos recherches, Alpha Walid Diallo a dû recevoir, pendant plus d'une heure, un de ses promotionnaires, qui habituellement lui rendait visite ; bien qu'informé de l'objet de notre présence et de l'entretien, celui-ci se mit à l'aise et la discussion s'orienta sur la vie sociale ; revenant à l'entretien, après le départ de son ami, Alpha W. Diallo soulignait une des difficultés sociales majeures à laquelle étaient confrontés les artistes plasticiens sénégalais qui travaillent à domicile : les visites impromptues et inopportunes, mais auxquelles il fallait se soumettre. Des dizaines d'autres exemples de même nature pourraient être fournis, concernant chacun des artistes étudiés dans la seconde partie, et qui sont contraints de composer avec de telles pratiques.

ordres ¹ ; la production des denrées essentielles et leur consommation étaient communes, alors que la propriété privée individuelle était reconnue et garantie. La polygamie étant le système matrimonial dominant, il n'était pas impossible que la taille de la famille sénégalaise traditionnelle variât entre 20 et 50 personnes ². L'espace rural, presque illimité, facilitait l'existence et l'organisation de telles familles sur un même terroir villageois, en de multiples cases distinctes mais réparties judicieusement sur l'espace familial clôturé.

Ce système matrimonial et ses pesanteurs, ainsi que l'organisation de la famille avec ses principes et valeurs, etc., ont été transplantés, sans trop de bouleversements, dans la société sénégalaise moderne, celle des villes. Une évolution du système matrimonial, de la famille et de la société s'est certes opérée au cours de l'histoire récente du Sénégal, réduisant fortement, en raison de facteurs multiples, la polygamie et la taille des familles.

Car dans les villes, des contraintes autrement plus pesantes s'exercent sur tous : l'organisation de l'espace urbain, qui n'est pas extensible, l'urbanisation et l'habitat, l'organisation du travail, les moyens et les revenus, etc., induisent d'autres modes d'adaptation et d'organisation, d'autres comportements et normes. Mais les survivances sont tenaces, entretenues par l'attachement au passé, aux anciens (parents) et par divers autres intérêts. Ainsi, le dernier recensement général de la population et de l'habitat de 1988 fait encore apparaître la prédominance de la polygamie ³, alors que la taille moyenne des familles se situe entre 9 et 20 personnes. Même dans les villes, les familles polygamiques sont majoritaires ; cependant, elles y sont soumises aux contraintes urbaines, qui sont surtout d'ordre économique ; par exemple

- concernant l'espace et l'habitat de la famille, les codes de l'urbanisme et les plans directeurs réglementent de manière stricte leur organisation, leur construction et leur utilisation ; d'une manière générale, leurs dimensions sont réduites partout au Sénégal :

¹Se référer à l'organisation de la société traditionnelle, au système des castes, à l'initiation traditionnelle et au système des guildes familiales et corporatistes.

²Le taux de fécondité de la femme sénégalaise, situé entre 6 et 9 enfants et combiné avec la polygamie, conduisait à de telles tailles, d'autant qu'à côté du père de famille, de ses épouses et de ses enfants, vivaient également parfois des oncles, des tantes, des cousins, des neveux et parfois les vieux parents (les hospices pour vieillards n'existent toujours pas en Afrique).

³Cette préférence des Sénégalais pour la polygamie s'expliquerait par des facteurs religieux, démographique et économique :

- en autorisant l'homme à épouser plusieurs femmes (au maximum 4), l'Islam ouvre la porte à la tentation et... à la facilité, d'autant que l'homme ne prête pas toujours l'attention requise aux conditions qu'il énonce, en particulier être juste à leur égard et être à même de les entretenir ;

- les femmes sont plus nombreuses (51,35 %) que les hommes au Sénégal ;

- l'émigration internationale, pour cause de chômage et de sécheresse, vide le pays de ses hommes valides (jeunes) ; alors les femmes, en surnombre, sont contraintes d'accepter des unions polygamiques, d'autant que la tradition sénégalaise antéislamique et l'Islam les y convient. Ainsi, selon le recensement général (op. cit., page 9), 52,1 % des femmes mariées vivent encore dans un ménage polygame.

150 à 200 m² pour 10 à 20 personnes par famille ¹, avec 4 à 5 pièces, dont les dimensions excèdent rarement 4 x 4 m (les normes de la SICAP et de l'OHLM sont généralement 3,5 x 3,5 m) ; en outre, depuis quelques années, la diminution progressive des espaces urbains sur lesquels bâtir et la nécessité de rationaliser l'urbanisation ont conduit à réduire, parfois à supprimer les aménagements socio-éducatifs (aires de jeu pour les enfants notamment). Dans de telles maisons, sur ces espaces, la cohabitation de nombreuses personnes n'est pas toujours aisée et des conflits opposant co-épouses et enfants y sont souvent fréquents, empoisonnant la vie de famille ;

- un seul revenu, généralement le salaire ou les gains du père de famille, est disponible pour subvenir aux besoins de toute la famille ; aussi, il n'est pas rare que les enfants ayant achevé leurs études ou leur formation et exerçant une profession rémunérée, continuent encore de vivre dans la maison paternelle, en remettant, chaque fin de mois, une partie de leurs gains au père, comme contribution aux charges familiales, d'autant que la société, la morale et les habitudes sociales ne leur permettent pas encore de s'émanciper très tôt, comme en Occident. Même mariés et ayant fondé des foyers hors de la maison paternelle, ils sont astreints à cette obligation de contribution et d'entretien des parents.

L'artiste plasticien moderne est lui également assujéti aux mêmes contraintes, aux mêmes pesanteurs et charges sociales et familiales, et doit composer avec elles, c'est-à-dire vivre dans les mêmes conditions familiales, dans des espaces confinés à la promiscuité, et dans des chambres dont les dimensions ne permettent pas de stocker beaucoup de bagages, où le grand nombre de personnes peut prêter aisément à des frictions, des énervements, des tensions, voire des conflits.

Beaucoup d'artistes figurant dans le répertoire vivent encore dans leurs maisons paternelles. Par exemple, Germaine Anta Gaye, divorcée et professeur d'éducation artistique, vit encore, avec ses deux enfants, dans la maison paternelle de Fann-Résidence, qui est certes spacieuse ; sans doute ses rapports privilégiés avec ses parents, les commodités matérielles de la maison et celles d'une vie familiale plus riche et plus sécurisante, etc., peuvent justifier son choix ; mais cela n'explique pas tout, car la morale sociale est encore plus stricte lorsqu'il s'agit de femme ; elle ne permet pas encore à une

¹Au-delà de ces dimensions, la maison est hors de portée des Sénégalais moyens ; en outre, jusqu'à récemment (cf. chapitre 2), le Sénégal ignorait les constructions en hauteur ; aussi, en lieu et place de celles-ci, des adjonctions indépendantes les unes des autres étaient réalisées sur ces espaces réduits ; ce qui laissait peu de place à une vie à l'air libre et d'aire de jeux pour les enfants, qui se rabattaient sur les rues et les places publiques, pour le football notamment. Dans les quartiers populaires des SICAP et HLM, ces configurations des habitations jettent tout le monde dans les rues, produisant, comme conséquences, l'animation, le bruit et le désordre dans les villes sénégalaises.

jeune femme divorcée de vivre indépendante hors d'une structure familiale, même si elle en dispose les moyens matériels et financiers.

L'artiste demeurera dans cette maison paternelle tant qu'il ne pourra pas vivre de son art et même s'il le pouvait, son émancipation totale est toujours mal perçue sans l'accord paternel et familial. Des compromis sont certes possibles, comme par exemple acquérir un local extérieur à la maison paternelle et servant d'atelier, mais, même en ce cas, l'autonomie n'est pas entière et les relations ne sont pas rompues. La dépendance peut concerner le gîte et le couvert (ou le couvert seulement), mais également les autres charges sociales. Ainsi, lorsqu'il arrive à Dakar en 1956, Alpha W. Diallo doit vivre pendant de nombreuses années dans la maison de son oncle, dans la Médina, qui avait deux épouses et des enfants et hébergeait également trois frères, tous mariés avec enfants. Les conflits qui surgissaient avec les enfants de la famille, qui détérioraient et dérangeaient ses matériels et ses couleurs, l'ont contraint, quand il en a disposé les moyens, de louer un local non loin où il pouvait travailler à loisir.

Pour se marier et fonder un foyer, l'artiste, comme tous les jeunes sénégalais, recourt à nouveau à la famille, en particulier au père ou à l'oncle ou à la mère, car il y a une procédure traditionnelle, toujours en vigueur, d'établissement du mariage, qui reste encore une alliance entre deux familles ¹. Ce caractère familial du mariage est encore tel que dans beaucoup d'unions, le choix du conjoint ou de la conjointe est fait par la famille, généralement le père, la mère ou l'oncle. Aussi, la famille s'implique-t-elle toujours dans la vie du jeune couple, à des degrés différents, pour des causes multiples, en vue de résoudre des conflits, d'aplanir des difficultés, des désaccords, etc. ; ses divers rôles peuvent tantôt contribuer à stabiliser et à consolider la vie du couple, tantôt à la perturber, voire à la disloquer ².

Parallèlement à ce type de relations entre le couple et la famille, les autres formes de relations (économiques, religieuses, etc.) sont maintenues et cultivées, comme les obligations d'entretien des parents, d'appartenance aux divers groupes et réseaux familiaux, de visites réciproques, etc.

¹Lorsque la décision d'union est prise par les deux conjoints et qu'ils en ont informé leurs parents, le père du garçon donne mandat à la mère pour prendre contact avec celle de la fille, afin d'en déterminer les modalités et le montant de la dot ; celle-ci se fait accompagner des tantes et amies ; après l'accord des deux familles, le père du garçon constitue une délégation composée de proches, d'oncles et de voisins, en vue de demander au père la main de sa fille ; en les recevant, celui-ci se fait également entouré d'une délégation de même composition ; après quoi, la date du mariage religieux à la mosquée est fixée de commun accord.

²Dans sa vie, le couple est en effet encadré et aidé par la famille, notamment au cours des premières expériences, comme par exemple l'éducation sexuelle de la jeune mariée est dispensée par les tantes, de même que son initiation à la maternité ; les baptêmes, les circoncisions et excisions sont d'abord des cérémonies familiales.

Il peut sembler, au regard de ces obligations et relations sociales complexes et pesantes, qu'il y a peu de place, dans la vie de l'artiste, à l'initiative individuelle, à une vie personnelle autonome et à la liberté créatrice. Tel n'est pas toujours le cas ; la vie sociale façonne et pèse certes sur l'individu et la vie personnelle, mais au Sénégal également, les artistes plasticiens savent, ont su composer avec les réalités et les pesanteurs sociales. Ils ne sont pas totalement prisonniers ni absolument libres ; en outre, cette vie sociale riche et variée constitue un terreau fécond de créativité ¹.

Dans le quartier, généralement populaire ², où il est installé avec sa propre famille, l'artiste plasticien continue d'évoluer dans les divers groupes (cf. précédemment : groupes de thé, de "grand'place", *mbotay*, *dahira*, etc.) auxquels il est affilié et d'entretenir les multiples réseaux de relations dans lesquels il a toujours été impliqué.

Les conditions sociales mais également matérielles de vie et de travail de l'artiste plasticien ne sont pas toujours excellentes dans ces quartiers populaires, dans lesquels ils sont condamnés, en raison de leurs moyens, de s'installer. Locataires le plus souvent ou logés parfois par leurs parents, ils partagent avec de nombreuses personnes des espaces réduits. Les abus dans les pratiques immobilières et l'exiguïté des espaces habitables jettent souvent de nombreux habitants dans les rues et les petites cours des maisons ; ainsi, lors de la canicule, période la plus longue de l'année dans les pays du Sahel (avril à octobre) et au cours de laquelle la température varie entre 35° et 45° (parfois à l'ombre), beaucoup d'habitants de ces maisons et immeubles dans ces quartiers populaires passent la nuit à la belle étoile, dans la cour ou dans la rue, sous une véranda ou un arbre, leurs faibles moyens ne leur permettent pas de se procurer ventilateurs ou climatiseurs, appareils qui, outre leurs prix élevés, peuvent accroître leur consommation électrique et gonfler leurs factures d'électricité. Pendant cette période, une bonne partie du temps est vécue dehors par la majorité des Sénégalais et les moments les plus propices au travail et

¹Pour se renouveler et s'émanciper de la tradition de la peinture sur verre religieuse, la peinture sur verre sénégalaise a puisé des thèmes et illustré des scènes, des réalités et des valeurs de la vie sociale sénégalaise.

²La cherté des loyers urbains est telle, de nos jours, qu'ils sont tous contraints d'habiter ce type de quartiers ; à titre d'exemple, il n'y a guère plus de deux décennies, le loyer mensuel d'une chambre à Dakar variait entre 3 000 et 5 000 F CFA (soit 60 à 100 FF) ; aujourd'hui, une telle pièce est louée à 15 000 F CFA (soit 300 FF) et dans les quartiers populaires ; en considérant le niveau du SMIG (700 FF soit 35 000 F CFA) et celui des salaires dans le pays, il apparaît alors évident que tous les artistes plasticiens ne peuvent pas se procurer des habitations spacieuses dans lesquelles loger leur famille et disposer d'une pièce spécialement destinée à servir d'atelier de travail. Dans ces quartiers populaires de Dakar (Médina, Geule-Tapée, Fass, Colobane en particulier) des propriétaires terriens, généralement *Lebu* (autochtones de la région de Dakar et à l'origine seuls propriétaires), font construire des maisons et des immeubles, comprenant plusieurs pièces et appartements autonomes les uns des autres, à des fins exclusives de location ; d'autres propriétaires multiplient les adjonctions dans leurs maisons et sur leurs immeubles, aux mêmes fins. Ainsi, des locataires, aux origines, aux mœurs, aux situations socio-professionnelles, etc., différentes sont condamnés à cohabiter dans des conditions souvent pénibles ; outre le bruit et le désordre, les conflits ne manquent pas.

à la pratique artistique sont alors la nuit et les premières heures de la journée. Certains artistes plasticiens sont désormais habitués à travailler à ces moments et à l'air libre.

