



**HAL**  
open science

## Le Musée dynamique. Théâtre de la décolonisation ...

Maureen Murphy

► **To cite this version:**

Maureen Murphy. Le Musée dynamique. Théâtre de la décolonisation .... Trouble dans les collections , 2025, 8. <hal-05130908>

**HAL Id: hal-05130908**

**<https://hal.science/hal-05130908v1>**

Submitted on 26 Jun 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

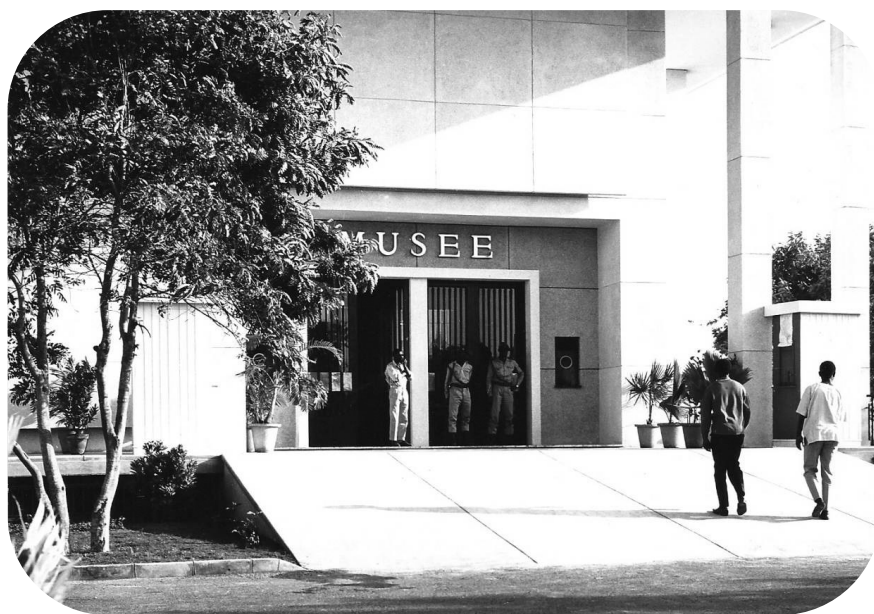


Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

# TROUBLES DANS LES COLLECTIONS

## LE MUSÉE DYNAMIQUE. THÉÂTRE DE LA DÉCOLONISATION

Emmanuelle Chérel, Maureen Murphy et Magali Ohouens



## N. 08 LE MUSÉE DYNAMIQUE. THÉÂTRE DE LA DÉCOLONISATION MARS 2025

Citer cet article

Emmanuelle Chérel, Maureen Murphy et Magali Ohouens, "Le Musée dynamique. Théâtre de la décolonisation", *Troubles dans les collections*, n. 08, mars 2025, /numeros/le-musee-dynamique/.  
PDF généré le 26.06.2025



# LE MUSÉE DYNAMIQUE. THÉÂTRE DE LA DÉCOLONISATION

La vie du Musée dynamique de Dakar fut à la fois « tumultueuse<sup>1</sup> », comme l'écrit Abdou Sylla, et de courte durée. Entre 1966 et 1988, l'institution constitua une plateforme d'expérimentations, un lieu où se forgea l'identité nationale sénégalaise et où se tissèrent les liens diplomatiques et artistiques entre le Sénégal et le monde. Au regard des expositions accueillies en ses murs, ainsi que de son caractère atypique, il est étonnant que le Musée dynamique ait attiré si peu l'attention jusqu'à présent : étudié surtout en tant qu'écrin de l'exposition *Art nègre : sources, évolution, expansion* organisée dans le cadre du Festival mondial de 1966<sup>2</sup>, il n'est pourtant pas réductible à cet événement, aussi important soit-il. Son parti pris architectural (magistralement étudié ici par Lucia Allais), sa muséographie (à la pointe de la modernité et qui devance certains musées d'art moderne européen d'une décennie), s'inscrivent dans un contexte marqué par la guerre froide et la reconfiguration des géopolitiques de l'art et de la culture, à l'aune de la décolonisation. Chaque exposition souleva des enjeux nationaux, transnationaux et internationaux ; entre les murs du palais s'entrechoquèrent les intérêts et les désirs des artistes, des commissaires, des hommes politiques et d'instances, au premier rang desquelles, l'UNESCO. L'histoire de l'art moderne et contemporain sénégalais s'écrivit en son sein et des expositions de célèbres artistes de l'art moderne européen y furent présentées, notamment Chagall en 1971, Picasso en 1972, Soulages en 1974 ou Manessier en 1976. Alors pourquoi ce silence ? Comment interpréter le peu de publications relatives à ce lieu ? Avec ses vastes volumes modulables, sa climatisation et sa muséographie ouverte au changement et à l'éphémère, le Musée dynamique pourrait surprendre car il contredit toutes les attentes habituellement associées à « l'idée d'Afrique »<sup>3</sup> en croisant, dès les années 1960, le local et le global, les arts classiques et modernes d'Afrique avec ceux d'Europe. Trop prestigieux pour le Sénégal ? Trop ambitieux pour l'Afrique ? Inclassable et pourtant pleinement de son temps, le Musée dynamique opère une rupture avec l'histoire des musées et des expositions telle qu'elle put se développer en Afrique de l'Ouest avant 1966, et que nous avons souhaité explorer ici.

