



# CODESRIA

**12th General Assembly**  
Governing the African Public Sphere

**12e Assemblée générale**  
Administrer l'espace public africain

**12a Assembleia Geral**  
Governar o Espaço Público Africano

ةي عم جلا ةي موم علا ةي ن اشل ا رشع  
حكم الفضاء العام الإفريقي

**Mise en scène de la culture et espace public au Sénégal,  
1960-2000**

**Ndiouga Benga**  
**Université Cheikh Anta Diop, Dakar**



07-11/12/2008  
Yaoundé, Cameroun

## **Introduction**

La politique de la culture du Sénégal, des lendemains des indépendances africaines à nos jours, est marquée par la présence et l'ombre de Léopold Sédar qui mettait la culture au début et à la fin de tout le processus de développement. Cet esprit culturaliste a pesé sur la philosophie culturelle de son successeur Abdou Diouf (1981-2000) au point de lui faire ombrager dans sa définition d'une Charte culturelle et son soutien au Festival panafricain des Arts et Cultures. Cette présentation suit à la trace la trajectoire heurtée des arts et de la culture au Sénégal sous le magistère de Senghor, président-poète-philosophe puis de son successeur Abdou Diouf, le technocrate, dans la séquence située entre l'indépendance et l'époque troublée des ajustements structurels peu propices à l'action culturelle. Dans la philosophie de Senghor, où « tout est culture », le « tout-Etat » assigne à la politique culturelle la vocation d'exprimer et de forger une identité nationale, exploitant la veine mythico-historique, s'incarnant dans des institutions culturelles voulues, créées et entretenues par les pouvoirs publics. Sous Abdou Diouf, la générosité culturelle fait face à la réalité économique, caractérisée par la raréfaction des ressources. La scène culturelle se caractérise, à partir des années 1980, par l'informel, l'esprit de débrouille, l'abolition de la représentation et de la distance si chères à Senghor, la démultiplication et la déterritorialisation des initiatives culturelles. La contestation de l'Etat et de sa censure dans l'espace public, des années 1970 à la fin des années 1990, se donne à lire dans une tentative de culture populaire alternative, dont les exemples choisis seront les artistes indépendants de *Agit-Art* et le cinéma de Ousmane Sembène.

D'abord, nous discutons la politique de la culture du Sénégal entre 1960 et 2000, politique ici définie comme action de l'Etat sur la culture et la place de la culture (ici, ensemble de pratiques, de croyances, de valeurs qui renforcent l'identité d'un groupe) manipulée comme objet public, dans la politique de développement intégral de la nation sénégalaise. Ensuite, nous analysons les réactions suscitées par cette politique culturelle étatique.

## **La politique de la culture au Sénégal**

*De la négritude senghorienne...*

Elle est à la fois retour à soi et ouverture à l'autre. C'est dans ce sens que Senghor parle d' « enracinement et ouverture » (Senghor, 1964 ; Mbengue, 1973). A l'origine, la négritude durant la période des années 1930 est un projet politique modéré pour réformer la colonisation française. Ses écrivains n'avaient jamais appelé explicitement pour l'indépendance politique des peuples colonisés. Ils avaient délibérément collaboré avec l'humanisme colonial,

quelquefois s'opposaient à lui et inconsciemment reproduisaient plusieurs de ses positions. En identifiant les limites de la négritude, on peut avancer que Senghor, Césaire et Damas étaient confrontés à des impasses structurelles et persistaient dans l'héritage de l'histoire impériale française (Wilder, 2005 : 253-259 ; Vaillant, 2006). Cette négritude évolua dès la fin de la deuxième Guerre mondiale et prit une forme politique. Senghor, Président de la République du Sénégal en 1960, mit en chantier la négritude politique – qui nous intéresse dans cette étude - qui devient idéologie du pouvoir, d'un État, dont elle est le fondement et dont elle inspire l'action du Gouvernement dans les domaines politique, économique et culturel. Malgré les nombreuses critiques des jeunes intellectuels africains au cours des années 1960, relatives aux prétentions senghoriennes de transmuier une négritude-littérature-engagée en négritude-idéologie-politique, Senghor avait mis une décennie afin d'affirmer, de délimiter les contours et d'imposer cette nouvelle version de la négritude-idéologie-politique (Girault, 19-25 ; Sylla, 1998 : 21). Elle lui permit d'asseoir sa politique (Senghor, 1971). La thèse de la négritude défendue par Senghor n'avait de pertinence que par rapport à la finalité politique qu'elle s'assignait et qui demeure son assertion. Si la négritude informe le pouvoir, c'est dans la mesure où elle lui permet d'élaborer un discours identitaire, instrument efficace pour construire et consolider l'unité nationale (Diaw, 1992 : 306-307). Pour reprendre quelques analystes du Sénégal, le discours de Senghor exigeait une profonde connaissance philosophico-littéraire, à proprement parler un « discours de connaissance » (Markovitz, 1969 : 75 ; Momar-Coumba Diop et Mamadou Diouf, 1990 : 251). Ces convictions fortes fondent toute l'importance que Senghor et l'État sénégalais confèrent à la culture dans leur politique de développement de la Nation sénégalaise. Ainsi l'investissement global pour l'ensemble du secteur culturel couvre 30 % du budget national c'est-à-dire le budget général de fonctionnement, les budgets régionaux, communaux, spéciaux, les banques publiques (Banque Nationale pour le Développement du Sénégal et Union Sénégalaise de Banque).

