

Négociations et « influence » sur le terrain des arts : un échange d'objets entre la France et le Sénégal dans les années 1960

Coline Desportes

DANS **POLITIQUE AFRICAINE** 2022/1 (N° 165), PAGES 95 À 115
ÉDITIONS **KARTHALA**

ISSN 0244-7827

ISBN 9782811123727

DOI 10.3917/polaf.165.0095

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2022-1-page-95.htm>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Karthala.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

DOSSIER

COLINE DESPORTES

NÉGOCIATIONS ET « INFLUENCE »
 SUR LE TERRAIN DES ARTS :
 UN ÉCHANGE D'OBJETS ENTRE
 LA FRANCE ET LE SÉNÉGAL
 DANS LES ANNÉES 1960

À partir de documents d'archives inédits, cet article retrace l'histoire, les conditions et les modalités d'un échange de tapisseries françaises contre des objets d'Afrique, opéré en 1966-1967 par la France et le Sénégal. Il analyse le rôle attribué aux objets par les deux pays, leurs valeurs symboliques et les négociations philosophiques et politiques qu'impliquait un tel échange, à l'heure des indépendances africaines, de la Françafrique et de la guerre froide. Il s'agit notamment de comprendre le choix du médium et de la technique de la tapisserie à l'aune de l'agenda politique et culturel du premier président sénégalais, Léopold Sédar Senghor (1906-2001).

L'année 1966 peut à bien des égards être considérée comme l'acmé de l'effervescence artistique et culturelle de la présidence de Léopold Sédar Senghor¹. En avril, Dakar accueille le Premier Festival mondial des arts nègres (FMAN) organisé sous le patronage conjoint de Senghor et du général de Gaulle. Sa préparation entraîna de nombreux travaux d'embellissement et la construction de nouvelles infrastructures, comme le Musée dynamique². Au mois de décembre de la même année, le président sénégalais inaugure la Manufacture nationale de tapisserie (MNT) à Thiès³, en présence de Modibo Keita qui effectuait alors sa première visite diplomatique au Sénégal après l'échec de la Fédération du Mali. Probablement à quelques jours d'écart de cet événement, l'avion présidentiel qui décollait de France et ramenait Senghor à Dakar transportait à son bord quinze tapisseries françaises signées des noms des peintres-cartonniers et des artistes les plus en vogue de l'époque, parmi lesquels Alexander Calder, Dom

1. Je remercie pour leurs commentaires et leurs conseils les relecteurs anonymes de la revue, Marian Nur Goni, Alexandre Girard-Muscagorry, Rossella Froissart et la très regrettée Dominique Malaquais.

2. Inauguré le 31 mars 1966, le musée avait été conçu en collaboration avec le Suisse Jean Gabus. Il accueillit jusqu'à la fin des années 1970 de nombreuses expositions temporaires. Je reprends l'orthographe utilisée par Senghor dans son allocution inaugurale. Voir L. S. Senghor, « Le Musée dynamique », in L. S. Senghor, *Liberté 3. Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Seuil, 1977, p. 64.

3. Toujours en activité aujourd'hui, la Manufacture nationale de tapisserie de Thiès est devenue Manufactures sénégalaises des arts décoratifs (MSAD) en 1973.

Patrimoines africains : les performances politiques des objets

Robert, Jean Lurçat et Robert Wogensky⁴. Elles furent échangées contre 26 objets provenant du musée de l'Institut fondamental d'Afrique noire (Ifan), rattaché à l'université de Dakar, parmi lesquels une dizaine de masques en bois d'Afrique de l'Ouest, plusieurs statues, des sièges et neufs petits masques en or de Côte d'Ivoire⁵. En plus de ces objets, un mégalithe, dit « pierre-lyre », avait été prêté par l'État du Sénégal, directement pris sur son lieu de découverte et installé sur le parvis du musée des Arts africains et océaniques (MAAO), auquel l'ensemble des objets étaient destinés. Dans l'esprit de la France comme du Sénégal, ce troc avait été conçu comme définitif : un protocole signé en 1967 réglementait et régularisait cet échange, présenté comme un « prêt réciproque » d'une durée de trois ans renouvelable tacitement⁶. Il contournait ainsi les lois françaises sur le patrimoine et se réclamait des normes admises par le Comité international des musées en matière d'échanges culturels⁷. Les objets sénégalais rejoignirent ainsi le MAAO en 1967 sous la forme de deux dépôts, puis, à son ouverture, le musée du quai Branly. Les tapisseries françaises furent mises à la disposition de la République du Sénégal et installées, selon l'ambassadeur Jean de Lagarde, dans les appartements et les bureaux de Senghor et de certains de ses ministres⁸.