Quand, dans ces conditions, tout le monde vit le plus clair du temps dans les rues et dehors, alors les occasions et les prétextes de manifestations sociales diverses (atroupements, séances de tams-tams, jeux collectifs, etc.) se multiplient ; ce qui provoque le bruit, parfois le désordre, l'animation, etc., qui rendent ces quartiers si vivants ¹, mais si peu propices au travail créateur, qui requiert calme et tranquillité, aise et sécurité ².

De telles conditions imposent donc la nécessité, pour les artistes plasticiens sénégalais, de trouver, de se procurer des ateliers où travailler en toute liberté et en toute sécurité.

4 - 4 - 2 - La question de l'atelier

Disposer d'un atelier de travail est devenu désormais une exigence incontournable pour les artistes plasticiens sénégalais, car avec la paupérisation croissante des populations, consécutive à la profonde crise économique et financière qui frappe le pays depuis le début des années 80, et qui réduit fortement leur pouvoir d'achat et leur niveau de vie, les conditions sociales et matérielles de vie et de travail seront de plus en plus difficiles : ces populations seront contraintes de vivre dans des espaces réduits et dans des maisons aux dimensions modestes, mais surpeuplées.

Aujourd'hui, non seulement les espaces habitables et les terrains à vendre se raréfient de plus en plus dans les villes, en particulier à Dakar, mais encore le prix du m² de terrain ne cesse d'augmenter : de 5 000 F CFA (100 FF) il y a quelques années, il est de nos jours doublé, parfois triplé, variant entre 10 000 et 20 000 F CFA (200 à 400 FF). Il n'est plus donné à tout citoyen moyen d'accéder à la propriété foncière au Sénégal.

¹Le contraste est saisissant, entre ces quartiers populaires et les quartiers bourgeois résidentiels, comme le "Plateau", Fann-Résidence, le Point E à Dakar, qui ne semblent pas habités, leurs rues étant habituellement désertes, car les dimensions et les commodités des maisons favorisent la vie familiale derrière les murs.

²De telles conditions de vie et de travail ont fait fuir certains artistes de ces quartiers ; par exemple, Viyé Diba, Président de l'ANAPS, a préféré, en 1991, quitter la bruyante Médina, mais proche des espaces culturels, pour les HLM de la Patte d'Oie, plus éloignées mais où il pouvait disposer d'une maison entière à lui tout seul ; il en est de même de Alioune Badara Ndiaye. La tendance à quitter le centre-ville pour la banlieue, à la recherche de loyers moins chers, d'espace et de calme, se généralise de plus en plus à Dakar, notamment dans la population jeune, sans que ne soient suffisamment pris en compte les inconvénients : l'éloignement, les difficultés du transport urbain à Dakar, le temps perdu, la fatigue, etc.

D'où la difficulté quasi-insurmontable à laquelle les artistes plasticiens sont confrontés : nécessité de fuir des quartiers populaires surpeuplés et bruyants, mais limites des moyens financiers pour se procurer un logement ou acquérir une maison.

Se procurer un atelier à soi exclusivement réservé à la pratique artistique, ne sera donc pas aisé, car

- la généralisation de la paupérisation et des difficultés matérielles des populations, des familles et des parents rend plus contraignantes les obligations de partage (solidarité africaine oblige !) et d'entretien des parents, et les autres charges sociales ;

- les loyers et les prix des terrains demeurent toujours trop élevés en raison de la forte demande sociale ¹ ;

- les revenus des artistes ne sont globalement ni fixes ni réguliers, en particulier pour les artistes indépendants, la catégorie la plus nombreuse encore, alors que la minorité privilégiée composée des artistes fonctionnaires et enseignants, bien que bénéficiant d'un salaire régulier, et par ce fait même, est plus assujettie aux contraintes sociales précédentes ; la première dépend davantage de la solidarité sociale, parentale, familiale, etc., tandis que la seconde est souvent parasitée.

En sorte que peu d'artistes possèdent un atelier personnel, sont propriétaires de leur logement, possèdent des terrains ou des maisons. Ils sont, dans leur majorité, soit locataires chez autrui, soit logés par leurs parents.

A défaut de statistiques précises et fiables, portant sur des échantillons suffisamment représentatifs ², il est plus indiqué d'examiner des cas individuels concrets d'artistes connus :

- Alioune Badiane, fonctionnaire-enseignant, appartenant à la hiérarchie A de la

¹En 1991, plus de 20 000 demandes de logement ont été recensées dans la seule région de Dakar par les structures de promotion de l'habitat social (OHLM, SICAP et promoteurs privés), mais moins de 3 000 peuvent être satisfaites annuellement.

²Outre la correspondance (mentionnée précédemment) adressée à Diatta Seck, président de l'APPS, à laquelle il n'a pas cru devoir faire suite, et les demandes infructueuses formulées auprès du président de l'ANAPS, Viyé Diba, des questionnaires avaient été élaborés et soumis en 1986-1987 aux artistes indépendants, aux enseignants et aux élèves des Beaux-Arts. Mais les réponses reçues : 10 sur 50 questionnaires auprès des artistes indépendants, 12 sur 23 auprès des enseignants et 11 sur 30 auprès des élèves, sont si dérisoires qu'elles ne peuvent donner lieu ni à des analyses fines, ni à des conclusions pertinentes ; parmi les 12 enseignants qui avaient voulu répondre au questionnaire, deux étaient Français. Cependant, les contacts, la fréquentation et les entretiens avec de nombreux artistes ont permis de connaître la situation matérielle d'ensemble de la plupart d'entre eux. Une des principales difficultés rencontrées dans le cadre de ces recherches est le peu de collaboration des artistes plasticiens dont certains ne perçoivent pas leur intérêt et les considèrent comme des pertes de temps.

fonction publique sénégalaise ¹, a toujours logé, avec sa famille, depuis son retour de France en 1979, dans des appartements qu'il louait ; compte tenu de ses moyens, ses logements étaient toujours de moyen standing et spacieux et il pouvait y aménager un atelier ; dans celui qu'il habite depuis 1991, l'atelier qui lui sert en même temps de bureau, est installé dans une pièce aux dimensions d'une chambre ordinaire (3 x 4 m) ;

- Germaine Anta Gaye, logée chez ses parents, dispose d'un local servant d'atelier, mais aux dimensions réduites (3 x 2,50m) ; en sorte que celui-ci lui sert davantage d'entrepôt de ses matériels et outils ; mais heureusement, elle aime beaucoup travailler en plein air ;

- Serigne Ndiaye est installé dans une villa louée dans le quartier de Liberté 6 de Dakar ; bien que le logement soit assez spacieux, d'autant qu'il n'a pas une grande famille ², il n'y a pas aménagé d'atelier ; ses matériels, ses outils et ses œuvres sont rangés dans un bahut placé dans un coin du salon ; lui aussi aime peindre en plein air dans la cour ou sous sa véranda ;

- Alpha Walid Diallo habite, avec sa famille, un appartement dans l'immeuble de la cité des artistes de Colobane, mis à leur disposition par l'Etat ³ ; mais là, l'atelier qu'il a aménagé occupe un espace restreint et peu propice à la création, à la concentration, etc., car placé en face de l'entrée principale de l'appartement et à côté de la cuisine, avec laquelle il communique ;

- Mouhamadou Mbaye Zulu affirme ne pouvoir habiter que dans son atelier ; à Dakar, il ne disposait que d'une seule pièce, chambre à coucher et atelier à la fois, comme la plupart de ses collègues artistes indépendants ; alors nécessité oblige, beaucoup d'entre eux affirment aimer ou préférer travailler en plein air ;

- Moussa Baïdy Ndiaye et Ismaïla Manga disposent chacun d'un atelier, intégré au logement loué et de dimensions ordinaires pour l'un (4 x 4 m) et un peu plus grandes pour l'autre (8 x 4,50m) ;

- Kalidou Sy, directeur actuel de l'ENBA/ENSEA, dispose d'un atelier mais connaît des difficultés de logement, d'espace et de moyens ;

¹ Les enseignants en service à l'ENBA et à l'ENSEA, les enseignants sortis de l'ENSEA et en service dans les lycées et les collèges appartiennent tous à la hiérarchie A et peuvent, à ce titre, être considérés comme faisant partie des cadres supérieurs de la fonction publique sénégalaise, qui comprend trois autres hiérarchies (B, C et D) ; ces enseignants peuvent donc, en raison de leurs salaires élevés (variant entre 125 000 et 250 000 F CFA, soit 2 500 à 5 000 FF), se procurer des logements décentes et spacieux, dans lesquels aménager un atelier autonome ; mais tel n'est pas toujours le cas, les exemples suivants le montrent. Par contre, les maîtres d'éducation artistique, relevant de la hiérarchie B (BEPC ou BFEM + 4 ans), ont des salaires qui excèdent rarement 100 000 F CFA, soit 2 000 FF, et sont ainsi obligés, comme les artistes indépendants, de se contenter d'une pièce, servant à la fois de chambre à coucher et d'atelier de travail. En raison de ces salaires peu élevés (au Sénégal, selon l'hebdomadaire dakarais, *Sud-Hebdo*, n° 218 du 16 juil. 1992, page 6, seuls 10 % des salariés ont un revenu régulier supérieur à 100 000 F CFA par mois et 2 % ont un revenu supérieur à 250 000 F CFA par mois), la plupart des artistes pratiquent en même temps d'autres métiers et activités rémunérés : ils sont publicistes, décorateurs, kinésithérapeutes, réalisateurs d'enseignes, etc.

² Il y vit avec son épouse, ses trois enfants et une domestique.

³ Il fait ainsi partie des 13 artistes privilégiés logés gratuitement par l'Etat.

- Daniel Corvisy, assistant technique français, disposait en 1987, d'un logement de fonction au Point E assez spacieux et dans lequel il avait aménagé son atelier de sculpture de 90 m² ;

- Jean-Paul Fatout, également assistant technique français, ne disposait pas en 1987 d'atelier, n'ayant pas suffisamment d'espace et confronté, en outre, à des difficultés de gestion du temps, en raison des charges pédagogiques ¹ ;

- Mamadou Niang, Birame Guèye et Daouda Diarra ne disposent ni d'espace ni d'atelier ; Daouda Diarra travaille dans la cour de la maison pour des réalisations de dimensions importantes, sinon il dispose d'une table de travail ; Abdoulaye Ndoye, professeur à l'ENBA et souvent lauréat à des concours nationaux, est en location-simple dans la maison qu'il occupe, tandis que Viyé Diba, qui a obtenu récemment une maison en location-vente, y a aménagé un atelier ² ;

- Souleymane Keita vit à Gorée où il a loué la maison qu'il occupe et a aménagé provisoirement son atelier dans un local prêté par le conservateur du Musée historique de l'IFAN-CH. A. Diop ³ ;

- Silmon Faye, également professeur à l'ENBA, avait acquis auprès de l'OHLM, une maison en location-vente et dont il est désormais propriétaire, mais le nombre de membres de sa famille (12 personnes) ne lui a pas permis d'y aménager un atelier ⁴ ;

- Mamadou Wade, ancien fonctionnaire du ministère de la culture, déflaté de la fonction publique en 1991, envisage d'aménager son atelier au-dessus de la Galerie nationale d'art, espace qui lui a été prêté par le ministre de la culture ;

- Djibril Ndiaye, sculpteur et professeur à l'ENBA, ne dispose pas d'un atelier dans la maison de sa belle-mère dans laquelle il habite avec sa famille, en raison de l'exiguïté de celle-ci ; pour ses travaux personnels, il profite des grandes vacances scolaires (juillet-septembre) pour utiliser l'atelier de sculpture de l'ENBA, inoccupé ⁵ ;

¹Ces deux assistants techniques sont rentrés en France à la fin de l'année académique 1990-1991.

²Ces informations recueillies en 1987 (cf. questionnaire) ont été contrôlées le 04 mai 1992 auprès de Daouda Diarra et Serigne Tacko Diongue, professeurs à l'ENBA ; la situation au point de vue du logement de tous les enseignants sénégalais de l'école a été faite par Daouda Diarra ; il apparaît ainsi que cette situation n'a pas notablement évolué depuis 1987, car hormis Silmon Faye déjà propriétaire, Seyni Gadiaga, Serigne Mbaye Camara et Viyé Diba qui sont en location-vente, tous les autres enseignants (Daouda Diarra, Serigne Tacko Diongue, Biram Guèye, Djibril Ndiaye, Mamadou Dioum, Abdoulaye Ndoye, Mamadou Thiam, Kalidou Sy, Moussa Diop et Seydou Barry, soit 10 sur 14) occupent des logements loués, c'est-à-dire sont en location simple. Ils ne sont ainsi toujours pas propriétaires de leur logement ; il en va de même pour la majorité des enseignants des collèges et les artistes indépendants.

³Ces informations ont été communiquées par l'artiste lui-même.

⁴Certains enseignants de l'ENBA/ENSEA et beaucoup d'autres des collèges et lycées ne disposent pas d'atelier et ne pratiquent presque plus, à titre personnel, pour les raisons suivantes :

- ils gagnent honnêtement leur vie avec leur salaire régulier et substantiel ;
- trop absorbés par les tâches pédagogiques, ils ne disposent pas toujours de temps ;
- les conditions matérielles et sociales décrites précédemment ne favorisent pas le travail créateur, le calme et la concentration indispensables, dans les quartiers populaires.

⁵Cet atelier comprend deux grandes pièces, un bureau, un débarras et une arrière-cour assez vaste ; c'est là qu'il nous a accordé des entretiens au cours des mois d'août et septembre 1992, pendant qu'il y travaillait.