Tout n'est pas lisse dans l'histoire du Musée dynamique et ce sont justement les soubresauts qui nous ont intéressés, de même que les méthodes à mettre en œuvre pour cerner les failles, cibler les débats, circonscrire les achoppements au gré des différents moments de la vie de l'institution que l'on pourrait résumer à trois phases : entre 1966 et 1977, se met en place la politique culturelle de Léopold Sédar Senghor et le Musée dynamique devient le lieu de valorisation de la coopération internationale, ainsi que des expositions d'art moderne sénégalais au travers des salons nationaux organisés dans les années 1970. Entre 1977 et 1982 le musée se transforme en école de danse et le bâtiment accueille la compagnie Mudra-Afrique fondée par Maurice Béjart et dirigée, à Dakar, par Germaine Acogny<sup>4</sup>, dont les souvenirs ont été recueillis par Magali Ohouens et sont publiés ici. Premier centre de danse panafricain, Mudra Afrique fut conçu comme une plateforme censée fédérer des danseurs de toute l'Afrique et professionnaliser une pratique artistique (elle forme, par exemple, les majorettes sénégalaises) depuis Dakar. Si le changement d'attribution du lieu pourrait surprendre (des arts plastiques à la danse), il répond aux critiques adressées à une institution jugée trop élitiste. En 1984, sous la Présidence d'Abdou Diouf, le musée reprend ses fonctions initiales et devient le siège d'une collaboration plus étroite nouée avec les artistes et le public sénégalais grâce à l'action de son directeur, Ousmane Sow Huchard, interviewé ici par Judith Rottenburgh. Plusieurs expositions marquantes y sont organisées (Les Plekhanov du Laboratoire Agit-Art, Alpha Wallid Diallo en 1986, El Hadji Sy en 1987), mais le musée doit céder la place à la justice et ferme brutalement ses portes en 1988 pour se transformer en cour suprême.

Aujourd'hui, le souvenir de l'institution reste vif dans l'esprit de celles et ceux qui le visitèrent, ou y travaillèrent. Cette mémoire constitue une matière centrale dans ce numéro. Au cours de leurs recherches de Master, de Doctorat et pour ce numéro spécial, Magali Ohouens, Coline Desportes, Judith Rottenburg et Leïla Cissé sont allées à la rencontre de Gérard Bosio, l'ancien conseiller culturel de Senghor, d'Ousmane Sow Huchard, conservateur en chef du Musée entre 1982 et 1988, des artistes Viyé Diba et Germaine Acogny, du collectionneur Sylvain Sankalé et du commissaire d'exposition Ery Camara. Au gré de ces échanges menés à Dakar, à Paris et à Mexico, il s'agissait à la fois de recueillir la mémoire des témoins, et de pallier l'absence de sources au sujet de l'institution.

## L'ABSENCE D'ARCHIVES PROPRES À L'INSTITUTION

L'une des difficultés principales rencontrées par celles et ceux qui travaillent sur ce musée réside, en effet, dans l'absence d'archives propres à l'institution.

« Quand ils ont décidé de donner le bâtiment à la cour suprême en 1988, cela a été un déménagement brutal, raconte Ousmane Sow Huchard, dans l'entretien mené par Judith Rottenburg ici. On ne sait même pas où sont passés certains bagages. Je faisais de la résistance dans le musée. J'avais refusé de sortir. Finalement, ce sont des militaires qui sont venus me sortir. Il y avait un camion avec cinquante militaires. Ils sont venus un matin de bonne heure, ils sont entrés dans la cour du musée. J'étais dans mon bureau qui est vingt mètres en sous-sol. Les militaires sont entrés, ils ont cherché des cartons, des machins, des caisses. On leur avait dit 'Déménagez le musée, ne laissez pas une aiguille'<sup>5</sup> ».

Dénoncée dans la presse, cette expulsion *manu militari* est qualifiée de scandaleuse par un journaliste tel que Jean Méissa Diop, qui titre son article « Le Musée transformé en Cour Suprême : un scandale entre chien et loup<sup>6</sup> ». Plusieurs raisons peuvent expliquer ce déménagement soudain : dans le contexte de crise économique provoquée par les politiques d'ajustement structurel des années 1980, les institutions mises en place sous Senghor furent quasiment toutes supprimées. La cour pénale située au Cap Manuel nécessitant d'être délocalisée à cause des glissements de terrain, il fut décidé de confier à la justice ce lieu prestigieux, aux allures de temple grec. Le regretté Ousmane Sow Huchard emporta tout ce qu'il put, et conserva la mémoire du lieu dans sa résidence personnelle où il conviait avec générosité celles et ceux qui, comme moi, travaillaient sur l'histoire du lieu dans les années 2000. Son expérience professionnelle, accompagnée des documents qu'il avait conservés (affiches, vues d'expositions, etc.) et dont nous reproduisons certains en regard de la chronologie, fut à l'origine de la publication de son livre *La culture, ses objets-témoins et l'action muséologique : sémiotique et témoignage d'un objet-témoin : le masque Kanaga des Dogons de Sanga*, dont plusieurs chapitres sont dédiés au Musée.