Pendant plus de 40 ans il ne fut pas question d'un retour des objets. En 1978, Gérard Bosio, coopérant français et conseiller culturel de Senghor depuis 1968, s'était enquis de leur devenir et avait demandé une note d'appréciation, souhaitant s'assurer notamment de leur visibilité au musée. Souhaitant vivement conserver ces objets, le conservateur en chef des musées nationaux français avait alors motivé par lettre le renouvellement du dépôt. Au début des années 2000, le dépôt du mégalithe qui ornait le parvis du MAAO est également reconduit par le gouvernement du Sénégal avant l'ouverture du musée du quai Branly en

4. Archives diplomatiques, La Courneuve, 349QO/98, Vie culturelle sénégalaise, expositions, septembre 62-mai 72, lettre de Jean de Lagarde au ministre des Affaires étrangères, 6 juin 1967.

5. La diversité des provenances géographiques des objets, dont certains sont identifiés comme « dogon » ou « mende » par exemple, témoigne du rôle centralisateur de l'Ifan de Dakar dans la sous-région.

6. Archives diplomatiques, La Courneuve, 349QO/98, Vie culturelle sénégalaise, expositions, septembre 62-mai 72, lettre de Jean de Lagarde au ministre des Affaires étrangères, 6 juin 1967. Voir aussi aux archives du musée du quai Branly-Jacques Chirac, DA001595/60559, MAAO, Comité technique du 8 décembre 1967, lettre de Pierre Meauzé adressé à la direction des musées de France, 7 juin 1967.

7. Le contrôleur financier Germain de Saint Pierre alerte en 1963 sur la régularité d'un tel échange. Voir archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 19860306/12, Lettre du contrôleur financier Germain de Saint-Pierre au directeur général des arts et des lettres, 21 novembre 1963. Un premier arrêté est donc pris en 1963, suivi du protocole signé en 1967 qui permet de procéder aux dépôts. Le protocole comporte quelques règles succinctes et donne la liste des objets échangés, ainsi que leurs valeurs d'assurance. Le Comité international des musées (Icom, International Council of Museums) s'appuie sur la législation internationale édictée par l'Unesco. Dans les années 1960, il s'agit principalement de la Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé (Convention de La Haye, Protocole 1954) et de la Recommandation concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'exportation, l'importation et le transfert de propriété illicites des biens culturels (1964).

8. Archives diplomatiques, La Courneuve, 349QO/98, Vie culturelle sénégalaise, expositions, septembre 62-mai 72, lettre de Jean de Lagarde au ministre des Affaires étrangères, 6 juin 1967.

Figure 1. Installation du mégalithe au musée du quai Branly



Source : « Le musée du quai Branly accueille sa première œuvre », *Le Journal du Dimanche*, 26 septembre 2004. Archives du musée du quai Branly-Jacques Chirac, D004881/49586, coupure de presse. DR.

2006. Installé avant même que les murs des bâtiments ne soient montés, il fut scellé dans le plateau des collections, où il se trouve encore aujourd’hui. En 2010, le directeur de l’Ifan émit une première demande de retour des objets. Ils furent finalement renvoyés en septembre 2018 à Dakar, à l’exception de six objets⁹. À la fin des années 1980, le MAAO s’inquiéta de la localisation des tapisseries. La conservatrice Colette Noll orienta Babacar Gueye, un étudiant sénégalais qui effectuait un mémoire de master en histoire de l’art en France, vers le sujet de cet échange. Les réponses qui lui furent faites par différents responsables du

9. Les objets sont déposés au MAAO, puis au musée du quai Branly sous les numéros de dépôts 73.1967.1* et 73.1967.3.*D. Je remercie chaleureusement Hélène Joubert, responsable de l’unité patrimoniale Afrique au musée du quai Branly-Jacques Chirac pour les informations communiquées sur cet échange et sur le retour des objets au Sénégal.