- Tafsir Momar Guèye, également sculpteur, travaille dans les cours des maisons familiales, l'une étant située à Hann (Dakar) et l'autre à Pout (à quelques 50 km de Dakar) ; il préfère travailler en plein air, sous la lumière du soleil ; il a acquis, en bail concédé par l'Etat, un terrain non loin de la maison paternelle, de 586 m², sur lequel il ambitionne d'édifier une unité de fonderie et de marbrerie ;

- Moustapha Dimé habite, depuis 1979, dans la maison d'un ami aux HLM 4, dans laquelle il a loué une chambre de 3 x 3 m. Dans cette chambre étroite, il a disposé son lit et deux tables sur lesquelles il a posé ses outils et ses œuvres ¹. Pour travailler, il se rabat sur la cour de la maison, qui, elle-même, est peu appropriée, en raison du nombre important de membres de la famille qui y réside ; aussi, se rend-il souvent à Thiès (à 70 km de Dakar), où il peut travailler dans de meilleures conditions dans la maison d'un autre ami, et qui est assez spacieuse ; c'est pourquoi il effectue des séjours fréquents dans cette ville ;

- Jacob Yacouba, artiste peintre vivant à Saint-Louis avec sa famille, est en outre un véritable homme d'affaires : propriétaire d'une société de tourisme, il habite l'étage d'un immeuble dont il est le propriétaire, au rez-de-chaussée duquel il a installé une boîte de nuit (bar-dancing) ; son atelier est aménagé dans le second salon qui est assez spacieux et où il peut s'isoler aisément pour créer ;

- Alioune Badara Anne, dit Paulane et Kalidou Kassé, associés depuis de nombreuses années, bénéficient d'ateliers dans la galerie du Point E mise à leur disposition et financée par un mécène sénégalais (leur expérience sera examinée dans la seconde partie).

Il convient d'ajouter à cette liste les artistes indépendants, au nombre de 13, logés par les soins de l'Etat, dans l'immeuble ² abritant la cité des artistes de Colobane, et conventionné par lui ; dans cet immeuble, les 6 artistes célibataires ne disposent chacun que d'une pièce, chambre à coucher et atelier en même temps ; aussi, peignent-ils souvent dans les couloirs et dans la cour ; les 7 artistes mariés ne disposent pas, avec leur famille, assez d'espace dans leur appartement peu spacieux, pour y aménager un atelier autonome ; aussi, se débrouillent-ils comme les artistes célibataires, utilisant, pour travailler, les espaces disponibles dans l'immeuble ou investissant un coin de l'appartement.

L'Etat sénégalais a, à nouveau, mis à la disposition des artistes plasticiens 20 ateliers du campement chinois sis au stade de l'Amitié ; selon le ministre de la culture, qui en a fait l'annonce lors de la cérémonie de lancement de la Biennale des arts plastiques de

¹Dans cette chambre encombrée, nous avons compté plus de 50 œuvres empilées sur les tables et à même le parquet ; ce qui laisse peu d'espace.

²Cet immeuble comprend un rez-de-chaussée et 2 étages ; le rez-de-chaussée comporte 2 salles servant de galerie d'exposition et de salle de dépôt ; les appartements sont situés dans les étages.

Dakar (14 au 20 décembre 1992), organisée à la résidence de la Médina le 24 juillet 1992, la répartition de ces ateliers est à la charge de la coordination nationale des artistes plasticiens du Sénégal. Le ministre a en outre donné l'assurance que les ateliers réfectionnés par le Fespace¹ à Gorée seront prochainement affectés aux artistes.

Il apparaît ainsi que d'une manière générale, les artistes plasticiens sénégalais propriétaires de leur logement ou de leur maison, disposant d'un atelier indépendant, constituent encore une exception. Ce qui ne peut surprendre, compte tenu de la place actuelle des arts plastiques modernes dans la société et qui traduit leur non intégration dans celle-ci, mais également de la situation économique de celle-ci (état de développement, du niveau de vie et du pouvoir d'achat des populations).

Les artistes installés à Colobane apparaissent dans ce cadre comme des privilégiés, bénéficiant du double avantage d'être logés gratuitement, sans doute toute leur vie, et de disposer d'un espace de création, même si celui-ci ne remplit pas toujours les conditions adéquates.

Cette faveur qui leur est ainsi accordée par l'Etat est une des marques de la sollicitude et des efforts consentis par celui-ci à leur égard depuis le règne de Senghor. Car déjà dès 1979, la sollicitude de ce dernier leur avait permis d'occuper, sans autorisation officielle ni acte réglementaire, les locaux du camp Lat-Dior, qu'ils avaient transformés en village des arts, le nombre de bâtiments sur un vaste terrain leur ayant permis d'y installer à la fois plusieurs de leurs familles et des ateliers ; il y sont restés jusqu'en 1983 ; les en faire partir n'aura pas été, du reste, facile pour les autorités, qui finirent par les faire déguerpir de force. C'est, suite à ce déguerpissement et à la multiplication des actions revendicatives de leur corporation, organisée en association, que les autorités se décidaient à conventionner l'immeuble de Colobane qu'elles mettaient à leur disposition. Puis, en 1989, le Chef de l'Etat faisait la promesse, lors de l'inauguration du 4^e salon national des arts plastiques, de faire mettre à leur disposition les locaux et les infrastructures laissés vacants par la mission chinoise, qui avait été chargée d'édifier le "stade de l'Amitié" à Dakar.

Cette question d'ateliers de travail, qui tend à devenir une revendication prioritaire de la corporation des artistes, formulée parfois de manière intempestive depuis quelques années, est-elle légitime et sur quoi peut-elle être fondée ?

¹Festival panafricain de la culture, que Dakar devait abriter ; mais suite à un scandale financier, il a été annulé.

Cette revendication est souvent mal perçue par les populations, pour lesquelles elle est exagérée et non fondée, les pays et les Etats prenant ainsi en charge leurs artistes étant rares ; dans un pays en voie de développement aux moyens limités, une telle politique à l'endroit des artistes n'est ni prioritaire, ni rentable ¹.

La nécessité d'ateliers de travail, au regard des conditions matérielles et sociales actuelles de la pratique artistique, des progrès réalisés par les arts plastiques et les artistes dans la société, paraît s'imposer, car ceux-ci sont essentiels à la pratique artistique et constituent des lieux appropriés et propices à la création, où les artistes peuvent s'adonner en toute indépendance, en toute sécurité et en toute sérénité à leur métier, sans crainte d'être importunés ou déguerpis. Or, si beaucoup d'artistes indépendants notamment, prétendent préférer travailler en plein air, où cependant les conditions ne sont pas toujours satisfaisantes, c'est, en particulier, parce que

- leurs moyens ne leur permettent pas de se procurer des logements spacieux, suffisamment aérés, recevant assez de lumière ;

- ils ne disposent généralement que d'une pièce-chambre-à-coucher-atelier, dans laquelle, compte tenu de ses dimensions (3 x 4 m ou 4 x 4 m), bagages personnels, matériels et outils, etc., laissent peu de place pour installer table ou chevalet ;

- en Afrique, et particulièrement dans les pays du Sahel, la chaleur excessive ne permet pas de travailler, en certaines périodes de l'année, dans des espaces clos ;

- les habitations et les constructions sont telles que les pièces-chambres reçoivent peu de lumière du jour.

Aux arguments précédents de légitimation de la revendication, les artistes ajoutent ceux de leur dignité de créateur, du rôle éminemment positif que leurs arts peuvent assumer dans la société, tout en participant, auprès de l'Etat, à créer et à relever l'image de marque du pays. Cette conscience des artistes n'est sans doute pas étrangère à la création, depuis quelques années, de deux associations corporatistes et d'une coordination nationale des artistes plasticiens, dont les ambitions, les actions et les revendications prennent souvent la forme syndicale ; aussi, prétendent-elles être des partenaires incontournables de l'Etat, dans sa politique culturelle comme dans ses actions et projets ponctuels de promotion des arts et des artistes.

Du côté de l'Etat, en assignant, dès l'aube de l'indépendance, une vocation aux arts plastiques et aux artistes, consistant à exprimer le génie du peuple sénégalais dans ce domaine, à contribuer à créer et à maintenir, au plan international, l'image de marque du pays, tout en procurant aux populations des valeurs spirituelles modernes, les autorités de

¹Cf. chapitre 1^{er}, les nombreuses critiques à la politique culturelle de Senghor.

l'Etat, Senghor et son successeur au premier chef, ont doté celui-ci d'obligations à l'égard des artistes. Cet Etat a pu ainsi asseoir, patiemment et résolument, depuis trois décennies, une tradition, rare en Afrique de l'Ouest, de mécénat d'Etat. L'Etat et les autorités ont en outre conscience que, vigoureusement appuyés et promus, les arts plastiques contemporains sont susceptibles de générer des industries culturelles¹ pouvant participer, en créant des emplois et des revenus, à la résorption du chômage, devenu une préoccupation nationale depuis le début de la crise économique et l'application de la politique de déflation des agents de la fonction publique, les licenciements de travailleurs et les faillites des entreprises et sociétés dans le secteur privé.

C'est sans doute en raison de cette crise et des difficultés que connaît l'Etat, qui réalise qu'il ne peut pas tout faire et limite ses ambitions, que des initiatives privées sont prises et encouragées, et se déploient en vue de relayer ses efforts et d'impulser la promotion des arts. Dans cette perspective, des *sponsors* et promoteurs privés, des entreprises et sociétés s'impliquent de plus en plus dans les choses de l'art².

4 - 5 - EQUIPEMENT ET APPROVISIONNEMENT

4 - 5 - 1 - Conditions et modalités

Les conditions matérielles et sociales précédentes, mais également financières et commerciales, pèsent de tout leur poids sur l'équipement et l'approvisionnement des artistes plasticiens sénégalais. Cependant, comme indiqué précédemment, leur détermination n'est pas mécanique, car conditions et possibilités concrètes dépendent également des individualités particulières, qui, en fonction de leurs aptitudes intellectuelles (intelligence, imagination, inventivité, etc.), leur esprit d'initiative et d'entreprise, etc., les utilisent au gré de leurs besoins, composent avec elles ou sont entravées par elles.

Mais, en ce domaine également, la causalité économique est particulièrement pesante, car le pays est un pays sous-développé, dans lequel la majorité des artistes sont d'origine modeste et qui, de surcroît, ne bénéficient ni d'aide ni de subvention

¹L'association sénégalaise d'étude et de promotion des industries culturelles (ASEPIC), créée en 1990 et ayant à sa tête un ancien ministre de la culture, a initié, en 1991, un projet d'étude et de recherche d'un *Atlas culturel des arts et des Lettres*, dont le premier financement, sous forme de subvention, a été octroyé par le Chef de l'Etat ; cet Atlas, à la conception et à la réalisation duquel nous sommes associé, devrait voir son premier tome, relatif aux arts plastiques, achevé avant la fin de l'année 1992.

²Cf. II^e partie, le commerce, la diffusion et la promotion des arts plastiques.

d'installation, ni même de prêt à cet effet ¹ ; les populations sénégalaises sont en majorité rurales et analphabètes, ne comprennent pas encore et ne sont pas concernées par les arts plastiques contemporains ; les banquiers et financiers, les bailleurs de fonds nationaux susceptibles de prendre des risques en investissant dans les arts plastiques ne sont pas encore nombreux et ne s'y impliquent pas résolument.

Ainsi, à ce jour, aucun investissement financier significatif n'a été consenti au commerce des matériels, outils et produits divers d'art. Il n'existe, dans tout le pays, qu'un seul magasin spécialisé, petite échoppe située à la rue Félix Faure angle avenue Lamine Guèye à Dakar ². Mais les dimensions réduites du local ne permettent pas de stocker des quantités importantes de marchandises.

Au cours de l'entretien qu'il a bien voulu nous accorder le jeudi 14 mai 1992, Ibrahima Diouf affirme importer toutes les marchandises qu'il vend, généralement de France, et parfois d'Allemagne, où il dispose de fournisseurs réguliers, avec lesquels il entretient des relations d'affaires depuis quelques années. Il effectue toutes ses commandes en bonne et due forme, qu'il expédie par la voie postale ; cependant, celles-ci doivent atteindre un niveau de volume optimal, aux plans quantitatif et financier, autrement les commandes coûtent plus cher et les fournisseurs sont moins disposés à honorer des commandes financièrement peu rentables. Ce qui l'oblige parfois à attendre de satisfaire à cette condition et entraîne souvent des ruptures de stock de certains produits ³, d'autant que sa surface financière ne lui permet pas non plus d'effectuer des commandes importantes susceptibles de constituer des réserves suffisantes pour de longues périodes. Il est en outre confronté à des délais, d'expédition des commandes, de transport (généralement par voie maritime, la voie aérienne rendant les prix de revient

¹Le décret n° 78-300 du 12 avril 1978 créant le Fonds d'aide comportait, parmi ses objectifs, l'octroi de subventions et de prêts financiers ; cependant les subventions accordées par l'Etat aux artistes ont toujours été d'une telle modicité qu'elle ne leur permettaient pas de s'équiper ; et selon Alpha Walid Diallo, aucun artiste plasticien sénégalais n'a pu bénéficier d'un prêt bancaire, en raison du refus des banques sénégalaises, qui ont toujours invoqué l'argument de l'insolvabilité des artistes.

²Bien entendu, les petits matériels (pinceaux et brosses, papiers et couleurs, crayons et gommes, scotch et colle, etc.) peuvent être trouvés dans les librairies et les papeteries, dans les grandes surfaces commerciales comme "Supermarché", "Score", "Hypersham", etc. ; mais en ces cas, ils sont davantage considérés comme matériels scolaires destinés aux tout petits élèves des écoles maternelles et élémentaires. L'ACDI : Art et Cartonnerie Diouf Ibrahima, est une affaire familiale, créée par Ibrahima Diouf, sur fonds propres, après une expérience professionnelle de 15 années dans une librairie-papeterie, "Pagena", vieille maison coloniale installée à Dakar et dans laquelle il était responsable des approvisionnements. Il est secondé par deux vendeurs, dont l'un est son fils et le second, un employé salarié. Avant ce magasin, il existait dans ce domaine au Sénégal deux sociétés coloniales, "Pagena" et "Viale", mais dont les difficultés ont conduit, après l'indépendance, à la disparition de "Pagena", tandis que les propriétaires de "Viale" vendaient leur commerce à des Libanais qui ne font plus que de la papeterie.

³Ces ruptures de stocks créent, bien entendu, des difficultés aux artistes qui sont alors contraints de solliciter et de recourir à leurs collègues, à moins qu'ils ne soient tout simplement obligés d'interrompre leur pratique et d'attendre la disponibilité de ce dont ils ont besoin, puisque l'habitude de fabriquer et de confectionner matériaux et outils avec les moyens locaux n'est pas encore entrée dans les mœurs de manière significative.

plus élevés) et de transit. Il est en relation avec un transitaire, au port de Dakar, qui assure la livraison de ses marchandises.