D'autres fonds d'archives existent ailleurs, à côté, essentiellement en Suisse et en France. Ils procurent cet « effet de réel » évoqué par Arlette Farge dans *Le goût de l'archive*<sup>7</sup> et à partir duquel il est possible de retracer l'histoire du musée, de faire revivre les tensions, les débats, le montage des expositions. Le Musée d'ethnographie de Neufchâtel a ainsi publié un ouvrage sur le Musée dynamique de Neufchâtel<sup>8</sup>, source d'inspiration du musée de Dakar, comme l'explique ici Bernard Knodel. Dans *Designs of Destruction*<sup>10</sup>, Lucia Allais étudie les politiques de reconstruction et de conservation du patrimoine au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, à l'échelle globale et en abordant le rôle central joué par l'UNESCO, en particulier à Dakar. Dans le texte qu'elle publie ici, l'autrice souligne archives à l'appui, que la compréhension du Musée dynamique ne peut se limiter à son aspect monumental et que Senghor avait prévu un projet bien plus vaste, au service des artistes et en lien avec la ville. Une cité des artistes (comprenant des

ateliers et lieux de vente) était prévue tout autour du Musée, qui aurait permis d'étendre « l'expérience à la ville, puisque l'édifice a été pensé comme le fondement d'un quartier culturel entier et non comme un élément isolé », écrit-elle encore. Contrairement à Kwame Nkrumah qui au Ghana, rappelle-t-elle, préféra engager des cabinets italiens, israéliens et polonais plutôt que britanniques, Senghor fit appel à Chesneau et Vérola, un cabinet français en place avant les Indépendances. Inscrit, de fait, dans la continuité des politiques de construction coloniale, le Musée dynamique n'en résiste pas moins à l'idée de mimétisme induite par sa filiation suisse ou française, comme le démontre ici Lucia Allais. Ces choix relèvent d'une démarche de réappropriation tournée vers l'avenir et le Musée dynamique possède une dimension utopique que l'autrice restitue pour contrer l'effet pétrificateur d'une analyse qui privilégierait l'idée de diffusion (passive) du Nord vers le Sud. Imaginer ou rappeler les « futurs possibles » de ce passé comme nous y invitent Pierre Singaravélou et Quentin Deluermoz dans *Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus*<sup>9</sup>, permet de rompre avec une approche par trop monolithique et de restituer leur capacité d'agir aux acteurs et actrices de cette histoire, à qui nous avons accordé une large place ici.

## DONNER À ENTENDRE LES VOIX DES ACTEURS

La plupart des auteurs et autrices réunis dans ce numéro ont porté une attention particulière à la parole des acteurs *via* les entretiens ou les citations qui permettent de renouer avec la texture d'une époque : dans le très beau texte qu'elle consacre aux Plekhanovs, une série de performances théâtrales organisées au Musée, par le Laboratoire *Agit Art*, entre 1981 et 1987, Emmanuelle Chérel cite amplement les artistes Issa Samb ou El Hadji Sy, ainsi que les journalistes qui assistèrent aux spectacles ou Gueorgui Valentinovitch Plekhanov lui-même, ce théoricien marxiste à l'origine de l'Agit Prop des premières années de la révolution russe qui inspira, aux artistes, le titre de leurs performances. Ces propos rapportés restituent la texture de l'époque et nous aident à prendre conscience de la radicalité d'un mouvement, rendre audible sa pensée critique ; en faisant renaître *Agit Art*, Chérel exhume un moment de l'histoire de l'art au Sénégal marqué par les politiques d'ajustements structurels, le désengagement de l'État en matière culturelle, la pauvreté croissante. Critiques de l'héritage senghorien et d'une école de Dakar qu'il jugeait par trop élitiste et placée au service de la négritude (qu'il qualifiait d'ailleurs de raciste), *Agit Art* déconstruisit dans la forme même de ses performances, le rapport à l'esthétique de la célébration propre à l'ère senghorienne, pour introduire le doute, l'engagement, la réflexivité critique. Emmanuelle Chérel rappelle que les pièces furent performées sur le parvis du Musée et dans la cour, alliant projections de diapositives sur les murs et éléments rapportés, sculptures ou objets trouvés : « Avec ces trois propositions, écrit Emmanuelle Chérel, *Agit Art* n'est pas entré au musée. Le Laboratoire a joué avec ses murs. La cour a été considérée comme contiguë à la rue et à la ville. Ces dernières s'imposent à l'institution, avec leurs réalités, leurs difficultés, leur vie sociale complexe et leur espace public (au sens de *urbs* et *polis*) ». Cette « intégration de l'environnement et la participation du public (pas de division entre l'audience et les acteurs) », écrit-elle encore, aurait-elle permis d'exaucer le rêve initial de Senghor d'étendre une cité (qui renouerait avec la dimension citoyenne du terme) autour du Musée ? En donnant à entendre la voix des défunts, Emmanuelle Chérel leur rend hommage et les fait revivre pour questionner l'histoire d'une institution à partir de leurs expériences individuelles.