On assista à la création de l'Institut National des Arts en 1972 (Beaux Arts, Conservatoire de musique, danse, arts dramatiques), issu de l'École nationale des arts, qui se vit confier la mission d'entretenir et de promouvoir la philosophie de l'« enracinement et de l'ouverture ». Le Théâtre national Daniel Sorano (créé en 1965) avec son Ballet, son Ensemble lyrique traditionnel et sa Compagnie théâtrale, fut un lieu privilégié de l'expression de cette philosophie marquée par la théâtralisation, entre autres, de grands mythes fondamentaux de la conscience nationale : la veine théâtrale est surtout épique avec des modèles prestigieux et toujours inégalés comme *Les derniers jours de Lat-Dior* ou *L'Exil d'Alboury* (Diouf, 2002 : 286). La Manufacture nationale de Tapisserie, créée en 1966 (et devenue plus tard la

Manufacture sénégalaise des arts décoratifs), fut l'expression la plus achevée de cette philosophie. Le bailleur de fonds et pratiquement l'unique client était l'État (Diagne, 2002 : 250). Le Musée dynamique (reprise de Mudra Bruxelles de Maurice Béjart), imposant bâtiment qui surplombe la mer, créé également en 1966, avait pour but principal de diffuser le patrimoine culturel africain, de mettre en valeur les œuvres des artistes contemporains et de présenter des expositions à caractère culturel proposées par des organisations, des particuliers ou des associations privées (Mbengue, 1973 : 44-47). Il connut sa première exposition à l'occasion du *Festival mondial des Arts nègres* (1<sup>er</sup> au 24 avril 1966).

Le projet d'organisation du Festival nécessita plusieurs années de préparation (à partir de fin 1962). Au cours de cette préparation, Senghor avait confié la préparation intellectuelle du colloque à Alioune Diop, rédacteur en chef de la revue *Présence Africaine*, secondé par Aimé Césaire ; à deux professeurs français de l'Université de Dakar, Louis-Vincent Thomas (anthropologue) et Pierre Fougeyrollas (sociologue), 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 Sciences Humaines de l'Université de Dakar sous le titre *L'Art africain et la Société sénégalaise*. Le projet du Festival, ambitieux et requérant d'immenses moyens financiers et matériels, mobilisa plusieurs centaines de techniciens, d'artistes, d'hommes de culture de plusieurs pays et continents. Plusieurs milliards de francs CFA servirent à couvrir les frais d'assurance des objets d'art prêtés par des musées et institutions d'Europe et d'Amérique, à rétribuer les artistes et les divers prestataires et à régler les diverses charges financières du Commissariat national du Festival. Pendant trois semaines, diverses manifestations (spectacles, expositions, colloque, fêtes de rue) avaient été organisées à Dakar et à Gorée, avec la participation des artistes d'une trentaine de pays. Les mouvements de libération de l'Afrique portugaise (PAIGC, Frelimo...), Cuba, la Guinée Sékou Touré, l'Algérie n'étaient pas représentés ; quant à l'OUA, elle restait sur une position d'observation. Trois ans plus tard, en 1969, Alger accueillira une manifestation de même ampleur, organisée sous l'égide de l'OUA, le Festival culturel panafricain qui verra la participation des fronts de libération des pays sous domination portugaise, l'ANC, la ZAPU, les Black Panthers nord-américains et l'OLP palestinienne.

Pour terminer sur le Festival de Dakar, il eut la particularité de mettre en public la théorie senghorienne de l'enracinement et de l'ouverture (*civilisation de l'universel*, Senghor, 1997) et sa vision de faire de Dakar un pôle essentiel du panafricanisme culturel et de l'intégration africaine.