Lorsque celles-ci sont réceptionnées, le commerçant prend en compte et intègre, dans l'établissement de leurs prix de revient, les divers frais d'expédition et de port, les taxes douanières et également sa marge bénéficiaire ; ce qui conduit toujours à la cherté des produits et matériels d'art dans le pays, d'autant que, bénéficiant d'un monopole de fait, il peut fixer les prix de vente en fonction de ses intérêts propres et qu'il n'y a aucun contrôle de l'Etat en cette matière, le service du contrôle économique, naguère rattaché à la direction du commerce du ministère de l'industrie, du commerce et de l'artisanat, a été supprimé suite à la restructuration de l'Etat lui-même.

Le propriétaire gérant de cette échoppe a bien accepté de nous communiquer la liste des marchandises dont il dispose et qu'il vend, ainsi que leurs prix, dont quelques-uns apparaissent hors de portée de certains artistes, comme il n'est pas évident que ceux qui sont plus nantis puissent acquérir et disposer de tous les matériels et produits dont ils ont besoin.

LISTE DES MATERIAUX ET PRODUITS VENDUS PAR ACDI

1 - 1	tube de couleurs gouache super maquette :	2 250 F CFA ¹
2 - 1	tube de peinture à l'huile (plusieurs modèles) :	2 000 F, 2 250 F, 2 950 F
3 - 1	tube " " acrylique (plusieurs modèles) :	2 500 F, 3 950 F
4 - 1	petit tube de colle forte :	600 F
5 - 1	litre d'encre de Chine :	11 000 F
6 - 1	boite de pastels de couleur (étuis de 12 et de 24) :	4 900 F et 800 F
7 - 1	feuille de papier Canson couleurs (50 x 65) :	450 F
8 - 1	pochette de papier Canson de 25 feuilles : 450 x 25 =	11 250 F
9 - 1	feuille de carton 1 kg :	850 F
10 - 1	feuille de carton 2 kg :	1 560 F
11 -	Brosses (n ^{os} 4, 6, 8 et 12) :	1 350F, 1 500 F, 1 450 F, 2 000 F
12 - 1	crayon noir :	150 F
13 - 1	gomme :	450 F
14 - 1	paire de ciseaux :	2 460 F
15 - 1	couteau à peindre :	4 800 F
16 - 1	scotch : 360 F, 700 F, 850 F, 900 F	
17 - 1	boîte de punaises :	450 F
18 - 1	kg de pâte à modeler :	950 F
19 - 1	marqueur :	600 F
20 - 1	m de toile :	25 000 F
21 - 1	chevalet :	85 000 F
22 - 1	chassis à clés ² :	
	. 46 x 27 cm :	10 500 F
	. 46 x 33 cm :	12 800 F
	. 46 x 38 cm :	14 800 F
	. 55 x 33 cm :	13 400 F
	. 55 x 38 :	15 450 F
	. 55 x 46 cm :	18 700 F
	. 65 x 54 cm :	21 000 F

N. B. : Cette liste a été établie sur la base d'un formulaire de demande de prix, soumis à Ibrahima Diouf, qui n'a ainsi indiqué que les prix des produits dont il disposait ; ce qui a permis de constater que certains produits et matériels manquaient :

¹Tous les prix sont en francs CFA (1 FF = 50 F CFA).

²Les chassis à clés sont des toiles toutes faites, comportant un encadrement, et prêtes à recevoir la peinture ; cependant, il ne nous a pas été donné de constater, lors des expositions visitées pendant les dernières années, l'utilisation par les peintres sénégalais de tels supports, sans doute en raison de leur cherté ; comme également Jacob Yacouba, installé à Saint-Louis, est le seul artiste dans l'atelier duquel il nous a été donné de trouver un chevalet, la plupart des artistes sénégalais travaillent sur des tables.

couleurs pantex et vinylique, colle (Ponal et Sader), toile (en rupture de stock) et lin (qu'il n'a jamais importé et vendu).

Pendant la phase de l'enquête auprès de Ibrahima Diouf (plusieurs visites au cours du mois de mai 1992), nous n'y avons rencontré aucun artiste de notre connaissance, ce qui laisse supposer que peu d'entre eux s'y approvisionnent.

Les artistes plasticiens sénégalais (peintres en particulier) s'équipent et/ou s'approvisionnent selon divers modes.

Les artistes boursiers lors de leur formation (élèves normaliens de l'ENSEA et élèves boursiers de l'ENBA) ont pu progressivement, lors des années d'études, s'équiper avec les dotations et les pécules annuels d'équipement qui leur étaient alloués chaque début d'année scolaire, alors que la bourse mensuelle permettait de compléter l'équipement et/ou l'approvisionnement. A la fin de leur formation, et comme les artistes indépendants ou autodidactes, ils s'équipent et s'approvisionnent selon les mêmes voies suivantes :

- soit par achat direct, dans le seul magasin existant dans le pays ¹ ; en ce cas et en raison de leurs moyens financiers peu élevés, l'achat est généralement fait en fonction d'un besoin ponctuel (épuisement d'un produit, un matériau indispensable pour une tâche précise, détérioration d'un outil, etc.), d'une urgence à résoudre et non en prévision de tâches futures ni pour constituer des réserves ; ce qui est alors acheté est comptable en unité, le strict nécessaire ² ;

- soit par achat à l'étranger : lorsqu'ils y séjournent, ils s'y approvisionnent autant que le leur permettent leurs moyens financiers avant de rentrer au pays ; en ce cas, ils rapportent des quantités appréciables qui sont soigneusement conservées et constituent des réserves pour de longues périodes, parfois jusqu'au prochain voyage ³ ; invités à l'étranger à l'occasion de manifestations artistiques et culturelles (festivals, salons, galeries, biennales, etc.) pour des expositions, la vente de leurs œuvres leur permet de

¹ Comme indiqué précédemment, certains matériels et produits peuvent être achetés dans les librairies, papateries et drogueries.

² Ces différents modes d'approvisionnement et d'achat rendent difficile toute évaluation des investissements financiers en équipement.

³ Beaucoup de jeunes artistes peintres nous ont affirmé s'approvisionner de cette manière. Ainsi, Alioune Badiane utilise encore les produits et outils qu'il avait acquis en 1979 à Paris au moment de son retour définitif au pays à la fin de sa formation ; il lui est arrivé, depuis lors, d'en donner, c'est-à-dire de "dépanner", comme il le dit, des collègues. Ce mode d'approvisionnement est habituellement celui qu'utilisent les artistes sénégalais installés dans les villes intérieures du pays, dans lesquelles n'existent ni succursale ni magasin de vente de matériels et produits d'art ; Jacob Yacouba, artiste peintre installé à Saint-Louis et qui voyage souvent à l'étranger, nous a confirmé s'approvisionner exclusivement lors de ses voyages ; les autres artistes des villes intérieures le font lors de leur séjour à Dakar dans le magasin de Ibrahima Diouf, mais s'ils connaissent des ruptures au cours de leur pratique, ils font comme les autres : ils empruntent ou demandent ou "se débrouillent" en confectionnant ce dont ils ont besoin.

faire des achats substantiels, d'autant que les prix des matériels d'art y sont moins élevés ; c'est pourquoi ce mode d'approvisionnement est généralement le plus courant ; il arrive également que certains artistes profitent des voyages d'amis et de connaissances pour faire effectuer des achats à l'étranger ;

- soit par dons ou prêts qu'artistes amis ou collaborateurs effectuent entre eux lorsque l'un est à court de matériaux, a épuisé ses supports, etc.

Un des paradoxes dans la pratique artistique au Sénégal réside en ce que, si au cours de leur formation les artistes entendent souvent leurs enseignants mettre l'accent sur la nécessité de recourir aux matériaux locaux et aux matériaux de récupération issus de l'environnement et finissent par se convaincre que la créativité artistique ne peut être entravée par des difficultés matérielles relatives aux supports et aux matières d'œuvre ¹, au point que, dans leur pratique pédagogique, ceux qui enseignent dans les collèges et les lycées habituent leurs élèves à un usage constant ² de ces matériaux locaux et de récupération (faute parfois de moyens), par contre, dans leur pratique professionnelle, au cours de laquelle ils réalisent des œuvres d'art en vue de les exposer et de les vendre, ils recourent moins souvent à ces types de matériaux et supports et privilégient ceux qui sont importés. Ce qui soulève au moins les questions suivantes : accordent-ils leur préférence à ces produits importés en raison de leur qualité meilleure et de leur durabilité, qui rejaillissent sur la qualité de leurs productions ? Les produits et matériaux locaux ne sont-ils pas fiables pour être introduits et intégrés dans la pratique artistique ou peuvent-ils être perçus comme expression ou forme de sous-développement artistique ? Les artistes n'ont-ils pas effectué suffisamment de recherches sur ces matériaux locaux de manière à

¹ Cf. précédemment, le point de vue de Viyé Diba, président de l'ANAPS, sur la question.

² Dans une communication intitulée : "Pour une dynamique de revalorisation des matériels didactiques tirés de l'environnement local", présentée lors du séminaire sur la réhabilitation de l'éducation artistique à l'école élémentaire, organisé à Dakar par le ministre de l'Education nationale (28-30 avril 1986), Kalidou Sy, directeur actuel de l'ENBA/ENSEA, écrivait :

"Au chapitre de l'enseignement élémentaire, une certaine pédagogie se distingue, qui semble privilégier dans ses choix (utilitaires) les matériels didactiques généralement d'importation, que ce soit des matières (couleurs, encres, colles, pâtes à modeler, etc.) ou des outils d'intervention (brosses, pinceaux, marqueurs, instruments de découpage et de mesure, etc.).

"En conclusion nous dirons que les moyens réels de l'éducation plastique ne se situent pas à notre avis sur le terrain du marché classique..., mais plutôt dans une exploitation judicieuse des produits de l'environnement, qui offrent une alternative d'économie et de disponibilité, par rapport aux produits manufacturés (importés), tout en permettant d'exploiter les acquis du patrimoine culturel artistique et socio-professionnel.

"Nous citerons le cas de l'Ecole normale supérieure d'éducation artistique qui a jeté depuis 1978 les bases d'une démarche pédagogique se développant sur 3 axes :

- l'étude du milieu culturel,
- la coopération avec les partenaires socio-professionnels,
- la connaissance des méthodologies de production.

"Ainsi, les professeurs d'éducation artistique affectés à l'Education nationale après leur formation sont-ils capables, en réalité, de promouvoir un enseignement moins dépendant de la production industrielle sans perdre de sa richesse plastique et manipulative tout en sauvegardant l'harmonie entre les élèves et leur milieu" (page 5).

les rendre fiables et à systématiser leur utilisation? Toutes ces raisons de négligence et de non-intégration des matériaux locaux ont pu jouer ensemble.

4 - 5 - 2 - Matériaux, supports et techniques utilisés

En tous les cas, l'examen des catalogues d'exposition, le dépouillement de l'enquête effectuée en 1987 et qui comportait des questions relatives à l'équipement et à l'approvisionnement, ainsi que les visites d'expositions et d'ateliers faites au cours des dernières années, révèlent la prédominance, dans les œuvres exposées, des matériaux et supports importés ; ce qui a permis, par la même occasion, de déterminer la nature de l'équipement des artistes plasticiens sénégalais.

1 - CATALOGUE DU GRAND PALAIS, PARIS, 1974
(26 avril-24 juin)

Nombre total d'artistes :	33
dont peintres :	30
sculpteurs :	3
Nombre total d'œuvres exposées :	143
dont peintures :	111
sculptures :	17
tapisseries :	15

a - Peintures (111)

Matières et supports utilisés (4) : toile, papier, bois, matériaux de récupération.

Matières et supports dominants :

- . toile (63/111)
- . papier (22/111)
- . matériaux récupération (19/111).

Techniques utilisées (8) : dessin, peinture/huile, gouache, encre de Chine, collage, aquarelle, lavis, mixte (gouache/encre de Chine).

Techniques dominantes :

- . peinture à l'huile (68/111)
- . dessin (14/111)
- . gouache (11/111)
- . encre de Chine (7/111)

Couleurs utilisées (5) : huile, gouache, aquarelle, encre de Chine, lavis.

Couleurs dominantes :

- . huile (68/111)
- . gouache (11/111)
- . encre de Chine (7/111)
- . lavis (4/111)

b - Sculptures (17)

Matières utilisées (3) : bronze, pierre, os.

Matières dominantes :

- . bronze (9/17)
- . pierre (6/17)

c - Tapisseries (15)

Matières non indiquées ; mais toutes les tapisseries ayant été réalisées par les Manufactures sénégalaises des Arts décoratifs de Thiès, qui n'utilisaient que la laine, il est à présumer que toutes ces tapisseries ont été confectionnées avec de la laine.

**2 - CATALOGUE ART CONTEMPORAIN DU SENEGAL, QUEBEC,
1981 (11 mars-12 avril)**

Nombre total d'artistes :	54
dont peintres :	48
sculpteurs :	6
Nombre total d'œuvres :	140
dont peintures :	103
sculptures :	8
tapisseries :	29

a - Peintures (103)

Matières et supports utilisés (3) : toile, papier, bois.

Matières et supports dominants :

- . toile (81/103)
- . papier (18/103)

Techniques utilisées (9) : peinture/huile, gravure, techniques mixtes, encre, gouache, collage, pastels, lavis, crayon.

Techniques dominantes :

- . peintures/huile (35/103)
- . gravure (26/103)
- . encre (14/103)
- . techn/mixtes (11/103)

Couleurs utilisées (6) : huile, encre, gouache, pastels, lavis, crayon.

Couleurs dominantes :

- . huile (35/103)
- . encre (14/103)
- . gouache (7/103)
- . crayon (4/103)

b - Sculptures (8)

Matières utilisées (3) : bois, bronze, fer.

Matières dominantes :

- . bois (4/8)
- . bronze (3/8)

c - Tapisseries (29)

Toutes ces tapisseries ont été tissées par les MSAD de Thiès avec de la laine et sur ces 29 tapisseries, 26 appartiennent à la collection privée de l'Etat.

3 - EXPOSITION FODE CAMARA (6 janvier-4 février 1984, Galerie 39)

Nombre total d'œuvres exposées : 33 peintures.