Dans les entretiens, cette parole souvent vibrante et émouvante nécessite évidemment d'être mise en perspective, située, vérifiée, balisée. Si les anthropologues et les sociologues ont introduit un recul critique par rapport aux méthodes de l'entretien<sup>11</sup>, en soulignant les biais et les rapports de pouvoir qu'elles pouvaient instaurer, cette mise en perspective théorique reste peu prise en charge par l'histoire de l'art où l'entretien est surtout mobilisé par la critique d'art<sup>12</sup>. Notre

souhait en réunissant ces témoignages était de sauvegarder la mémoire d'un lieu et de la rendre accessible pour nourrir de futures études. Tout n'est pas dit ici et ce numéro ne vise ni à l'exhaustivité, ni à l'élaboration d'un récit officiel. L'idée était plutôt de publier les recherches en cours, de faire naître un débat sur ce musée, sur les expositions qui y furent organisées et d'inscrire l'ensemble dans la littérature croissante sur la décolonisation des musées<sup>13</sup> en déplaçant la focale trop souvent centrée sur l'Europe, sur l'Afrique et le Sénégal en particulier dans ses liens avec le monde. Dans le numéro spécial de la revue *Gradhiva* qu'ils consacrent au « musées du monde », Julien Bondaz et Sarah Frioux-Salgas ouvrent le champ d'une « analyse des décolonisations muséales [qui devrait] désormais s'inscrire dans le cadre d'une histoire transnationale, connectée ou croisée, sinon globale, des musées<sup>14</sup> ». Force est de constater avec ces auteurs que (presque) tout reste à écrire au sujet des musées créés hors de l'Europe et des États-Unis<sup>15</sup>.

## **RÉAPPROPRIATION, MODERNISATION, PROJECTIONS UTOPIQUES**

Le Sénégal, comme toutes les nations ayant acquis leur indépendance, a hérité d'infrastructures, de modes de fonctionnement et de pensées mis en place par les anciens colonisateurs et qu'il s'efforcera de se réapproprier, de transformer ou de rejeter. Le musée fait partie de cet héritage parfois devenu obsolète, tel celui de l'Institut français d'Afrique noire (renommé Institut fondamental d'Afrique noire en 1966) construit par les Français en 1936 et ouvert au public en 1960<sup>16</sup>. Riche de collections provenant du continent tout entier (et pas seulement du Sénégal), le bâtiment ne répondait plus aux normes de conservation du moment selon Jean Gabus (1908-1992), conservateur au musée d'ethnographie de Neufchâtel et expert envoyé sur place par l'UNESCO<sup>17</sup> pour retenir un lieu susceptible d'accueillir les artefacts prêtés pour le Festival mondial des arts nègres. Un comble si l'on songe que les œuvres extraites des collections africaines où elles étaient conservées parfois depuis des siècles, ne pouvaient revenir qu'au prix de l'érection d'un nouveau bâtiment. Car si le musée tel que nous le connaissons aujourd'hui est né en Europe, d'autres lieux existaient hors de l'Europe pour exposer les objets liés au pouvoir ou au sacré, bien avant l'arrivée des Européens, en Asie, en Amérique du Sud, ou en Afrique (au cœur des Royaumes Ashanti (Kumasi), du Kongo, de Benin City (Nigeria) ou de l'actuel Bénin, ainsi qu'à Abomey). « Ces musées, précise Krzysztof Pomian, ne correspondent pas tout à fait à l'idée que l'on se fait du musée dans le monde occidental (...) qui est le produit de la sécularisation<sup>18</sup> ». Plutôt que de considérer le musée européen comme un modèle de référence par rapport auquel le « reste » du monde serait évalué, l'étude de ces modes de conservation autres (bien souvent connectés à des patrimoines vivants et en usage), permettrait d'enrichir l'approche et d'en nuancer l'eurocentrisme. L'origine antique du musée européen né de sa filiation grecque (le Muséeion) n'est pas non plus sans lien avec l'Afrique, en l'occurrence l'Égypte comme l'a si bien démontré Martin Bernal<sup>19</sup>. Au Musée dynamique, Senghor réitère cette filiation en adoptant le modèle du temple antique, de même qu'il modernise les modalités de présentation des œuvres en s'inspirant du Musée dynamique suisse, sans pour autant le transposer à l'identique, comme le décrit ici Bernard Knodel et Lucia Allais. Si le Musée dynamique procède par réappropriation, modernisation et projection vers le futur, il se connecte également à l'échelle transnationale avec un musée lui aussi trop peu étudié (si ce n'est pour le Festival dont il fut à l'origine en 1962), à savoir la Galerie nationale d'Harare, au Zimbabwe (à l'époque Salisbury, en Rhodésie du Sud).