Patrimoines africains : les performances politiques des objets

patrimoine au Sénégal – directeur des Manufactures, directeur du Patrimoine, conservateur du Musée dynamique – demeurent imprécises : les tapisseries auraient été conservées dans des résidences privées¹⁰. Les recherches que j'ai menées en 2021 à la direction du patrimoine culturel du Sénégal indiquent que le dernier recensement des tapisseries aurait été effectué entre janvier et février 1979, un an avant que Senghor ne quitte le pouvoir. Les tapisseries se trouvaient alors principalement dans diverses administrations et lieux de pouvoir, comme le palais présidentiel, l'assemblée nationale, le ministère de la Culture ou encore les MSAD¹¹. Aujourd'hui, leur localisation exacte ne semble pas connue.

Senghor mena tout au long de sa présidence un mécénat étatique artistique intense qui est l'objet d'un champ de recherche dynamique depuis une vingtaine d'années. Depuis les années 2010, les études sur le FMAN ont présenté le festival comme une plateforme d'affrontements symboliques pour les puissances des deux blocs, et de démonstration politique locale, régionale et internationale pour Senghor, qui, au lendemain de la crise avec Mamadou Dia, y affirmait son autorité et l'orientation culturelle qu'il souhaitait donner au socialisme africain¹². Ces études n'inscrivent toutefois pas toujours pleinement le festival dans l'histoire de la politique et de la diplomatie culturelles de Senghor, et dans le temps plus long des vingt années de sa présidence. Elles contribuent parfois à en donner une image incomplète d'un événement unique. Les premières études consacrées à ce mécénat ont à l'inverse interrogé les effets de la politique culturelle senghorienne, questionnant l'adhésion des artistes sénégalais à théorie de la Négritude, ainsi que le rôle des arts dans la construction de la Nation et d'une identité noire postcoloniale¹³. Si ces études pionnières sont en général menées à l'aune d'une échelle essentiellement nationale, certaines, comme le livre majeur de l'historienne de l'art Elizabeth Harney, soulignent ponctuellement les

10. Archives du musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris, D04880/49553, MAAO, Voyage à Dakar pour voir les tapisseries d'Aubusson échangées contre les objets de l'Ifan, Lettre de Babacar Gueye à Colette Noll, 10 octobre 1987.

11. Voir le Registre général de la propriété artistique de l'État, Direction du patrimoine culturel, Dakar. La tapisserie *Histoire naturelle* de Wogensky est recensée en 1981. Les responsables de la direction du patrimoine culturel, le musée du quai Branly-Jacques Chirac et le Mobilier national, contactés en octobre 2020 et en janvier 2021, ne possèdent pas d'information sur la localisation actuelle de ces tapisseries.

12. Voir É. Ficquet et L. Gallimardet, « "On ne peut nier longtemps l'art nègre". Enjeux du colloque et de l'exposition du Premier Festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966 », *Gradhiva*, n° 10, 2009, p. 134-155; J. Blake, « Cold War Diplomacy and Civil Rights Activism at the First World Festival of Negro Arts », *Studies in the History of Art*, vol. 71, 2011, p. 43-58; D. Murphy (dir.), *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966: Contexts and Legacies*, Liverpool, Liverpool University Press, 2016; L. E. Taylor, *The Art of Diplomacy in Dakar: The International Politics of Display at the 1966 Premier Festival Mondial des Arts Nègres*, Thèse de doctorat, Los Angeles, University of California, 2019; I. Wane et S. Mbaye (dir.), *Le 1^{er} Festival mondial des arts nègres. Mémoire et actualité*, Dakar, L'Harmattan Sénégal/Cacsen, 2020.