Matières et supports utilisés (3) :

- . toile (12/33)
- . carton (10/33)
- . papier (9/33)
- . 2 œuvres non indiquées.

Techniques utilisées (3) :

- . acrylique (21/33)
- . peinture à l'huile (10/33)
- . mixte (2/33) (huile/collage, huile/acrylique).

Couleurs utilisées (2) :

- . acrylique (21/33)
- . huile (10/33).

4 - ANTHOLOGIE DES ARTS PLASTIQUES DU SENEGAL, AXT/SY, 1989

Nombre total d'artistes :	40
dont peintres :	36
sculpteurs :	4
Nombre total d'œuvres :	40
dont peintures :	33
sculptures :	5
tapisseries :	2

a - Peintures (33)

Matières et supports utilisés (8) : toile, papier, carton, bois, verre, terre cuite (sur fixé), tissu, contreplaqué.

Matières dominantes :

. toile	(18/33)
. papier	(5/33)
. bois	(3/33)
. verre	(2/33)

Techniques utilisées (11) : peinture à l'huile, gouache, acrylique, mixte, fixé, gravure, grattage, collage, lavis, pastels, encre de Chine.

Techniques dominantes :

. peinture à l'huile	(19/33)
. " gouache	(5/33)
. " acrylique	(3/33)
. collage	(3/33)

Couleurs utilisées (6) : huile, acrylique, gouache, lavis, pastels, encre de Chine.

Couleurs dominantes :

. huile	(19/33)
. gouache	(5/33)
. acrylique	(3/33)

b - Sculptures (5)

Matières utilisées (3) :

. bois/fer	(3/5)
. bois	(1/5)
. pierre	(1/5)

c - Tapisseries (2)

Matières utilisées (2) :

. tissu	(1/2)
. contreplaqué	(1/2)

Techniques utilisées (2)

. tissage
. collage.

5 - CATALOGUE DE L'ARCHE, PARIS, 1990

Nombre total d'artistes exposants :	78
dont peintres :	71
sculpteurs :	7
Nombre total d'œuvres exposées :	78
dont peintures :	60
sculptures :	8
tapisseries :	10

a - Peintures (60)

Matières et supports utilisés (9) : toile, bois, papier, carton, cuivre, contreplaqué, tissu, verre, plâtre.

Matières dominantes :

. toile	(43/60)
. papier	(7/60)
. verre	(6/60)

Techniques utilisées (12) : peinture à l'huile, fixé sur verre, collage, gouache, lavis, aquarelle, acrylique, encre, gravure, techniques mixtes (gouache/huile, émail/acrylique, gouache/acrylique).

Techniques dominantes :

. peinture à l'huile	(37/60)
. fixé sur verre	(5/60)
. acrylique	(4/60)
. gouache	(3/60)
. aquarelle	(3/60)

Couleurs utilisées (7) : huile, gouache, lavis, aquarelle, acrylique, encre, mixtes.

Couleurs dominantes :

. huile	(37/60)
. acrylique	(4/60)
. gouache	(3/60)
. aquarelle	(3/60)

b - Sculptures (8)

Matières utilisées (6) : bois, pierre, fer, matériaux récupération (cordes/ficelles), mixtes.

Matières dominantes :

. bois	(4/8)
. matériaux de récupération	(2/8).

c - Tapisseries (10)

Matières utilisées :

. laine	(8/10)
. coton	(1/10)
. tissu	(1/10).

6 - CATALOGUE DE TERVUREN (17 novembre 1990-27 janvier 1991, MRAC).

Nombre total d'artistes :	72
dont peintres :	66
sculpteurs :	6
Nombre total d'œuvres exposées :	120
dont peintures :	94
sculptures :	9
tapisseries :	17

a - Peintures (94)

Matières et supports utilisés (7) : toile, verre, papier, contreplaqué, bois, tissu, plâtre.

Matières dominantes :

. toile	(68/94)
. papier	(15/94)
. verre	(13/94)

Techniques utilisées (13) : peinture à l'huile, acrylique, fixé, gouache, gravure, aquarelle, encre de Chine, mixtes (h/collage, collage/gouache, acryl/h, émail/acryl, acryl/gouache), collage.

Techniques dominantes :

. peinture à l'huile	(60/94)
. " acrylique	(8/94)
. mixtes	(7/94)
. fixé	(5/94)
. gouache	(4/94)
. collages	(3/94)

Couleurs utilisées (5) : huile, acrylique, gouache, aquarelle, encre de Chine.

Couleurs dominantes :

. huile	(60/94)
. acrylique	(8/94)
. gouache	(4/94)

b - Sculptures (9)

Matières utilisées (3) :

. bois	(6/9)
. terre	(2/9)
. fer	(1/9)

c - Tapisseries (17)

Matières utilisées (3) :

. laine	(12/17)
. tissu	(3/17)
. coton	(2/17)

Techniques : tissage.

7 - EXPOSITION MOR FAYE (28 janvier-16 février 1991, G 39, Bara Diokhané)

Nombre total d'œuvres exposées : 70 peintures

Matières et supports non indiqués (toile et papier ?).

Techniques utilisées (7) : huile, encre de Chine, gouache, pastels, fusain, mixtes, collage.

Techniques dominantes :

. mixtes	(25/70)
. gouache	(21/70)
. pastels	(10/70)
. huile	(6/70)

Couleurs utilisées (4) : gouache, huile, encre de Chine, pastels.

Couleurs dominantes :

. gouache	(21/70)
. pastels	(10/70)
. huile	(6/70)

8 - EXPOSITION SEYNI DIAGNE DIOP

(9-18 décembre 1991, GNA)

Nombre total d'œuvres exposées : 46

Nature des œuvres : peintures

Supports : toile

Techniques utilisées (5) :

- . peinture à l'huile (29/46)
- . encre de Chine (5/46)
- . gouache (2/46)
- . pastel (2/46)
- . mixtes
 - encre/collage (7/46)
 - huile/collage (1/46)

Couleurs utilisées (4) : huile, gouache, pastel, encre de Chine.

Couleurs dominantes :

- . huile (29/46)
- . encre de Chine (5/46)

9 - EXPOSITION FEMIN'ART (22 avril-02 mai 1992 GNA)

Nombre total d'artistes :	43
dont peintres :	41
sculpteurs :	2
Nombre total d'œuvres exposées :	77
dont peintures :	67
sculptures :	7
tapisseries :	3

a - Peintures (67)

Matières et supports utilisés (5) : toile, papier, verre, natte, soie.

Matières dominantes :

. toile	(51/67)
. papier	(6/67)
. verre	(5/67)

Techniques utilisées (14) : peinture à l'huile, vernis, aquarelle, grattage, aérographe, gouache, graphisme, fixé, mixte, sérigraphie, gravure, dessin, collage, acrylique.

Techniques dominantes :

. huile	(32/67)
. aquarelle	(5/67)
. fixé	(5/67)
. aérographe	(3/67)
. mixte (huile/col)	(3/67)
. collage	(3/67)

Couleurs utilisées (5) : huile, vernis, aquarelle, gouache, acrylique.

Couleurs dominantes :

. huile	(32/67)
. aquarelle	(5/67)

b - Sculptures (7)

Matières utilisées :

- . terre cuite (3)
- . coupées (4), dont matière non indiquée.

c - Tapisseries (3)

Matières utilisées (3) :

- . soie (1)
- . matières non indiquées (2).

10 - V^e SALON NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES
(07-30 mai 1992, GNA)

Nombre total d'artistes :	75
dont peintres :	60
sculpteurs :	13
céramistes :	2
Nombre total d'œuvres exposées :	75
dont peintures :	57
sculptures :	13
tapisseries :	3
céramiques :	2

a - Peintures (57)

Matières et supports utilisés (5) : toile, papier, verre, contreplaqué et tissu.

Matières dominantes :

. toile	(40/57)
. papier	(11/57)
. verre	(4/57)

Techniques utilisées (12) : peinture à l'huile, mixte (acrylique/collage, acrylique/h, h/collage), collage, fixé, acrylique, graphisme, gouache, dessin, lithograchie, encre de Chine.

Techniques dominantes :

. huile	(25/57)
. acrylique	(10/57)
. fixé	(4/57)
. collage	(3/57)
. gouache	(3/57)

Couleurs utilisées (4) : huile, acrylique, gouache, encre de Chine.

Couleurs dominantes :

. huile	(25/57)
. acrylique	(10/57)

b - Sculptures (13)

Matières utilisées (8) : bois, terre, cuivre, métal, fer, béton, plâtre, matériaux de récupération (ficelles, cornes).

Matière dominante :

. bois	(7/13)
--------	--------

c - Céramiques (2)

Matières utilisées (1) : terre cuite (2/2)

d - Tapisseries (3)

Matières utilisées (1) : tissu (peint, brodé).

RECAPITULATION

EXPOSITIONS	ARTISTES			ŒUVRES			MATIERES			TECHNIQUES			COULEURS
	Peint.	Sculpt.	Céram.	Peint.	Sculpt.	Tapis.	Peint.	Sculpt.	Tapis.	Peint.	Sculpt.	Tapis.	Peintures
1 - Gd Palais Paris 1974	30	3	-	111	17	15	4	3	1	8	-	-	5
2 - Québec 1981	48	6	-	103	8	29	3	3	1	9	-	-	6
3 - Fodé Camara 1984	1	-	-	33	-	-	3	-	-	3	-	-	2
4 - Anthologie AXT/Sy 1989	36	4	-	33	5	2	8	3	2	11	-	2	6
5- Arche Paris 1990	71	7	-	60	8	10	10	6	3	12	-	1	7
6 - Tervuren 1990-1991	66	6	-	94	9	17	7	3	3	13	-	1	5
7 - Mor Faye 1991	1	-	-	70	-	-	2	-	-	7	-	-	4
8 - Seyni Diagne Diop 1991	1	-	-	46	-	-	2	-	-	5	-	-	4
9 - Fémin'Art 1992	41	2	-	67	7	3	5	2	2	14	-	-	5
10 - 5 ^e Salon 92	60	13	2 (2)	57	13	3	5	8	1	12	-	2	4
TOTAL	355	41	2	674	67	79	49	28	13	93	-	6	48
Moyenne/sur 10 exposit.	35,5	4,1	0,2	67,4	6,7	7,9	4,9	2,8	1,3	9,3	-	0,6	4,8

OBSERVATIONS

- 1°) Dans ces 10 expositions/documents ayant réuni 398 artistes,
 355 sont peintres, soit 89 %
 41 sont sculpteurs, soit 10 % environ.
 2 sont céramistes.

Les artistes peintres, fraction la plus importante des artistes plasticiens sénégalais, sont ceux qui exposent le plus souvent.

- 2°) Au total, 820 œuvres d'art ont été exposées, dont
- | | | |
|----------------------|---------|---------------------|
| 674 peintures, soit | 82,19 % | des œuvres exposées |
| 67 sculptures, soit | 8,17 % | " " " |
| 79 tapisseries, soit | 9,63 % | " " " |

3°) *En peinture*, la récapitulation de l'utilisation des matières et supports, des techniques et des couleurs est également indicatrice des préférences des artistes plasticiens sénégalais.

a) - Matières et supports

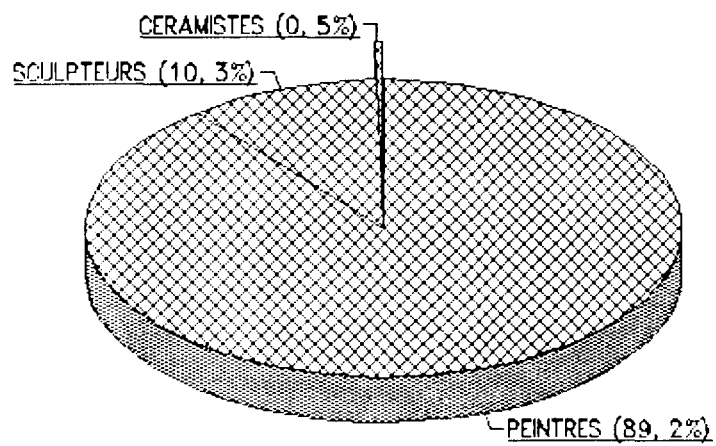
- la toile a été utilisée 472 fois sur 674, soit 70 %,
- le papier a été utilisé 103 fois sur 674, soit 15 %,
- le verre a été utilisé 30 fois sur 674, soit 4,4 %,
- les matériaux de récupération ont été utilisés 19 fois sur 674, soit 2,8 %.

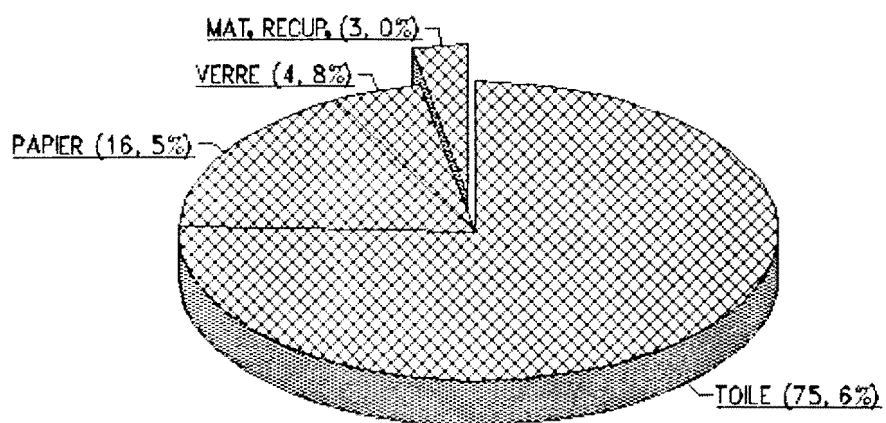
Ainsi, dans 8,5 cas sur 10, les artistes utilisent de préférence des matières et supports importés (toile et papier) ; le verre, utilisé dans la technique du fixé sur verre, et les matériaux de récupération (fibres, cornes, ficelles, tissus, cauris, etc.) sont encore trop timidement intégrés dans la pratique artistique (moins d'un cas sur 10).

b) - Techniques utilisées

Les peintres sénégalais recourent plus souvent aux techniques occidentales apprises dans les institutions de formation artistique :

REPARTITION DES ARTISTES (398)



MATIERES ET SUPPORTS DES OEUVRES (674)

- la peinture à l'huile a été employée dans 321 œuvres sur 674, soit 48 % ;
- la peinture à l'acrylique a été employée dans 46 œuvres, soit 6,8 % ;
- le fixé sur verre (40, soit 5,9 %) et le collage (38, soit 5,6 %), techniques locales sont de plus en plus utilisées et précèdent celles de la gouache (31), l'encre de Chine (30), la gravure (26) et le dessin (14).