Le « mécénat d'État » (Sylla, 1998) en direction des artistes est une autre particularité de la politique culturelle sous Senghor, et ce, jusqu'au moment de son retrait de la scène publique en décembre 1980. Ainsi, Senghor mit en place l'École de Dakar qui canonisait l'esthétique de l'Africanité dans les arts plastiques (peinture, sculpture, architecture, arts graphiques et communication, environnement et tapisserie), une école fortement influencée par lui-même qui orientait les bases de la création inspirée par la négritude. Pendant de longues années, les artistes de l'École de Dakar (Pape Ibra Tall, Ibou Diouf, Bocar Pathé Diongue, Abdoulaye Ndiaye Thiossane, Papa Sidy Diop, Modou Niang, Amadou Seck, Ousmane Faye, Amadou Ba) (Diouf, 1999 : 153-215) dominèrent la vie et la scène artistiques sénégalaises ; c'étaient leurs travaux que Senghor faisait prioritairement montrer dans les expositions à l'étranger ; c'étaient leurs œuvres qui étaient le plus souvent achetées par l'État ; c'étaient leurs cartons qui étaient régulièrement choisis par la commission de sélection que présidait personnellement Senghor, puis tissés par les Manufactures et les tapisseries, puis achetés par l'État (Sylla, 1998 : 140). Il n'est donc pas surprenant que du temps de la toute puissance de Senghor, tous les créateurs dans le domaine des arts plastiques s'inspiraient ou tenaient compte des idées et théories de Senghor, entraînant la marginalisation des artistes qui ne faisaient pas partie de cette école (Alpha Walid Diallo, Souleymane Keïta, Mamadou Niang et Souleymane Faye). L'École de Dakar ne fut pas en marge des critiques. Iba Ndiaye peintre récemment disparu (1928-2008) ne manqua pas de prendre de la distance vis-à-vis de cette École. Son exil à Paris à partir de 1967 (jusqu'à sa mort en septembre dernier) n'est pas étonnant à cela. Ibrahima Ndiaye Djadji (critique d'art décédé en 2001) qualifiait l'École de Dakar de « vaste escroquerie intellectuelle », reprise mimétique de l'École de Paris et perpétuation des tropes primitifs sur l'Afrique. Les peintres de l'École de Dakar, appelés les peintres de la négritude, donnaient une faible impression de créativité et se contentaient des critiques du président-poète. Ainsi, naquit à la fin des années 1970, un groupe d'opposants constitué d'artistes, d'écrivains, de comédiens, appelé les avant-gardistes (Snipes, 1998 : 75-94 ; Harney, 2004).

#### *...A l'épreuve des réalités sous Abdou Diouf*

A la fin des années 1970, la générosité et le volontarisme culturels se heurtent à la réalité économique. La situation économique et financière du Sénégal est changeante : la crise économique grave, les programmes d'ajustement structurel, les réorientations et les nouvelles priorités entraînent l'émergence, dans le domaine des arts et de la culture, de nouvelles initiatives, individuelles et collectives, privées et corporatistes qui se présentent comme

alternatives au mécénat d'Etat. L'autonomie des artistes sénégalais se révèle plus grande tandis que le rôle de l'Etat dans la définition et la conduite d'une politique de la culture régresse (M-C. Diop-Diouf, 1990). La réactivation du passé pour les besoins du présent, comme outil de consolidation du pouvoir ou forme de propagande politique ne rencontre plus d'adhésion. Face à cette nouvelle donne, Abdou Diouf, le successeur de Senghor à la tête de l'Etat, accompagne les initiatives qui se développent plutôt que d'orienter les choses depuis le sommet de l'Etat. Un exemple de ce nouvel état d'esprit est d'une part l'élaboration de la Charte culturelle qui mobilise intellectuels, hommes et femmes de culture sans considération de leurs appartenances politiques, autour d'un processus de construction consensuel et d'autre part l'édition biennale de la Biennale de Dakar (*Dak'Art*), à l'heure de la globalisation qui fait de la capitale du Sénégal un lieu de débats sur l'identité et l'art contemporains et la place des artistes africains à l'intérieur de ce contexte global.