13. Voir E. Harney, *In Senghor's Shadow: Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Durham, Duke University Press, 2004; A. Sylla, *L'esthétique de Senghor et l'École de Dakar. Essai*, Dakar, Éditions Feu de brousse, 2006.

aspects internationaux de sa politique culturelle et de la production artistique sénégalaise. Harney a ainsi pointé la nature d'un art tourné vers l'exportation et le rôle d'ambassadeur que Senghor attribuait aux artistes sénégalais, tout en esquissant le cadre d'un dialogue entre la France et le Sénégal. Les travaux les plus récents entérinent le tournant trans- et international ouvert par les études du FMAN en analysant les circulations artistiques liées à la formation, à la production et à la diffusion des artistes sénégalais et de leurs œuvres durant les années Senghor¹⁴. L'historien de l'art Joshua I. Cohen estime ainsi que « l'École de Dakar¹⁵ » accomplissait en partie le rêve fédéraliste de Senghor, qui associait les pays d'Afrique de l'Ouest et la France¹⁶. En effet, le président sénégalais considérait qu'une fédération était la seule solution qui garantirait un niveau de développement suffisant pour l'épanouissement des anciennes colonies, par l'assimilation de techniques modernes. Il affirmait qu'aucune nation n'était plus propre que la France à remplir ce rôle de mission civilisatrice¹⁷ et proposa ainsi de nombreux projets à l'ancienne métropole¹⁸.

À la suite de ces observations, cet article cherche à examiner, en les comparant, les objectifs des diplomaties culturelles de la France et du Sénégal dans les années 1960. À travers l'exemple de l'échange d'objets de 1966-1967, il s'agira de souligner comment des conceptions radicalement opposées des circulations artistiques conditionnèrent cet échange. Si Senghor poursuivait le but de réhabiliter la « race » noire, il souhaitait plus largement décentrer un monde organisé autour de l'Occident et, dans le cas des pays de l'ex-Afrique occidentale française, autour de la France. Il a saisi chaque opportunité de développer un discours sur le métissage dans lequel se mêlaient l'art et la politique, tandis que subsistait un rapport de force inégal entre les deux pays. Les choix de Senghor – ceux de l'échange de 1966-1967 comme ceux qui dictèrent sa politique culturelle – s'apparentent à ce titre à des négociations, qui doivent être ici comprises dans leur sens premier, celui de tractations destinées à parvenir à un accord prenant la forme d'un troc, mais qui impliquent également, comme l'écrit la théoricienne Lotte Arndt à la suite de Stuart Hall, « un décalage concret avec l'ordre dominant,

14. À propos des tapisseries de Thiès, voir A. Girard-Muscagorry, *Le cadeau postcolonial. Les arts africains dans les échanges diplomatiques entre la France et les États de l'Afrique subsaharienne sous la V^e République*, Mémoire de recherche de master 2, Paris, École du Louvre, 2015; et les différentes contributions dans M. Diouf et M. Murphy (dir.), *Déborder la négritude. Arts, politique et société à Dakar*, Dijon, Les presses du réel, 2020.

15. « L'École de Dakar » est une expression utilisée comme un label et désigne généralement les peintres et les artistes sénégalais promus par Senghor durant sa présidence.

16. J. I. Cohen, « Locating Senghor's École de Dakar: International and Transnational Dimensions to Senegalese Modern Art, c. 1959–1980 », *African Arts*, vol. 51, n° 3, 2018, p. 10-25.

17. L. S. Senghor, *Liberté 2. Nation et voie africaine du socialisme*, Paris, Seuil, 1971, p. 9.

18. Voir C. Desportes, *L'exposition « Art sénégalais d'aujourd'hui »*. *Le regard de la France sur l'École de Dakar*, Mémoire de master 1, Paris, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016; C. Desportes, *Les expositions Chagall, Picasso et Soulages au Musée dynamique de Dakar*, Mémoire de master 2, Paris, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018.

Patrimoines africains : les performances politiques des objets

sans que cela soit nécessairement formulé dans des termes oppositionnels¹⁹». L'analyse de ces choix permet de mettre à jour les dimensions complexes de sa position, alors qu'il cherchait dans le même temps à resserrer les liens entre son pays et l'ancienne métropole²⁰.