A ce plan technique, les innovations de plus en plus fréquentes dans la pratique picturale prennent ainsi deux formes :

- les collages de matériaux de récupération (tissus, cauris, brindilles, ficelles, cordes, sable, etc., sur toile et sur papier) ;
- les techniques mixtes, également sur toile et sur papier (plusieurs couleurs : huile/acrylique, huile/gouache, acrylique/gouache, huile/encre, etc. ; collages et couleurs : collage/huile, collage/acrylique, collage/gouache, etc.).

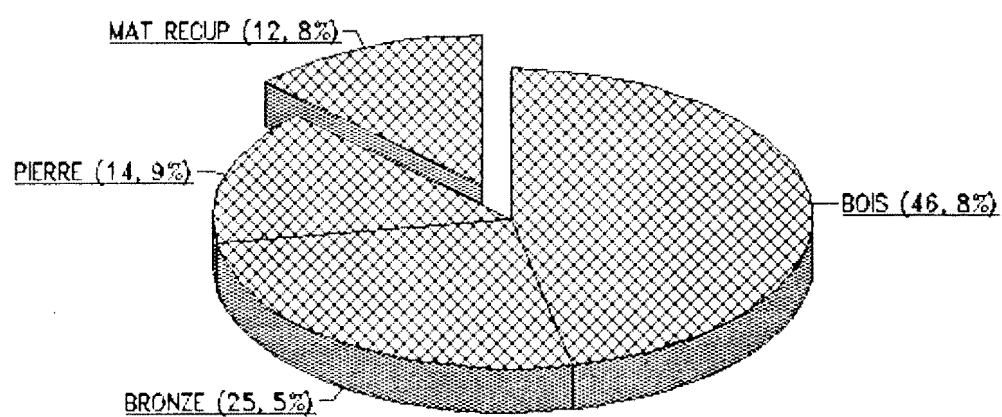
D'une manière générale, dans les dernières expositions, les techniques apparaissent plus nombreuses et plus diversifiées, en même temps que la pratique des techniques mixtes (utilisation de 2 ou plusieurs techniques dans une même œuvre) se généralise ; cette évolution traduit incontestablement une meilleure maîtrise technique.

c) - Les couleurs

Les couleurs importées sont encore privilégiées dans la pratique :

- huile : 321/674, soit 48 % ;
- gouache : 61/674, soit 9 % ;
- acrylique : 46/674, soit 6,8 % ;
- encre de Chine : 26/674, soit 3,8 %.

Toutes les couleurs répertoriées dans ces expositions et catalogues sont d'origine étrangère : huile, acrylique, gouache, encre de Chine, lavis, aquarelle, crayon noir, pastels ; les couleurs locales, naturelles ou fabriquées à partir de pigments et produits divers ne sont pas encore véritablement introduites ; cependant, dans la technique du batik, les tissus peuvent être teints et/ou peints avec des colorants et pigments locaux.

MATIERES UTILISEES EN SCULPTURE (68)

Plus timides, les recherches sur les couleurs sont en retard par rapport à celles effectuées sur les matières et supports.

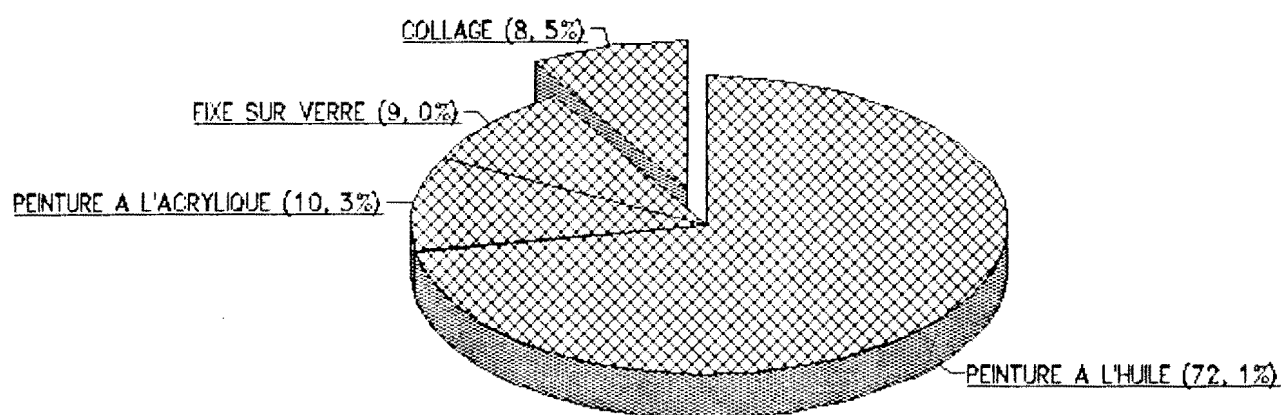
4°) **En sculpture**, les 10 expositions/catalogues ont comporté 67 sculptures (8,17 %) réalisées avec des matériaux divers : bois, bronze, cuivre, fer, béton, plâtre, terre et matériaux de récupération (os, ficelles, cornes, etc.). Parmi ces matériaux, le bois occupe la première place, avec 22/67, soit 32,80 % suivi par le bronze (12/67, soit 17,91 %), la pierre (7/67, soit 10,44 %) et les matériaux de récupération (6/67, soit 0,89 %).

Quoique les sculpteurs ne représentent pas encore 10 % de la population des artistes plasticiens modernes du Sénégal ¹, la sculpture apparaît bien comme le genre artistique le plus résolument orienté vers l'utilisation des matériaux issus de l'environnement (divers matériaux de récupération, bois, bronze, pierre et fer principalement ; deux ou plusieurs de ces matériaux sont utilisés en techniques mixtes ; bois/fer, fer/béton/plâtre, métal/os/fils, fer/cornes/ficelles, etc.).

5°) - **Les tapisseries** présentées dans ces 10 expositions/catalogues, au nombre de 79, représentent 09,63 % de l'ensemble des œuvres ; elles ont été tissées (75/79) par les MSAD, seule structure, au niveau national, de tissage ; elles appartiennent en majorité à l'Etat et font partie de sa collection privée ; les artistes dont les œuvres ont été tissées par les MSAD sont au nombre de 45 ² ; les tapisseries, confectionnées par les MSAD, ont été tissées avec de la laine (75/79) ; le coton et la soie ont également été utilisés quelques rares fois ; la technique du collage a été utilisée 2 fois.

¹Cf. les chiffres précédents mais également le répertoire ci-dessus.

²Selon un document des MSAD (Annexe 22 : Cartons appartenant aux MSAD, Thiès, 20-10-1986), 195 maquettes des œuvres de 44 artistes peintres ont été tissées ; les artistes les plus tissés sont Ansoumana Diédhiou (29 tapisseries), Badara Camara (13), Mamadou Wade (13), Modou Niang (11), Abdoulaye Ndiaye (9), Bocar Pathé Diongue (9), Souleymane Keïta (8), Bacary Diémé (8), Mouhamadou Mbaye (8), Théodore Diouf (7) ; il faut préciser que Ansoumana Diédhiou, Badara Camara, Mamadou Wade, Modou Niang, Abdoulaye Ndiaye, Bacary Diémé et Théodore Diouf ont tous été employés, au début de leur carrière artistique, aux MSAD, comme cartonniers ou liciers, après avoir été envoyés en formation en France. Papa Ibra Tall, qui a été directeur de ces MSAD pendant longtemps, préférerait, selon son propre témoignage, se faire tisser à l'étranger, notamment en France ; quelques-unes de ses œuvres ont cependant été tissées par les MSAD.

TECHNIQUES UTILISEES EN PEINTURE (614)

Hormis les tapisseries des MSAD, Odile-Alexandre Rousselet, artiste française résidant au Sénégal depuis 1974, est la seule qui fait, par ses propres moyens, et présente souvent, à l'occasion d'expositions collectives et individuelles, des tapisseries tissées, cousues ou brodées ¹.

Les MSAD étant confrontées, depuis le début des années 1980 (cf. chapitre premier), à des difficultés financières et de gestion, très peu d'œuvres d'artistes peintres des dernières promotions ont été tissées ; aussi, les toutes récentes expositions (exposition itinérante de 1990 et V^e Salon) ne comportent-elles, par rapport aux premières expositions de la période 1970-1980, que très peu de tapisseries ; les tapisseries exposées de nos jours sont généralement très anciennes et appartiennent pour la plupart à la collection de l'Etat ².

4 - 5 - 3 - Témoignages d'artistes

Les témoignages de quelques artistes, qui avaient bien voulu répondre, lors de l'enquête de 1987, aux questions relatives à l'équipement et à l'approvisionnement, confirment les chiffres et les résultats du dépouillement précédent ³.

D'une manière générale, tous affirment n'avoir bénéficié ni de prêt ni de concours financiers, ont rencontré des difficultés pour s'équiper, ne disposent pas de tous les outils et ou des matières d'œuvre dont ils ont besoin ; ceux dont ils disposent ont été acquis au fur et à mesure des besoins, des possibilités, des circonstances, etc. Souvent, les achats sont faits après les expositions et les ventes des œuvres réalisées, une partie des gains étant consacrée au renouvellement de l'équipement. Tous reconnaissent les difficultés de s'approvisionner à Dakar, où il est souvent impossible de trouver certains produits ; outre

¹Elle a exposé en 1991 avec Ousmane Sow (Sculpteur), participé à l'exposition du Bicentenaire de la Révolution française (Galerie nationale d'art, 1989), aux deux éditions du concours du Grand-Prix du Président de la République pour les Arts (1990 et 1991), au 5^e Salon national des artistes plasticiens du Sénégal (mai 1992) et à Fémin'Art 92 (22 avril-2 mai 1992) ; elle est ainsi impliquée dans la plupart des manifestations artistiques au Sénégal ; son mode d'expression privilégié semble être la tapisserie ; les tapisseries qu'elle a présentées à Rouen en février 1992, dans une exposition intitulée "Lumières d'Afrique" (Les Tapisseries magiques d'Odile Alexandre-Rousselet), confectionnées selon la technique de couture de matériaux divers, sont pleines de la présence de l'Afrique et du Sénégal, non seulement par les formes et les images, mais également par les titres (*Masque*, 1988 ; *Femme*, 1989 ; *Offrande*, 1990 ; *Symbiose*, 1989 ; *Danse*, 1990 ; *Kumpa*, 1990 ; *Sar Sarale*, 1990 ; *Repos*, 1989 ; *Totem*, 1991 ; etc.).

²La collection privée de l'Etat alimente, dans de larges proportions, les expositions nationales officielles (2 éditions de l'exposition itinérante, salons nationaux, biennales, etc.).

³Ce que corroborent également nos constatations personnelles lors de visites d'ateliers et d'expositions, d'entretiens particuliers avec certains artistes ; il apparaît ainsi, en raison des difficultés matérielles et financières indiquées précédemment, que la plupart de ceux qui sont mieux lotis disposent du strict nécessaire.

que ceux qui sont disponibles ici sont généralement de coût élevé, mais encore leur qualité est parfois douteuse.

- Germaine Anta Gaye achète le matériel au fur et à mesure des besoins et conserve des stocks achetés lors des déplacements à l'étranger ¹ ; elle n'a pas rencontré de difficultés financières pour s'équiper car la vente de ses œuvres lui permet de s'autofinancer ; elle n'a cependant jamais bénéficié de subvention ni de l'aide d'un *Sponsor*. Elle avoue ne pas disposer de tous les matériels nécessaires, notamment en céramique et en gravure, dans lesquelles l'assistance d'auxiliaires techniques pour certaines réalisations et le recours à un four sont indispensables ; le propriétaire de l'atelier où elle fait effectuer ces tâches réclame 50 % du prix de vente des œuvres ; ce qu'elle estime excessif. Il se pose à ce niveau des problèmes de maîtrise technique et financière, car même si elle maîtrisait les techniques, une installation personnelle, par exemple un four, serait d'un coût élevé pour ses moyens, mais encore serait sous employée. Sa spécialité véritable est la peinture sur verre, dont le matériau de prédilection est, bien entendu, le verre, souvent associé avec des matériaux de récupération d'origine végétale (feuilles, brindilles, écorces, etc., parfois collés sur le verre), des tissus, des cartons ondulés, etc. En travaillant le verre, pour le souffler, le couper, le graver, etc., elle se sert d'outils manuels et mécaniques ; et pour le peindre, elle utilise des émaux à froid, des gouaches, des encres indélébiles, des couleurs acryliques et métallisées, des sprays.

- Alioune Badiane a rencontré des difficultés financières pour s'équiper, car à l'époque (1978-1979) où il le faisait, il n'était pas bénéficiaire de bourse ; avec les produits de la vente de ses œuvres, il s'est équipé au tant qu'il a pu en octobre 1979 lors de son retour de France ; aujourd'hui encore, il se sert de ces outils de peinture et de dessin ramenés de France ; dans sa technique du *ràbbal* (cf. 2^e partie), il utilise des pagnes, dont le prix unitaire varie entre 5 000 F CFA et 12 000 F CFA, qu'il fait confectionner par des tisserands traditionnels ou qu'il achète directement dans les marchés, où ils sont disponibles et de bonne qualité.

- Abdoulaye Ndoye ne peut évaluer son investissement financier en équipement ; en ce domaine, il a dû se battre pour s'équiper progressivement, puisqu'il n'a jamais bénéficié de prêt et de concours financiers ; aussi, il ne dispose ni de tous les outils ni de tous les matériaux dont il a besoin ; d'une manière générale, le matériel artistique coûte

¹ Elle en effectue au moins un par an depuis quelques années, en France et en Italie où elle est souvent invitée (Salon d'autonomie 1991 de Paris, Italie en 1990 et 1991 à Pérouse, Rome, Véronne, etc.).

très cher, à son sens, même à l'étranger ; à Dakar, il ne peut être trouvé aisément et il n'est pas toujours de bonne qualité.