### **Culture alternative et espace public**

Au-delà des aléas liés à la politique culturelle étatique, une question importante qui traverse le monde de la culture et des arts de 1960 au début du troisième millénaire tourne autour de l'acte de création et de son audience. Sous Senghor, le public gravite autour de Dakar et des élites. Or ce qui caractérise nombre d'artistes sous Senghor et Abdou Diouf, ce n'était pas seulement sortir du formel mais créer à partir du quotidien, de l'anti-héros, du désespoir sarcastique et rigolard, sans souci du démonstratif, briser l'opposition entre savoir « expert » et savoir « populaire », s'élever contre une conception massive et fixiste de l'identité, échapper au mécénat et au clientélisme, en somme aller à contre-courant de ce trop-plein d'identité pour mieux rendre compte des transformations multiples intervenues dans la culture et l'imaginaire politiques. Au Sénégal, la culture et les arts ne peuvent pas se lire uniquement sous la contrainte des années d'ajustement qui renvoient à l'esprit de débrouille et aux stratégies de survie mais également à cette possibilité de les rendre visibles mais en dehors de la « chose publique », c'est-à-dire en dehors de tout ce qui relève des ressources publiques, en dehors de tout ce qui est géré par l'Etat au nom de la population. La culture ne pouvait plus continuer à être cooptée à des fins politiques.

Au cours des années 1970, plusieurs artistes formés à l'Institut national des Arts du Sénégal et ayant bénéficié du soutien de Senghor, commencèrent à se rencontrer au Café Terrasse, jouxtant le Théâtre national Daniel Sorano et à conceptualiser leurs pratiques dans des voies novatrices, cherchant à s'émanciper du monopole de l'Etat et à « débloquer » l'artiste en terme d'expression, de pratique et d'interprétation. A travers des associations et des ateliers

qui constituaient des forums de voies alternatives, ils intégraient l'art dans le cosmopolitisme mondial. De ces discussions sont nés à la fin des années 1970 le Laboratoire *Agit Art* installé au Village des Arts de 1977 à 1983 (à l'intérieur du Camp militaire désaffecté Lat Dior) et regroupant quelques 80 artistes et dont les figures de proue sont Issa Samb dit Joe Ouakam (sculpteur, peintre, écrivain et critique) et El Hadj Moussa Babacar Sy dit El Sy (peintre) et la *Cité des Artistes Plasticiens* (tous peintres) de Colobane. Leurs méthodes de travail communautaires utilisaient beaucoup les matériaux locaux de récupération. La rupture de ces artistes, influencés par les critiques de la Négritude tels Stanislas Adotevi, Wole Soyinka, Sembene Ousmane, permit de rendre compte des réalités sociopolitiques et culturelles de leur temps et de procéder ainsi à une réévaluation de la vision essentialiste de la Négritude, des notions reçues d'authenticité et d'origine et du sens de l'Africanité de l'Ecole de Dakar (*Africanness*) (Harney, 2004). Se proclamant *Avant-gardistes*, ils engageaient une conversation sur les techniques et esthétiques visuelles européennes. Beaucoup d'entre eux s'engagèrent également dans un travail qui ne rencontrait pas le parrainage de Senghor, notamment la peinture sous verre (glass painting). Ces avant-gardistes furent à l'origine de l'éclosion de galeries privées (*Tenq* d'El Sy, Colobane) et d'opportunités internationales, source de parrainage alternatif et de réseaux transnationaux pour les exhibitions (Whitechapel Gallery à Londres pour *Agit'Art* en septembre 1995), même si, il faut le souligner, ce fut souvent des expériences individuelles.

Dans un autre registre, bien avant les années 1980, la trajectoire de Ousmane Sembène rend compte de cette réalité. D'abord écrivain (parmi son œuvre, citons *Oh Pays, mon Beau peuple*, 1957, *Les Bouts de Bois de Dieu*, 1960, *Voltaïque*, 1962, *L'Harmattan*, 1964, *Le Mandat*, 1965, *Xala*, 1974), Sembene s'est rendu compte que l'écriture créait autour de lui une audience étroite (Shaka, 2003 : 376). Son saut dans une forme d'art populaire, précisément le cinéma, lui permettait de rendre compte d'une réalité postcoloniale massive, héritière du legs colonial en termes d'atrocités, d'exploitation, de corruption, à changer par les populations (*Mandabi* 1968, *Xala* 1974, *Ceddo* 1977, *Camp de Thiaroye* 1988, *Guelwaar* 1992, *Moolaade* 2005). Le cinéma se révélait comme un donner à voir, un donner à comprendre. Tout cela explique ses déboires avec le régime senghorien (notamment sur la question de l'orthographe de *Ceddo*) qui rendaient plutôt compte de l'influence de ses films sur la population, de sa critique des élites africaines issues de la modernité coloniale, de la dénonciation de la politique française (de Giscard d'Estaing et de Mitterand) en Afrique, de sa volonté de prise de distance du patronage et des différences d'approche en matière de production

cinématographique. Sembene le souligne : « ...*Europeans often have a conception of Africa that is not ours* » (Diawara, 1992 : 32) A la même période, Souleymane Cissé avec *Finye* (film qui décrit la corruption et la stérilité des régimes militaires en Afrique, 1982) rencontrait des difficultés pour produire son film.