**ÉCHANGER DES OBJETS : UNE PROPOSITION INHABITUELLE
DANS L'HISTOIRE DE LA DIPLOMATIE CULTURELLE DE LA FRANCE
À DESTINATION DES PAYS D'AFRIQUE**

Les nombreuses propositions du gouvernement sénégalais

Sous la présidence de Senghor, le président et son gouvernement proposèrent régulièrement à l'État français d'organiser conjointement des expositions artistiques. Faute d'engagement de la France, la plupart de ces projets ne dépassèrent pas le stade de la proposition. Le FMAN, qui revêtait un intérêt diplomatique évident pour le gouvernement français du fait de l'ampleur du nombre de pays impliqués, et une grande exposition parisienne d'artistes sénégalais, qui vit le jour en 1974 grâce à la persévérance de Senghor, furent deux exceptions notables. Le Musée dynamique de Dakar accueillit également un cycle d'expositions consacré aux «grands maîtres de l'art contemporain mondial», présentant notamment les œuvres de Chagall (1971), de Picasso (1972) et de Soulages (1974), des peintres tous rattachés à l'École de Paris, organisé par le gouvernement sénégalais qui sollicita l'aide des artistes eux-mêmes et de leur entourage, galeristes, amis et conseillers²¹. L'État français ne s'investit pas scientifiquement, ni ne consentit de prêt important; il se contenta de financer l'impression de catalogue ou le transport des œuvres. Au sein de cet ensemble de projets, ceux qui virent le jour comme ceux qui furent abandonnés, l'échange de 1966-1967 est exceptionnel: il s'agit du seul dont le gouvernement français soit à l'initiative.

19. L. Arndt, *Les revues font la culture! Négociations postcoloniales dans les périodiques parisiens relatifs à l'Afrique (1947-2012)*, Trèves, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2016. Ce livre est une étude des revues culturelles parisiennes ayant pour sujet l'Afrique comme lieux et plateformes des négociations postcoloniales.

20. Pour la préparation de cet article, j'ai consulté les archives des différents protagonistes intervenant au cours de l'échange: celles des ministères français des Affaires culturelles et des Affaires étrangères (sites de Pierrefitte-sur-Seine et de la Courneuve), du MAAO et du musée du quai Branly (musée du quai Branly-Jacques Chirac), du poste diplomatique français à Dakar, comprenant l'ambassade et le centre culturel français (site de Nantes). Les archives nationales sénégalaises ne conservent pas de documents relatifs à cet échange. Ces sources, qui concernent directement l'échange de 1966-1967, furent complétées par la consultation des archives de la fondation Jean et Simone Lurçat à Paris. J'ai également mené des entretiens auprès des artistes sénégalais ayant travaillé à la MNT dans les années 1960 et de Gérard Bosio, conseiller culturel de Senghor à partir de 1968.

21. C. Desportes, «Picasso en Nigritie. L'exposition "Picasso" à Dakar (1972), l'occasion d'une relecture stratégique du primitivisme par Léopold Sédar Senghor», in M. Diouf et M. Murphy (dir.), *Déborder la négritude...*, op. cit., p. 35-50.

En 1963, André Malraux présenta ainsi aux ministres des Affaires étrangères et de la Coopération français le principe d'un échange durable d'objets²², qui dénotait dans la stratégie culturelle de la France vis-à-vis des pays d'Afrique. En effet, la France développait dans ces pays anciennement colonisés une politique centrée sur la diffusion de la langue française et l'envoi de livres²³, et non sur les échanges artistiques ou les expositions d'arts plastiques, comme c'était le cas dans le monde occidental à travers l'action de l'Association française d'action artistique. Si le centre culturel français de Dakar accueillait des expositions, elles étaient didactiques pour la plupart et couvraient des thèmes généraux tels que « les transports et les transmissions » par exemple, ou « la comédie française²⁴ ».

Le Sénégal: un choix dicté par des conditions diplomatiques, politiques et patrimoniales favorables