- L'investissement en équipement de Serigne Ndiaye représente peu de choses : une table, quelques brosses et quelques couleurs ; et il n'a pas d'énormes difficultés à s'approvisionner, car ayant choisi, dès le début de sa pratique artistique, de se spécialiser dans la peinture sur verre, il acquiert aisément ce support, abondant sur le marché sénégalais et de faible coût ; en matière de couleurs, il s'approvisionne lors de ses déplacements à l'étranger, ou alors en fait venir par ses amis ou collègues.

- Ismaïla Manga évalue son équipement entre 500 000 F CFA et 1 000 000 F, qu'il a acquis peu à peu, grâce aux travaux de décoration qui lui étaient confiés en ville ; c'est dire qu'il n'a bénéficié d'aucun prêt ni d'aucun concours financiers ; il ne dispose pas de tous les outils nécessaires, dont certains, affirme-t-il, sont introuvables à Dakar, où il n'a pu se procurer que des pinceaux ; son approvisionnement en couleurs (huiles, aquarelles, pastels, gouaches principalement) en matériaux et supports (toile et papier) est fonction des besoins du moment et de l'expression.

- Alpha Walid Diallo dispose de tous les matériels indispensables à un peintre, mais les ayant acquis au fur et à mesure de ses possibilités financières et de ses besoins, il ne peut les évaluer ; comme beaucoup de ses collègues, il a rencontré des difficultés à s'en procurer, puisque lui également n'a pas bénéficié d'un concours financier ; lorsqu'il lui arrive des ruptures de stocks de matières d'œuvre, il s'en procure difficilement, soit parce qu'il n'y en a pas sur le marché, soit parce qu'il n'en trouve pas auprès des collègues vers lesquels il peut s'orienter ; matériels et matières sont généralement de coût élevé, même en Europe, a fortiori en Afrique et au Sénégal ¹. Au début de sa carrière de peintre (1952), alors qu'il était agent commercial de la société commerciale ouest-africaine (SOA, Société coloniale), Alpha a commencé à peindre sur des plaques de contreplaqué avec des couleurs industrielles, matériaux que vendait la SOA.

- Moussa Baïdy Ndiaye avoue ne pas disposer de tous les outils et de tous les matériels nécessaires ; son investissement financier en équipement est peu important, car lui aussi, n'ayant pas bénéficié de prêt ou d'aide financière, a dû se procurer ce dont il avait besoin en tenant compte de ses faibles moyens. La qualité des outils (pinceaux), des

¹ Au cours de nos enquêtes, nous avons trouvé le 11 septembre 1989 Alpha W. Diallo en train de peindre la reine Midaki du Nigéria ; pendant l'entretien, il nous a révélé que cette œuvre faisait partie d'une commande d'une dizaine de tableaux représentant des princesses et reines africaines (dont Yacine Boubou du Sénégal, la reine Zinga de l'Angola, Agontiné du Zaïre, etc.), qui lui avait été faite par la City Bank de New-York, qui lui avait envoyé, sur sa demande expresse, de la bonne toile de lin, des pinceaux et des couleurs ; Alpha avait dû faire cette demande, les produits et matières d'œuvre dans le marché sénégalais n'étant pas généralement de bonne qualité.

matières et des supports (toiles, papiers, huiles, essences térébenthines, gouaches, encres, etc.) est variable et fonction des arrivages.

- Au début de sa carrière (1969-1975), Souleymane Keïta ¹ travaillait déjà principalement avec des matériaux de récupération qu'il transformait pour les besoins de son expression : il employait de la peinture industrielle qu'il décantait dans un récipient et se servait de la pâte qui se déposait au fond du récipient ; les supports qu'il utilisait étaient des sacs de sisal qu'il ramassait, des vieilles bâches que lui donnait la marine française, qu'il tendait sur des châssis fabriqués par lui-même, et des draps de lits ; aujourd'hui, Souleymane Keïta s'approvisionne beaucoup à l'étranger, notamment en produits rares ou de coût élevé au Sénégal ; en raison de son expérience professionnelle et de sa notoriété, il a fait le choix de n'utiliser que des supports et matériaux de bonne qualité, quitte à y mettre le prix requis ; il justifie ce choix en invoquant les exigences des amateurs d'art et son attachement à la qualité et à la durabilité de ses œuvres ; il n'est pas inquiet par les ruptures de stocks, car Dakar est à 5 heures de vol de Paris ; s'il est contraint de nos jours d'utiliser des matériaux de récupération, il fera d'abord appel à un technicien pour les transformer et améliorer leur qualité.

- Selon le témoignage de son épouse, Marie-Madeleine Diallo (entretien du lundi 08 janvier 1990 à Saint-Louis), Jacob Yacouba se plaisait, avant leur mariage, à faire ses portraits au crayon ; puis un jour, il lui proposa de solliciter auprès de sa tante de l'argent pour se procurer une boîte de gouache afin qu'il réalise des dessins qu'ils vendraient (à cette époque tous les deux n'exerçaient aucune profession) ; n'ayant rien obtenu de cette tante, ils durent se contenter de craies de couleurs mélangées à de la gomme arabique, avec lesquelles Jacob faisait des portraits de vedettes de la chanson et du cinéma occidentaux.

- Mouhamadou Mbaye Zulu également ne dispose pas de tous les outils et matériels nécessaires, pour les mêmes raisons financières que rencontrent la plupart des artistes plasticiens sénégalais ; son équipement est pauvre ; quelques pinceaux et plumes, quelques tubes de peinture (huiles, gouaches, encres), un peu de toile, de papier et des rouleaux, mais dont le coût est exorbitant, sans que la qualité soit toujours bonne ²).

¹Il nous a accordé un entretien le samedi 04 juillet 1992 en son domicile de Gorée.

²Nous avons préféré limiter les témoignages à ceux ci-dessus pour les raisons suivantes :

- ceux présentés sont d'une fiabilité certaine : nous connaissons leurs auteurs depuis de longues années, les avons interrogés au cours de nombreux entretiens et les fréquentons assez régulièrement ;
- certains artistes interrogés n'ont pas répondu à tout le questionnaire ;
- d'autres ont tout simplement éludé certaines questions.

Les témoignages présentés ici sont des résumés des réponses des artistes retenus.

*
* *

L'examen de cette question de l'équipement et de l'approvisionnement fait apparaître des tendances de diversification dans plusieurs directions :

- au plan des matières d'œuvre et des supports, la toile et le papier sont encore dominants, mais des matériaux de l'environnement et des matériaux de récupération, qui présentent les deux avantages majeurs de disponibilité et d'être de bon marché (et même parfois qui ne coûtent rien) sont de plus en plus utilisés : le tissu (batik et collages), le verre (fixé sur verre), le contreplaqué et le bois, les ficelles et les brindilles, les cauris et le sable, le papier journal et les chutes, etc. ;

- les techniques de peinture aux couleurs conventionnelles (huile, gouache, acrylique, lavis, pastels, encres, etc.) sont toujours pratiquées, mais de nouvelles techniques sont explorées : collages des matériaux de l'environnement sur toile, sur papier ou sur contreplaqué, techniques mixtes, etc. ;

- au plan des couleurs, la dépendance est toujours pesante : les mêmes couleurs classiques de la peinture occidentale importées sont toujours préférées ;

- en sculpture, les matériaux de l'environnement sont abondamment utilisés : le bois, le bronze, le fer, la terre, le plâtre, le béton, les cordes, etc. ; et souvent, plusieurs de ces matériaux sont combinés en techniques mixtes dans une même œuvre ; des adjonctions en matériaux divers sont accolés ou soudés sur les sculptures ;

- la tapisserie régresse de manière notable, sans doute en raison des difficultés des MSAD ; mais à sa place, le batik fait des avancées remarquables, alors que la broderie, la couture, le collage et le *râbbal* font leur apparition ; le coton, le tissu et les étoffes tendent à supplanter la laine qui était jadis importée.

*
* *

Dans la société sénégalaise contemporaine, le contexte de crise économique, les difficultés matérielles, les conditions et les moyens actuels de la pratique artistique peuvent faire penser que les artistes plasticiens sénégalais ne disposent pas des moyens de leurs ambitions.

Certes, la créativité artistique ne dépend pas exclusivement et ne peut être subordonnée totalement aux moyens de la pratique ; mais s'exerçant sur des supports et des matières à l'aide d'outils, elle est d'autant plus libre et féconde qu'elle se trouve affranchie, débarrassée des préoccupations matérielles.

Au Sénégal, actuellement, les conditions et les moyens de la pratique artistique doivent nécessairement être pris en compte dans l'appréciation de la nature et de la qualité de la production plastique des artistes sénégalais.

Car, comme indiqué précédemment, à défaut d'ateliers spacieux, aménagés convenablement, en des locaux dont ils seraient propriétaires et/ou gestionnaires, la majorité des artistes sénégalais continuent de pratiquer au gré de fortunes diverses, en plein air, dans les couloirs et sous les vérandas, dans des endroits peu appropriés, parfois investis de force, etc. Leurs moyens financiers ne leur permettent pas de s'équiper et de s'approvisionner, correctement et en quantités suffisantes, en outils et en matières d'œuvre de qualité ; les conditions du marché ne sont pas du reste les meilleures, l'offre n'étant pas à la mesure de la demande ; les ruptures de stocks de la seule surface commerciale de la place sont préjudiciables à leur créativité ; la cherté des prix pratiqués limite leurs prétentions : ce commerce des produits et matériels d'art n'est pas réellement organisé au plan national ; au lieu de le prendre véritablement en charge, l'Etat l'ignore ; il n'existe, en fait, que dans la ville de Dakar, en sorte que dans les villes des régions, les artistes rencontrent toutes les peines du monde à s'équiper et à s'approvisionner. Il s'agit là d'handicaps de taille à la création plastique, mais dont le nombre et l'importance témoignent du mérite des plasticiens sénégalais.

Or les innovations dans ce domaine sont rares et limitées et ne peuvent pas encore être généralisées ; des artistes plasticiens continuent de penser ou de faire croire que la valeur d'une œuvre d'art est fonction de la qualité des supports et matières avec lesquels elle est réalisée ; alors ils répugnent parfois à utiliser les matières locales et les matériaux de récupération issus du milieu, qu'ils considèrent généralement comme expressions de sous-développement ; en conséquence, être moderne, être à l'avant-garde ou tout simplement être un grand artiste, consiste à utiliser toiles, pinceaux, gouaches, acryliques, huiles, encres, etc., en provenance de l'Europe ou de l'Amérique. D'autres, tout en prétendant que la question des matières d'œuvre est dépassée, puisque la créativité artistique peut s'exercer sur tout genre de matières, même les matériaux de récupération, continuent cependant d'utiliser les matières, supports et outils de luxe importés, et donc s'investissent très peu dans les recherches sur ceux de l'environnement et sur les possibilités locales de substitution.

Concernant cette question de l'approvisionnement et du commerce des matériels d'art, des solutions alternatives à la situation présente, existent bien ou peuvent être inventées, comme par exemple :

- obtenir de l'Etat la détaxation de ces produits (détaxation douanière et fiscale) ;

- assurer un contrôle de ce commerce par la surveillance des prix ;
- organiser les artistes en vue de créer une coopérative ou une mutuelle de consommation et d'achat, par corporation, avec le soutien de l'Etat ou de *Sponsors* ;
- créer des industries culturelles, par spécialité ou par corporation ¹.

En attendant que des solutions alternatives durables et fécondes soient appliquées, les arts plastiques sénégalais gagneraient certainement à explorer les voies de l'innovation et de la recherche, qui, menées avec le souci constant de la qualité, de la solidité et de la fiabilité, peuvent présenter divers avantages :

- mettre à la portée des artistes, de manière permanente, tout ce dont ils ont besoin pour créer ;
- éviter les ruptures de stocks personnels ;
- réaliser des économies financières sur les achats ;
- assurer l'autonomie des arts plastiques ; ce qui peut accroître leur liberté créatrice ;
- asseoir un art nouveau, authentiquement sénégalais, par l'usage et le recours aux matières locales ; ce qui ne manquera pas, à long terme, de produire des styles (cf. le fixé sur verre).

Ainsi, au cours de la décennie écoulée, les tendances de diversification mentionnées précédemment ne se sont manifestées qu'avec le recours aux matériaux de récupération et issus de l'environnement, et avec elles la richesse et la diversité des productions ; en enrichissant leur langage plastique, les artistes sénégalais ont multiplié les registres d'expression et ont renouvelé de la sorte la peinture, la sculpture et la tapisserie sénégalaises ; ils confèrent par cette même voie, une couleur locale, un cachet particulier, une sénégalité à ces genres artistiques.

Face à la nécessité, aux pénuries et aux limites de moyens, des audaces novatrices sont souvent indispensables. Il nous a été donné d'observer, sur un tableau présenté au concours de la première édition du Grand Prix du Président de la République pour les Arts en 1990, un encadrement de carton d'emballage. L'insuffisance de moyens et le sous-développement ne peuvent justifier toutes les médiocrités ; l'imagination novatrice et créatrice peut pallier à beaucoup de carences.

Ramasser des matériaux et les utiliser tels quels, sans modification profonde, ne suffisent

¹Ces solutions peuvent être exploitées aisément ; cependant, tout en l'admettant, les artistes interrogés avouent leur impuissance ; ce qui fait penser que leur non mise en œuvre relève strictement d'une volonté et d'une détermination insuffisantes.

pas ; le recours aux matériaux de l'environnement, bien que s'étant révélé fécond, en tant que réponse spécifique à des problèmes plastiques donnés (rareté et cherté des matières et supports importés face à la nécessité de créer), reste limité et sans doute moins performant que l'invention, l'innovation et la recherche qui, elles, peuvent générer de nouveaux produits.

Certes, des expériences originales d'innovation et de recherche sont menées actuellement au Sénégal, mais parfois dans l'anonymat, parfois dans des conditions difficiles, avec des moyens souvent dérisoires.