## **CONNEXIONS TRANSNATIONALES AVEC LE ZIMBABWE**

En 1957, l'historien d'art Frank Mac Ewen inaugure la Galerie nationale d'Harare au Zimbabwe dans un bâtiment tout en longueur, inscrit dans le style brutaliste souvent associé aux créations d'après-guerre de Le Corbusier, faisant la part belle

au béton et à la sobriété de façade. « Les architectes, écrit-il dans le numéro 3 de la revue de l'UNESCO de 1963, ont voulu en faire un bâtiment fonctionnel. Au XX<sup>ème</sup> siècle, depuis que l'on a renoncé aux collections statiques et qu'on préfère renouveler sans cesse les expositions, la première qualité d'un musée est d'avoir une flexibilité suffisante pour pouvoir présenter n'importe quel objet de la manière la plus propre à le mettre en valeur<sup>20</sup> ». Un principe qui innovera la conception de nombreux musées d'art moderne dans les années 1950 à 1960, qu'il s'agisse de l'extension du Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1954, du Moderna Museet de Stockholm dans les années 1960, ou du Centre Georges Pompidou inauguré bien plus tard, en 1977. Cette flexibilité et cette ouverture au changement fut également retenue pour le Musée dynamique de Dakar dont les cimaises amovibles convenaient particulièrement bien aux expositions de grands formats (comme les toiles de Pierre Soulages, par exemple), aux tapisseries, comme à l'exposition de petits objets placés sous vitrines pendant l'exposition *Art nègre* de 1966. Quatre ans plus tôt, la National Gallery organisait un Festival d'art et de musique africaine et néo-africaine qui constitue un précédent important au festival de Dakar et réunissait, déjà, un comité de spécialistes<sup>21</sup>, une exposition majeure d'art africain, ainsi qu'une section dédiée à l'influence des arts d'Afrique sur les avant-gardes européennes. Des œuvres de Picasso<sup>22</sup>, d'Henry Moore, des tapisseries françaises ainsi que d'artistes shonas furent exposées au sein de ce musée qui inspirera très certainement celui de Dakar mais qui est pourtant rarement cité. Si ces « connexions impériales et transnationales<sup>23</sup> » éclairent d'un jour nouveau l'histoire du Musée dynamique, elles permettent aussi de cerner le moment historique particulier dans lequel il émerge, entre colonisation et décolonisation : Frank Mac Ewen inaugure la galerie à l'époque où le Zimbabwe (alors Rhodésie du Sud) était placé sous domination coloniale britannique et marqué par une ségrégation raciale contre laquelle Ewen lutta à sa façon<sup>24</sup> ; Senghor inaugura le Musée pour célébrer les Indépendances et tenter de donner un nouveau souffle à l'art et la culture.

## THÉÂTRE DES NÉGOCIATIONS POST-COLONIALES

Au moment des Indépendances et comme l'écrivent Julien Bondaz et Sarah Frioux-Salgas, « les musées créés dans les colonies, sinon l'idée même de musée, connaissent alors des destinées variées, allant de l'abandon ou de la mise en sommeil à des réemplois novateurs voire utopiques, en passant par des formes, plus fréquentes, de continuité muséale. Les décolonisations ouvrent une période de recyclage critique de la muséologie coloniale<sup>25</sup> ». Parce qu'ils sont considérés comme des modèles importés, des symboles « la suprématie culturelle des sociétés industrialisées<sup>26</sup> » inadaptés aux besoins des populations locales, les musées sont condamnés par des intellectuels tels que le Béninois Stanislas Adotevi, d'ailleurs l'un des fervents détracteurs de la négritude senghorienne. L'école de Dakar exposée et collectionnée au sein du Musée dynamique, subit indirectement et de manière implicite le même discrédit que le Musée lui-même : envisagée sous l'angle du mimétisme avec l'école de Paris ou comme la simple illustration de la négritude senghorienne, la production de ces artistes n'est pourtant pas réductible à cette approche clivée, comme l'a souligné Elizabeth Harney en restituant aux artistes leur capacité d'agir<sup>27</sup>. Il s'agissait pour nous ici de restituer dans le temps long ces débats et de remettre en question les approches binaires (opposant la victime et le bourreau, le modèle et son dérivé, le centre et la périphérie) pour complexifier l'histoire et l'envisager comme l'une des étapes d'un processus de décolonisation toujours en cours<sup>28</sup>. Contrairement à ce que l'on pense souvent, les Indépendances ne constituèrent pas un moment de rupture radicale ou soudaine. Au Sénégal en particulier, les rapports de pouvoir instaurés par la France se redéfinissaient progressivement et le Musée dynamique constitua le théâtre de ces tensions, de ces réajustements, la caisse de résonance des débats et des remises en question progressives, comme je le souligne dans *L'Art de la décolonisation. Paris-Dakar (1950-1970)*<sup>29</sup>. L'une des ruptures majeures instaurée par l'institution avec le

passé, consista également à valoriser la création contemporaine comme je l'analyse dans le texte publié ici ; tous ceux qui furent interrogés dans ce numéro furent marqués par l'ambition incarnée par le lieu, par son prestige et son importance dans le rayonnement du Sénégal à l'international. Les dialogues avec Pierre Soulages sont souvent évoqués, de même que le regret d'avoir perdu un tel lieu voué à promouvoir la scène sénégalaise.