Le projet ne fut pas motivé par une évolution de cette politique, mais guidé par la nécessité d'acquérir des objets dans des conditions acceptables sur le plan de la moralité tout en respectant la contrainte de crédits peu élevés. En effet, comme le retrace l'historien Daniel Sherman, l'ancien musée de la France d'Outre-Mer, ex-musée des Colonies, devenu le musée des Arts africains et océaniques (MAAO), devait se reconfigurer à la suite des indépendances et adopter une nouvelle orientation souhaitée par Malraux, centrée sur l'esthétique des objets et non plus sur leur caractère ethnographique comme au musée de l'Homme²⁵. L'institution manquait toutefois cruellement de collections dans un contexte où le marché des arts d'Afrique s'envolait. Malraux préparait donc un projet de fondation destinée à institutionnaliser des échanges d'objets, qui furent également envisagés en Europe avec le musée d'ethnographie de Budapest²⁶, les musées de Leyde et de Rotterdam²⁷, et le musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren mais qui n'aboutirent pas en raison, selon Sherman, de défauts techniques du musée²⁸. S'agissant des pays d'Afrique, et en particulier du Sénégal, le ministère

22. Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 19860306/12, dossier « Échanges avec les États africains; 1963 achats de tapisseries destinées à être échangées – Sénégal; c. d'Ivoire », Lettre d'André Malraux aux ministres des Affaires étrangères et de la Coopération, 11 mars 1963.

23. J.-M. Leveratto, « Politique linguistique et politique culturelle de la France en Afrique subsaharienne », Wuhan, Chine, mai 2019, <hal-03201788>.

24. Voir aux archives diplomatiques, La Courneuve, 349QO/98, Vie culturelle sénégalaise, expositions, septembre 62-mai 72, lettre de Jean de Lagarde au ministre des Affaires étrangères.

25. D. J. Sherman, *Le primitivisme en France et les fins d'empire (1945-1975)*, Dijon, Les presses du réel, 2018.

26. Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 19860306/12, dossier « Échanges avec les États africains; 1963 achats de tapisseries destinées à être échangées – Sénégal; c. d'Ivoire », Courrier de Jean Guirat, 9 septembre 1963.

27. Archives du musée du quai Branly-Jacques Chirac, DA001595/60559, MAAO, Lettre de Pierre Meauzé à la direction des musées de France, 1^{er} novembre 1967.

28. D. J. Sherman, *Le primitivisme en France... op. cit.*, p. 112.

Patrimoines africains : les performances politiques des objets

des Affaires culturelles eut vraisemblablement plus de latitude. Si le directeur de cabinet de Malraux, inquiet d'un changement de climat politique à la suite de la décolonisation, indiquait en 1966 qu'il faudrait procéder à un échange d'objets « pendant qu'il en [était] encore temps²⁹ », Senghor n'avait pas pris position sur le retour du patrimoine africain en Afrique. Dès avant cette décennie des indépendances, certains pays africains comme le Nigeria avaient formulé des revendications pour une restitution des objets. En janvier 1965, *Bingo !*, une revue basée à Dakar parmi les mieux diffusées en Afrique de l'Ouest, titrait ainsi « Rendez-nous l'art nègre ». Cet éditorial sema un vent de panique parmi les organisateurs de la grande exposition, « L'art nègre. Sources, évolutions, expansion », présentée à Dakar durant le Festival mondial des arts nègres, puis au Grand Palais à Paris en été, et Senghor dut rassurer personnellement les prêteurs occidentaux à propos du retour des œuvres après l'exposition³⁰.

Les missions de repérage et de sélection de plusieurs centaines d'objets africains destinés à l'exposition, effectuées dans les musées d'Occident et d'Afrique par plusieurs experts, occidentaux et africains, facilitèrent peut-être l'acceptation du projet, dans le sens où il s'inscrivait dans une continuité par rapport à ces circulations internationales déjà négociées auprès des prêteurs africains. En effet, en plus du Sénégal, avaient été pressentis le Mali, le Bénin et la Côte d'Ivoire³¹. Le projet ne se concrétisa finalement qu'en Côte d'Ivoire et au Sénégal, deux pays aux très riches collections et dont les dirigeants, les présidents Léopold Sédar Senghor et Félix Houphouët-Boigny, cherchaient à conserver d'étroites relations avec le gouvernement français. Tous deux respectivement anciens député et ministre d'Outre-mer étaient partisans d'une décolonisation lente au moyen de l'établissement d'un État multinational, lequel prenait chez Senghor la forme d'une fédération liant la France et ses anciennes colonies. Aussi, le président sénégalais réaffirma-t-il à chaque fois qu'il le put combien il appréciait l'aide de la France, notamment en matière d'assistance technique. À l'inverse, le Mali et la Guinée, en désaccord avec la politique menée à Paris, avaient refusé cette aide au début des années 1960³². Le choix du Sénégal par la France apparaît donc circonstanciel, dicté par un contexte politique favorable.

29. Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 19860306/12, dossier « MAAO échanges d'œuvres d'art avec États africains principe ; fondation internationale », courrier d'Antoine Bernard à Jean-Pierre Hadengue, 7 mai 1966.

30. Voir C. Vincent, « "The Real Heart of the Festival": The Exhibition of L'Art nègre at the Musée Dynamique », in D. Murphy (dir.), *The First World Festival of Negro Arts...*, op. cit., p. 55-56.

31. Archives diplomatiques, La Courneuve, 1089 INVA 52.04 Carton 283, Dossier « La question culturelle », Beaux-arts 1962-1972, création d'un musée des arts africains et océaniques : échange d'œuvres d'art françaises et œuvres locales, dépêches envoyées aux ambassadeurs français au Bénin et au Mali, 11 septembre 1963.

32. Voir Archives diplomatiques, La Courneuve, 349QO/67, dossier « Économie sénégalaise, assistance technique », télégramme de Lucien Paye, ambassadeur de France à Dakar, 3 janvier 1963.

André Malraux s'efforça, dans ses courriers adressés au gouvernement sénégalais comme aux agents français, de dépolitiser les actions de son ministère à destination de l'Afrique, niant la verticalité et les rapports de domination qui subsistaient. Il avait pour autant parfaitement conscience du potentiel subversif que pouvaient revêtir certains objets. Ainsi, au cours de l'été 1966, le Sénégal sollicite le prêt du sabre d'El Hadj Omar Tall (1796-1864), résistant historique à la colonisation française, dans le cadre de l'exposition historique « Témoins des temps passés » organisée à Dakar. La France refuse ce prêt et Malraux écrit personnellement à Senghor pour l'avertir que son gouvernement ne soutiendra que les manifestations culturelles destinées « à augmenter l'amitié entre leurs deux pays³³ ». Ce refus est ainsi particulièrement révélateur de la façon dont la France s'efforçait de masquer son passé colonial récent de façon autoritaire. Dans ce contexte, les choix des objets par les deux pays ne furent évidemment pas opérés avec la même liberté. Le rapport de force déséquilibré entre la France et le Sénégal impliqua que ce soit la France, en la personne de son expert, qui évalue la valeur des objets d'Afrique.

Pierre Meauzé, un agent français entre deux continents

C'est Pierre Meauzé qui fut choisi par Malraux pour effectuer les missions de repérage et de négociation dans le cadre des échanges d'objets. Ancien agent colonial et artiste lui-même, il contribua à fonder le musée d'Abidjan et fut introduit auprès de Malraux en 1961 par Gabriel d'Arbousier, ministre de la Justice au Sénégal. Informé de sa connaissance des collections et des réseaux muséaux et politiques africains, Malraux le charge dès 1962 d'acquérir des objets pour le compte du MAAO et, sur sa proposition, de rencontrer Senghor et Mamadou Dia. Nommé conservateur au MAAO, il participa en même temps aux missions d'expertise du FMAN³⁴. Les documents d'archives du ministère des Affaires culturelles invitent à prendre en compte la trajectoire complexe de cette personnalité qui, dans le cadre de sa mission, agit tantôt pour, tantôt par-delà l'intérêt national de son pays. En effet, à plusieurs reprises, il chercha à soutenir les projets élaborés par le président sénégalais, quitte à indisposer sa hiérarchie qui déplorait son manque de prudence³⁵. Par ailleurs, l'une des tapisseries envoyées au Sénégal avait été tissée d'après l'un de ses cartons³⁶, signe de l'estime que lui portait le président Senghor, sans que ce conflit d'intérêts évident n'ait empêché sa sélection. Sa mission d'agent de l'État français chargé d'acquérir des objets d'Afrique à moindre coût prima cependant sur son rôle d'intermédiaire entre

33. Voir C. Desportes, « Picasso en Nigritie... », art. cité.

34. Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 20160408/9, dossier « Meauzé ».

35. Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 20150333/577, Lettre de Claude Ménard à Pierre Meauzé, conservateur au musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, datée du 21 février 1970.