Le choix fait, dans le cadre de ces recherches, est d'étudier, autant que faire se peut, les artistes plasticiens, représentatifs de tendances et d'orientations des arts plastiques sénégalais contemporains, dont la pratique apporte un plus aux arts plastiques sénégalais, et donc dont les recherches, les innovations et les conceptions peuvent renouveler, enrichir, orienter ou révolutionner, dans les prochaines années ou décennies, les arts plastiques sénégalais contemporains, de manière à mettre ceux-ci au service et à la portée des populations sénégalaises ¹. Il reste évident qu'assurer la jonction arts plastiques et artisanat dans une société économiquement peu développée, peut constituer un créneau porteur et susceptible d'accroître les possibilités de création artistique ; inventer de nouveaux modes d'intervention sur le verre, matériau disponible et peu coûteux, c'est également accroître les possibilités créatrices des artistes ; de même qu'entreprendre des recherches sur les plantes, les racines, les feuilles, les matières organiques, etc., en vue de composer des couleurs, peut aider à aplanir les difficultés financières et de commercialisation, qui handicapent aujourd'hui beaucoup d'artistes plasticiens sénégalais. L'avenir, le renouvellement et la sénégalité des arts plastiques sénégalais contemporains semblent se situer du côté et dans l'innovation et la recherche.

¹Cependant, ce choix n'a pas exclu la présentation, même sommaire, des diverses formes d'expression plastique dans la société sénégalaise contemporaine, pour peu qu'elles soient significatives et représentatives.

TEMOIGNAGE DE GERMAINE ANTA GAYE ¹

"LES CONDITIONS SOCIALES ET MATERIELLES DE LA CREATION"

- "- Je cherche l'artiste ;
- C'est moi l'artiste ;
- Félicitations, j'aime beaucoup ce que vous faites. Au fait, comment travaillez-vous ?
- Avec de grandes difficultés, je n'ai pas d'atelier.
- Je me suis mal fait comprendre, je voulais savoir ce que vous utilisez comme matériel.
- Ah, d'accord ! j'emploie des peintures de différents types, de la toile que j'apprête moi-même.

Divers matériaux de récupération entrent dans mes collages. Je fais moi-même mes encadrements avec l'aide d'un jeune menuisier.

- C'est vraiment très beau ce que vous faites..., malheureusement, je ne suis pas en fonds ces temps-ci. Où pourrai-je vous joindre ? Vous avez une expo permanente ?

- A mon domicile.
- M'accorderiez-vous des facilités de paiement ? 350 000 F, c'est très cher pour la bourse d'un Sénégalais ; en tous cas, vous les artistes, vous gagnez bien votre vie...
- Vous vous trompez. Je vis tout juste décentement de mon art. Le matériel coûte cher, et il y a la mise en valeur de l'œuvre...

- Mais vous m'aviez dit que vous utilisez pour la plupart des matériaux de récupération et que vous faisiez vous-même vos encadrements ?

Ce dialogue apparemment truffé d'incompréhension et de contradictions est à l'image du rapport existant souvent entre l'artiste et son public.

Raison sociale : Artiste, ce n'est pas toujours une sinécure. Et pourtant les médias font envier ce corps de métier qui apparemment rapporte tant d'argent et parfois la gloire.

Au fait qui sont-ils ces artistes ?

Pourquoi ont-ils choisi cette profession ?

En fait l'ont-ils choisie ? Et comment la vivent-ils ?

Nous avons choisi d'aborder la création artistique en tant que forme de vie, en suivant l'itinéraire du plasticien depuis l'éclair de génie qui engendre l'œuvre d'Art jusqu'au moment décisif où ayant triomphé de toutes les embûches, cette dernière s'offre triomphante aux regards du public.

I - QUI SONT-ILS CES ARTISTES

Ils se sentent tous également investis de la mission d'élaborer des formes. Seule la matière varie selon que l'on tourne notre attention vers le sculpteur, l'architecte, le graphiste, le peintre, le chorégraphe.

Le combat du musicien n'est pas différent : à défaut de plier la matière, il sollicitera jusque parfois la violence, son instrument.

Tous sont également prédestinés, peut-être aussi que s'est affirmée la vocation à la rencontre d'un modèle, d'un révélateur.

Et cependant la création est une histoire individuelle et j'ajouterai indivis, tout comme l'œuvre d'Art.

En effet, si l'on considère l'histoire de l'œuvre soumise à nos regards, on ne saurait dissocier le malaise, l'inconfort et l'excitation précurseurs à l'inspiration, les difficultés qu'oppose la matière, les conditions spatiotemporelles et le "reste du monde étranger et parfois hostile à l'artiste".

Prisonnier de lui-même et de son univers, il se sent incompetent à œuvrer à autre chose que son destin de constructeur.

La plupart sont unanimes, la création est exigeante et parfois exclusive, elle s'est imposée à eux. Elle ne leur laisse pas l'alternative de se refuser ; chacun a sa façon de l'accueillir.

Si elle procure à certains d'indicibles joies, elle s'identifie à une croix pour ceux qui la portaient dans la souffrance.

"Nul n'a jamais écrit ou peint, sculpté ou inventé que pour sortir en fait, de l'enfer", écrit Anthonin Arthaud (*Suicide de la société*)

"Porter sa croix et avoir la foi"

"J'ai foi et j'ai moins mal et quand je pense à ma vocation, la vie ne me fait plus peur", dit dans la *Mouette* l'héroïne de Tchekoff.

Sont-ils des élus, sont-ils des martyrs ? (encore que l'un n'empêche pas l'autre).

En tout cas Dieu leur a concédé un atome de sa lumière créatrice.

¹Ce témoignage est le texte d'une communication lors d'une table-ronde dont le thème est : "L'intégration des arts et des artistes plasticiens sénégalais : entraves et perspectives", organisée par le Village SOS des Enfants de Dakar, et tenue le mercredi 27 mai 1992 dans le cadre de l'animation du V^e Salon national des arts plastiques (animation assurée par la Coordination nationale des artistes plasticiens du Sénégal). L'auteur a bien autorisé l'insertion de son témoignage dans cette étude.

"Je deviens médium", s'exclame l'un d'entre eux.

C'est état de grâce n'est pas constant. Combien de temps dure-t-il ? Quand prend-il fin ? Autant de questions qui font que l'Artiste, lorsqu'il est possédé, n'a de cesse tant qu'il n'a pas délivré le message.

Et ce message est-il tout d'un jet ?

Se livre-t-il avec parcimonie ?

"Il n'y a pas de programmation ou de systématisation d'actes conscients" affirme le Peintre.

"Mon art traduit mon manque à être pleinement", m'écrit un autre.

Cette quête est-elle celle d'une recherche de soi-même, d'un équilibre, ou de la découverte de l'inconnu ? Quelle qu'elle soit, tous la veulent celle de la perfection.

II - QUEL EN SERA LE SUPPORT

Dans la quête de soi qu'est la création, peut-être est-ce la nature qui nous guide vers telle ou telle matière ; peut-être est-ce l'environnement, et peut-être que la matière n'est qu'un prétexte pour exhumer le message à délivrer.

Cela expliquerait que ceux que l'on appelle des Artistes complets s'expriment avec un égal bonheur à travers des supports différents.

Il se joue parfois un rapport de séduction entre l'Artiste et la matière.

Lorsque l'on peint sur le verre, on ne peut jamais se faire à un autre support : le verre est lisse, brillant, la couleur s'y étale avec aisance. Les reflets que vous déplorez, sont par moi perçus comme une qualité...

Il se tisse ainsi des liens, souvent une histoire d'amour avec tout ce qu'elle comporte d'absolu entre l'artiste et son support :

Surviennent parfois des heurts, des bris, mais l'on finit par se raccommoier.

"L'acte de création picturale est un acte physique où le corps échappe au contrôle de l'esprit".

Un sculpteur dit :

"J'ai reçu comme un appel pour la sculpture. C'était mon but de recherche initiatique".

Et ce même sculpteur de déplorer que l'espace, à travers les protestations au bruit de ses voisins, lui soit hostile.

L'artiste pourrait-il plier son expression aux exigences spatio-temporelles ?

Ni aux exigences d'espace, ni aux impératifs d'argent, retournent la plupart d'entre eux.

Alors comment gèrent-ils leurs difficultés ?

Comment sont gérés l'espace et le temps nécessaires à la gestation, à l'élaboration de l'œuvre d'Art ?

Au plasticien on posera souvent la question : "où se trouve votre atelier ?",

Comme si cela allait de soi. Rien de plus éloigné de la réalité si l'on se base sur la conception traditionnelle de l'atelier, lieu exclusif de travail.

Où travaillent ces artistes ?

Où stockent-ils leurs productions ?

Où les exposent-ils ?

Les formules d'atelier sont diverses .

Rares sont les privilégiés qui possèdent, seuls ou de concert, un lieu correspondant aux exigences de la création.

Et souvent le local est encombré d'œuvres "qui tardent à partir".

Les sources lumineuses sont insuffisantes ainsi que la ventilation de la pièce. Le bruit et la promiscuité sont de la partie. Les espaces sont utilisés en fonction de leur disponibilité.

Certains artistes habitent, vivent, travaillent dans une pièce unique.

D'autres qui vivent avec leur famille voient leur espace sans cesse sollicité à d'autres fins.

Rares sont ceux qui ont pu destiner une pièce de leur habitation à l'usage d'atelier.

Quelques-uns travaillent dans leur cour, en plein air.

D'autres investissent des salles de classe pendant les vacances ou des locaux inutilisés du Ministère de la Culture.

Il se pose ainsi un problème pour le stockage et la sécurité des matériels.

Il apparaît qu'en dépit d'une situation économique difficile pour la plupart, tous estiment que l'atelier doit être un endroit autonome du contexte familial.

C'est ainsi que pour contourner la difficulté, certains sculpteurs travaillent hors des agglomérations, de la ville, au bord de la mer.

Le célèbre "Cours Sainte Marie de Hann" abrite des plasticiens en mal d'atelier.

L'Etat est mis à contribution par l'institution du Fonds d'aide aux Artistes et par une demande d'octroi d'ateliers.

Le site du Campement chinois voisin du stade de l'amitié est pressenti à cet effet.

L'institution ancienne de la "Cité des Plasticiens" de Colobane n'aura que trop partiellement et presque aucunement résolu le problème.

La suppression du "Village des Arts" n'aura de ce fait et à ce jour trouvé aucune solution.

Les espaces "officiels" d'exposition sont :

La Galerie Nationale des Arts

Le Centre Culturel Français et la Galerie 39

Le Centre Culturel Blaise Senghor

et à un degré moindre, les autres centres culturels étrangers avec une mention spéciale au Goethe Institut.

En dehors de Dakar existent les centres culturels régionaux.

La Communauté artistique fait de la restitution de l'espace d'exposition du Musée Dynamique, abusivement récupéré et occupé par le Ministère de la Justice, son cheval de bataille.

Il existe - nous l'avons dit - un problème "d'espace de création" et d'espace d'exposition des œuvres d'Art.

A ce dernier aspect les Artistes et les mécènes amoureux de l'Art ont opposé une créativité certaine telle que :

- les expos dans les villas et jardins des particuliers ;
- les expos dans les stations d'essence ;
- dans les structures universitaires favorisant ainsi des rencontres entre Artistes et Universitaires ;
- à l'occasion de Séminaires et Conférences Nationales et Internationales se tenant dans des structures officielles ou des hôtels.

III - QUESTION DE TEMPS

Même si l'inspiration arrive sans crier gare, de nombreux artistes pratiquent une activité parallèle et régulière. Ils enseignent et pas toujours l'art, pratiquent des métiers d'Art, sont publicistes et aussi kinésithérapeutes, employés d'administration ou comptables : question de revenus oblige.

Quel temps consacrer à la création ?

Ils travaillent aussi la nuit et se défoncent littéralement à la veille des échéances et des engagements. Certains disent que lorsqu'elle arrive, l'inspiration les prend tout entiers et qu'il leur apparaît scandaleux de ne pas s'y consacrer sans réserve.

Comment le perçoit cet entourage si friand de cérémonies familiales et obligations sociales diverses.

L'artiste, n'en doutons pas, cultive souvent le souci d'être harmonieusement intégré dans sa société, même si, par ailleurs, il y joue le rôle de trouble-fête, se posant en instrument de réforme qui, selon d'Arcy Hayman, in *les Arts et la vie* :

"Cherche à changer et à améliorer la condition humaine".

L'artiste, avec son système de pensée et de perception différent de celui du "commun des mortels", apparaît comme marginal par rapport à la norme et par conséquent anormal.

Et pourtant, son souci d'intégration le pousse toujours à "établir des relations entre le Monde de l'imagination de la pensée et le monde physique de la réalité objective", d'Arcy Hayman (*Les Arts et la vie*).

L'œuvre d'Art, après avoir rencontré les difficultés opposées par la matière et par l'environnement, arrive sur le marché avec le désir d'être reconnue, d'être appréciée, convoitée et si possible d'être acquise.

Là interviennent ceux qui pensent qu'il faut en tirer un maximum de reproduction dans le but de la diffuser.

Par exemple en ayant recours aux lithographies à tirage limité et numéroté, aux reproductions tels que les moulages de chefs d'œuvre comme les pratique actuellement le Musée du Louvre.

Bref à tous les systèmes que nous offrent les techniques modernes.

Le tout est de vendre, pensent "ceux qui n'en sont pas".

Non ! vous répliquera l'Artiste authentique. Il m'est impossible de faire des concessions à mon inspiration et à ma pratique.

Le commentaire du public entre-t-il en ligne de compte ?

Picasso disait que "lorsqu'il avait terminé une œuvre, il en avait fini avec elle".

Cela signifie qu'elle acquerrait sa vie propre et que le destin les séparait.

Les artistes, a-t-on dit, ont pour rôle de faire découvrir et admettre des formes nouvelles de beauté.

Le matériau de base fait parfois obstacle de par son coût et de par les difficultés d'approvisionnement.

Avec brio, les artistes intègrent dans leurs œuvres des matériaux de récupération et de l'environnement.

C'est une preuve que l'imagination n'a pas de frontière.

L'espoir est permis lorsque les artistes en dépit de ces obstacles remportent des distinctions internationales ou que plus près et chez nous, le public vient à nous, nous aime, décrie, encense notre ouvrage et plus simplement nous reconnaît et nous accepte.

Anta Gaye.