## L'ART CONTEMPORAIN COMME RUPTURE ÉPISTÉMOLOGIQUE

Premier musée d'art contemporain créé en Afrique de l'Ouest au moment des Indépendances, le Musée dynamique rompt, en effet, avec la politique culturelle coloniale des Français qui consistait à implanter des musées ethnographiques voués à documenter les populations colonisées pour mieux les connaître et les contrôler, ce qui ne veut pas dire que Senghor abandonna l'idée de valoriser les arts classiques de l'Afrique. Le « problème » ne résidait pas dans les objets, mais bien dans la méthode et les discours qui les accompagnaient et qui ne pouvaient plus s'inscrire dans une logique anthropologique vouée à réifier les altérités. En optant pour une approche historique et esthétique, Senghor tournait l'une des pages du colonial, même si sa philosophie de la négritude restait problématique et largement ancrée dans la bibliothèque coloniale, comme le dénonçaient nombre de ses contemporains tel Stanislas Adotevi cité précédemment. Par son soutien étatique, par les orientations culturelles qu'il conféra à sa politique, Senghor n'en répondait pas moins au vœu des artistes. En mettant le contemporain à l'honneur dès 1966 avec l'exposition *Tendances et confrontations* organisée pendant le FESMAN, le Président inaugurait un cycle qui allait se poursuivre dans les années 1970 pour valoriser non seulement la création panafricaine, mais surtout sénégalaise. Magali Ohouens retrace ici l'histoire des toutes premières expositions historiques organisées dans les années 1960, en prêtant attention aux œuvres (souvent trop peu étudiées), à leur sélection, ainsi qu'aux débats qu'elles purent provoquer.

Malgré le peu de marge de manœuvres dont disposait le Sénégal, des collections furent donc constituées, des expositions organisées, une scène artistique contemporaine valorisée et exportée dans le monde entier via l'exposition *Art sénégalais d'aujourd'hui* (1974) qui circula pendant dix ans en Asie, en Amérique et en Europe. Les artistes furent ainsi sollicités pour participer à ce travail d'émancipation, qu'ils soient sénégalais ou étrangers. Dans le texte qu'elle publie ici, Coline Desportes analyse l'exposition d'Alfred Manessier (1976) organisée dans le cadre du cycle dédié aux grands maîtres de l'art moderne (Chagall, Picasso, Soulages) depuis le début des années 1970. Encouragé à s'inspirer des paysages sénégalais, Manessier fut également invité à visiter les parcs nationaux du Sénégal (d'anciennes réserves de chasse héritées de l'époque coloniale), en particulier le parc du Niokolo-Koba transformé en destination touristique. En soulignant les liens entre diplomatie culturelle et valorisation du patrimoine naturel sénégalais, Coline Desportes ouvre de nouvelles pistes d'interprétation de la politique culturelle de Senghor dont le volet environnemental avait été sous-estimé jusqu'à présent et qui ressort clairement dans la production des artistes de l'école de Dakar, soucieux de valoriser la diversité de la flore locale.

Si les liens avec la France restaient forts sous Senghor (et largement contestés tout au long de la courte vie du Musée dynamique), l'ouverture à l'international (et en particulier vers le Mexique) constitua l'un des leviers de l'émancipation du pays et dont le Musée dynamique se fit la vitrine en accueillant des expositions qui furent l'occasion de renforcer la coopération avec la Suisse, l'Allemagne, la Suède, le Brésil, l'Autriche et même l'URSS ou la Chine dans les années 1970<sup>30</sup>. Senghor envisageait aussi de créer un musée « négro-africain<sup>31</sup> » inspiré du musée d'anthropologie de Mexico, pour exposer les collections conservées dans les réserves du musée Théodore Monod (à l'époque Musée de l'IFAN). À cette fin,

Senghor fit appel à l'architecte mexicain Pedro Vazquez qui réalisa des plans inspirés par les masques circulaires bassaris du Sud-Ouest du Sénégal<sup>32</sup>. Un comité scientifique fut constitué (réunissant des personnalités telles que l'artiste Arman, le marchand Jacques Kerchache ou Jacqueline Picasso) et de jeunes Sénégalais furent même envoyés au Mexique pour se former à la conservation. Ery Camara (interrogé ici par Leïla Cissé) compte parmi ces étudiants partis dans les années 1970 mais qui n'eut jamais l'occasion de revenir, le projet ne voyant finalement pas le jour. Les raisons économiques, le manque de moyens jouèrent pour beaucoup dans le fait que le musée ne fut pas construit sous Senghor. Arman rappelle aussi que lorsqu'il fut soumis en conseil des ministres, sa construction fut conditionnée à celle d'un musée d'art islamique<sup>33</sup>. Aujourd'hui, un espace d'exposition est consacré aux arts et aux cultures de l'islam au musée des Civilisations noires. Et parmi les œuvres exposées, figure le sabre d'El Hadj Omar Tall restitué par la France en 2018. La restitution du sabre remis par Edouard Philippe au Président Macky Sall, dont la cérémonie fut mise en scène sur toile de fond de tapisserie sénégalaise, peut s'interpréter comme l'expression de la volonté de la France de renouer avec un pays susceptible de sortir de son giron, comme d'autres le firent tout récemment par des coups d'État<sup>34</sup>. Présente au Bénin où elle finance la construction du musée de l'Épopée et des amazones (Abomey) où seront exposés les vingt-six objets restitués en 2021, la France participe également à la reconversion du palais de justice où avait été organisée l'exposition *Tendances et confrontations*.