## **Conclusion**

La politique culturelle de Senghor a été agressive dans tous les compartiments de la vie (discours officiels, économie, culture, etc). Cette instrumentalisation de la culture et ce théâtre d'État (Diagne, 2002 : 252) cachaient un régime autoritaire, adversaire déterminé des revendications politiques et culturelles populaires les plus légitimes de son époque mais également les difficiles conditions de vie des populations. La mise en œuvre de la négritude fut également l'occasion d'une tentative de domestication de la pensée dissidente durant son règne. Si la culture lui a permis surtout de fonder la communauté sénégalaise, de légitimer l'État et par conséquent de réaliser son objectif, à savoir l'unité nationale, l'impact durable exercé par la politique culturelle de Senghor est indéniable, tant sur ceux qui vécurent sous son influence, comme sur ceux qui décidèrent de ne pas s'engager à ses côtés. L'héritage de Senghor ouvre le débat sur le rôle de l'artiste et les rapports entre identité et pratique artistique dans un univers globalisé.

## **Références**

- Diagne, Souleymane Bachir, 2002, « La leçon de musique. Réflexions sur une politique de la culture » in M-C. Diop (dir), *Le Sénégal contemporain*. Paris, Karthala : 243-259.
- Diaw, Aminata, « La démocratie des lettrés », 1992, in M-C, Diop (dir), *Le Sénégal, trajectoire d'un État*. Dakar-Paris, CODESRIA-Karthala : 299-329
- Diawara, Manthia, 1992, *African Cinema*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press
- Diop, Momar-Coumba et Diouf Mamadou, 1990, *Le Sénégal sous Abdou Diouf*. Paris, Karthala
- Diouf, Mamadou, 2002, « Des cultures urbaines entre traditions et mondialisation », M-C. Diop (dir), *Le Sénégal contemporain*. Paris, Karthala : 261-288.
- Diouf, Saliou Demanguy, 1999, *Les arts plastiques contemporains du Sénégal*. Paris, Présence Africaine



- Girault, Jacques « Leopold Sédar Senghor, entre poésie et action politique », Jacques Girault (dir) *Léopold Sédar Senghor. Africanité-Universalité Itinéraires et contacts de cultures*. Paris, L'Harmattan : 19-25.
- Harney, Elisabeth, 2004, *In Senghor's Shadow. Art, Politics and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*. Durham and London, Duke University Press
- Markovitz, Leonard Irving, 1969, *Leopold Sedar Senghor and the Politics of Negritude*. New York, Atheneum
- Mbengue, Mamadou Seyni, 1973, *La politique culturelle au Sénégal*. Paris, UNESCO
- Senghor, Léopold Sédar, 1971, *Liberté II, Nation et voie africaine du socialisme*. Paris, Seuil
- Senghor, Léopold Sédar, 1964, *Liberté I. Négritude et Humanisme* . Paris, Seuil
- Senghor, Léopold Sédar, 1997, *Liberté III. Négritude et Civilisation de l'Universel*. Paris, Seuil
- Shaka, Femi O., 2003, *Modernity and African Cinema. A Study in Colonialist Discourse, Postcoloniality and Modern African Identities*. Trenton-Asmara, Africa World Press
- Snipe, Tracy D., 1998, *Arts and Politics in Senegal, 1960-1996*. Trenton-Asmara, Africa World Press
- Sylla, Abdou, 1998, *Arts plastiques et État au Sénégal*. Dakar, Ifan Cheikh Anta Diop
- Sylla, Abdou, 2006, *L'Esthétique de Senghor et l'Ecole de Dakar. Essai*. Dakar, Éditions Feu de Brousse
- Vaillant, Janet G., 2006, *Vie de Léopold Sédar Senghor*. Paris, Karthala-Sephis
- Wilder, Gary, 2005, *The French Imperial Nation-State. Negritude and Colonial Humanism between the Two World Wars*. Chicago and London, The University of Chicago Press