Rénové en 2018 par la marque Chanel, le palais de justice devrait prochainement se transformer en Palais des arts prévu pour 2027, et confié à l'agence d'architectes Wilmotte & Associés<sup>35</sup>. Parallèlement, un projet de musée privé devrait voir le jour, deux ans après le Palais des Arts, pour abriter une collection d'art contemporain sénégalais initiée en 1998 par son premier fondateur Bassam Chaitou (la collection « Jom » nommée d'après le titre du film éponyme d'Ababacar Sam Makharam). À l'absence des œuvres de l'école de Dakar dans les collections du musée des civilisations (2018), ce musée répondra par l'exposition d'œuvres artistes sénégalais des années 1960 à nos jours, ainsi que par un ensemble inédit de photographie du XIX<sup>e</sup> siècle pour élargir le champ des médias et ne pas se limiter à la seule peinture ou sculpture<sup>36</sup>. Une initiative en matière de collection et d'exposition qui fut développée, par le passé, par le marchand sénégalais Mourtala Diop qui créa le musée Khelcom pour exposer sa collection à Saly-Portudal. Celle-ci n'avait cependant pas trouvé d'écho dans un musée public tel le musée des Civilisations noires qui a préféré mettre en avant la création plus récente que celle de l'école de Dakar<sup>37</sup>. Au croisement des enjeux de sociaux, artistiques et politiques, le musée et ses collections gagnent à être étudiés dans le temps long ; les débats qui agitent notre présent sont pas nouveaux, leur mise en perspective permet de les éclairer. Nous tenons à remercier tous les auteurs et autrices de ce numéro spécial, tous celles et ceux qui ont bien voulu témoigner et se prêter au jeu des entretiens. Bernard Knodel fut d'une aide inestimable pour l'accès aux archives du musée de Neufchâtel, ainsi que pour la localisation de certains visuels. Annie Bourdié, Malick Ndiaye et Daniel Sciboz n'ont pas pu participer, mais leur amitié nous a accompagnées. Merci à Magali Ohouens pour son engagement et son implication dans la parution de ce numéro qui lui doit beaucoup. Pour leurs relectures, leurs conseils bienveillants et leur soutien, merci aux éditeurs et éditrices de la revue, Emmanuelle Chérel, Marian Nur Gomis, Lotte Arndt, Julien Bondaz, ainsi qu'à Zoé Jourdain qui a assuré la relecture des textes.

## FOOTNOTES

- 1 Abdou Sylla, « La tumultueuse histoire du Musée dynamique de Dakar », in *Africultures*, 2007, n°70, p. 89.
- 2 Cédric Vincent, « “The real heart of the Festival’: The Exhibition of *L’Art nègre* at the Musée dynamique”, in David Murphy (ed.), *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966. Contexts and Legacies*, Liverpool, Liverpool University Press, 2016, p. 45-63.
- 3 Vumbi Yoka Mudimbe, *L’Invention de l’Afrique : glose, philosophie et ordre de la connaissance*, Paris, *Présence africaine*, [1988] 2021.
- 4 Voir à ce sujet Annie Bourdié, “Art chorégraphique contemporain d’Afrique, enjeux d’une reconnaissance”, in *Marges*, 16 | 2013, p. 73-86.
- 5 Extrait de l’entretien réalisé par Judith Rothenburg avec Ousmane Sow Huchard et publié ici.
- 6 Jean Méissa Diop, « Le Musée transformé en cour suprême : un scandale entre chiens et loups », in *Wal Fadjri*, n°184, p. 18, cité par Ousmane Sow Huchard, Ousmane Sow Huchard, *La culture, ses objets-témoins et l’action muséologique : sémiotique et témoignage d’un objet-témoin : le masque Kanaga des Dogons de Sangha*, Dakar, Le Nègre International éd., 2010, p. 465.
- 7 Arlette Farge, *Le goût de l’archive*, Paris, Seuil, 1997, p. 12.
- 8 Bernard Knodel (ed.), *Le musée réinventé : une exposition du TP d’ethnomuséographie*, Neufchâtel, Musée d’Ethnographie, 2018.
- 9 Voir Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou, *Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus*, Paris, Seuil, [2016] 2019.
- 10 Lucia Allais, *Designs of Destruction: the Making of Monuments in Twentieth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 2018.
- 11 Voir par exemple Romy Sauvayre, *Les méthodes de l’entretien en sciences sociales*, Paris, Dunod, 2013.
- 12 En art contemporain, Hans Ulrich Obrist a publié de nombreux entretiens d’artistes. Au sujet de la scène sénégalaise, voir Johanna Grabski, *African Art, Interviews, Narratives: Bodies of Knowledge at work*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2013. Voir aussi les entretiens d’artistes publiés dans Mamadou Diouf et Maureen Murphy (ed.), *Déborder la négritude. Arts, politique et société à Dakar*, Dijon, Les Presses du réel, 2020.
- 13 Il serait trop long de citer ici la riche littérature sur le sujet. Pour une présentation synthétique des débats et de la littérature afférente, voir Julien Bondaz et Sarah Frioux-Salgas, « Utopies, continuités et discontinuités muséales à l’ère des décolonisations », in *Gradhiva* 34, 2022, p. 12-39.
- 14 ` ` *Idem.*

- 15 Les auteurs citent l'ouvrage pionnier d'Anne Gaugue, *Les États africains et leurs musées : la mise en scène de la Nation*, Paris, l'Harmattan, 1997. Voir aussi Marie-Albane de Suremain, L'IFAN et la « mise en musée » des cultures africaines (1936-1961), *Outre-mers, revue d'histoire*, 356-357, p. 151-172. Dans le troisième volume de son histoire mondiale des musées, Krzysztof aborde très rapidement l'histoire de la création des musées hors de l'Europe. Voir Krzysztof Pomian, *Le musée, une histoire mondiale, tome III, À la conquête du monde, 1850-2020*, Paris, Gallimard, 2022, p.707-724.
- 16 Au sujet de l'IFAN, voir Marie-Albane de Suremain, L'IFAN et la « mise en musée » des cultures africaines (1936-1961), *Outre-mers, revue d'histoire*, 356-357, pp. 151-172 ; Emmanuelle Chérel et Malick Ndiaye (ed.), « L'Institut fictionnel d'Afrique noire », in *Troubles dans les collections* n°3, janvier 2022 ; « Photothèques coloniales en héritages », in *Troubles dans les collections* n° 6, mars 2024.
- 17 Voir le texte de Bernard Knodel publié ici au sujet du musée dynamique de Neufchâtel.
- 18 K. Pomian, *Le musée, une histoire mondiale, tome III, opus cité*, p. 717.
- 19 Martin Bernal, *Black Athena. Les racines afro-asiatiques de la civilisation classique*, Paris, Presses universitaires de France, [1987] 1999.
- 20 Frank Mac Ewen, « Le musée national de Salisbury et son école pratique », traduit de l'anglais, in *Museum International*, vol. 16, n°3, 1963, p. 178.
- 21 Voir Barbara Murray, "The 1962 First International Congress of African Culture: A Brief Report", in *NKA*, 2018, 42-43, p. 74-94.
- 22 Voir de l'auteure, « Inverser les regards. Envisager Picasso depuis l'Afrique et sa diaspora, publié le 31 mai 2024, Centres d'études Picasso, Paris, accessible en ligne à l'adresse suivante : <https://cep.museepicassoparis.fr/inverser-les-regards-envisager-picasso-depuis-lafrique-et-sa-diaspora>
- 23 Julien Bondaz et Sarah Frioux-Salgas, *opus cité*.
- 24 Frank Mac Ewen créa un atelier de sculpture shona dans les carrières du Vukutu et organisa plusieurs expositions de ces artistes au sein de la galerie, quand auparavant priorité était donnée aux artistes blancs. Parmi les sculpteurs et peintres exposés, citons Thomas Mukarobgwa ou Joseph Ndandarika, par exemple.
- 25 Julien Bondaz et Sarah Frioux-Salgas, quatrième de couverture, « Tous les musées du monde », *opus cité*. i
- 26 Stanislas Adotevi, « Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains », In *Actes de la neuvième conférence générale de l'Icom*, ICOM, 1971, pp.19-30.
- 27 Elizabeth Harney a redonné leur agency aux artistes de l'école de Dakar. Voir *In Senghor's Shadow: Art, Politics and the Avant-Garde in Sénégal, 1960-1995*, Durham, Duke University Press, 2004.

- 28 Voir Alfred Gell, *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Oxford, New York, Clarendon Press, 1998.
- 29 Voir de l'auteure, *L'Art de la décolonisation. Paris-Dakar (1950-1970)*, Dijon, Les Presses du réel, 2023.
- 30 Pour une liste précise et datée, voir la chronologie réalisée par Magali Ohouens.
- 31 Voir à ce sujet la thèse en cours de Magali Ohouens. Voir aussi Leïla Cissé, « Genèse et évolution du « Musée d'art négro-africain » de Léopold Sédar Senghor au musée des civilisations noires de Dakar : une étude de 1966 aux années 2020 », mémoire de Master 1, Université de Lille, 2024.
- 32 Voir à ce sujet l'entretien mené par Leïla Cissé avec Ery Camara publié ici.
- 33 Voir *Le musée négro-africain de Dakar. Témoin de l'art nègre*, Boulogne et Dakar, Delroisse et Nouvelles éditions africaines, 197 ?
- 34 Les coups d'état qui eurent lieu au Mali en 2020, au Burkina Faso en 2022, au Niger ou au Gabon en 2023 remirent en question les liens forts (économiques, militaires, politiques et ou culturels) qui existaient encore entre la France et ces anciennes colonies.
- 35 Voir le projet présenté sur le site de l'agence : <https://www.wilmotte.com/projets/palais-des-arts/>
- 36 Nous remercions vivement Bassam Chaitou pour ces informations, ainsi que pour le travail inestimable partagé autour de l'histoire de l'art au Sénégal.
- 37 Les collections d'art contemporain exposées au musée des civilisations noires datent des années 1990 à nos jours.