36. Le carton est le modèle à partir duquel le lissier travaille.

les deux gouvernements. Senghor accepta avec enthousiasme la proposition française et le ton des comptes rendus de Meuzé laisse entendre qu'il avait une grande liberté dans le choix des objets. Il écrivait ainsi après une première rencontre avec le président du Sénégal : « Dites dès maintenant au ministre qu'il y aura un Musée d'Art Nègre, convaincant et de premier ordre, en France, reste à en trouver les murs dignes³⁷ ! », suggérant que le volume des échanges pourrait être considérable. Si la profession de foi du protocole qui régissait l'échange affirmait qu'il visait à « une meilleure connaissance des deux pays respectifs », seuls deux objets – la terre cuite bassari et un mégalithe – furent véritablement produits au Sénégal. Directement prise sur le site archéologique de Soto qui venait d'être découvert, la pierre était destinée au parvis du MAAO.

Figure 2 Le mégalithe sur son lieu de découverte



Source : Archives du musée du quai Branly-Jacques Chirac, D04481/49579.

UN ÉCHANGE INÉQUITABLE DANS LE VOLUME ET LA NATURE DES OBJETS

Le ministère des Affaires culturelles français montrait ainsi une certaine avidité dans son désir d'acquisition et il cherchait dans le même temps à limiter les sacrifices auxquels les musées de France allaient devoir consentir au seul profit

37. Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 19860306/12, dossier « Échanges avec les États africains ; 1963 achats de tapisseries destinées à être échangées – Sénégal ; c. d'Ivoire », note de Pierre Meuzé pour le cabinet du ministre de la Culture, 30 mars 1963.

d'un nouvel établissement³⁸. Si l'échange une fois accompli parut satisfaire sans réserve les deux parties³⁹, son équité peut être remise en question *a posteriori*. La France avait mis en 1963 à disposition de Senghor un éventail apparemment généreux de plusieurs centaines de tapisseries françaises, toutes produites à Aubusson dans des ateliers privés et rassemblées pour l'occasion⁴⁰. Le président sénégalais choisit 15 pièces, dont la somme des valeurs d'assurance reportée sur le protocole signé en 1967 est parfaitement égale à celle des objets pris au Sénégal, garantissant en apparence l'équilibre du marché⁴¹. Le doute porte ainsi sur la manière dont furent fixés ces prix. Si Jean de Lagarde, ambassadeur de France à Dakar, expliquait suite à la signature du protocole que la valeur d'assurance des tapisseries françaises était celle de leur prix d'achat⁴², les documents relatifs à leur acquisition auprès des ateliers creusois les plus en vue à l'époque, comme les ateliers Tabard, Pinton et Suzanne Goubely, indiquent que, pour la plupart des œuvres, des prix spéciaux avaient été consentis au gouvernement français, inférieurs aux valeurs d'assurance inscrites sur le protocole. Les prix normaux ne correspondent pas davantage⁴³. La chronologie des échanges ne permet pas de déterminer avec précision à quel moment les prix des objets d'Afrique furent fixés par l'expert français mais, à l'aune des déclarations de l'ambassadeur, on peut formuler l'hypothèse que cette manœuvre était destinée à obtenir davantage d'objets africains tout en fournissant moins de tapisseries.

En plus de cette incertitude sur la valeur monétaire des objets, la nature de ceux qui furent proposés au Sénégal reflète la conception à la fois colonialiste et moderniste de l'État français de la circulation des objets et des idées sur l'art entre l'Occident et l'Afrique. Outre sa propre sélection à l'Ifan, Meauzé avait été chargé de sonder le président sénégalais afin de lui proposer une liste d'objets.

38. Dans son essai introductif à *La vie sociale des choses*, Arjun Appadurai, citant le philosophe et sociologue Georg Simmel, développe une réflexion à propos des sacrifices consentis lors d'échange de marchandises et de la façon dont ils participent à créer la valeur des objets. A. Appadurai, *La vie sociale des choses. Les marchandises dans une perspective culturelle*, Dijon, Les presses du réel, 2020 [1988], p. 15-88. Voir Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 19860360/12, dossier « Échanges avec les États africains ; 1963 achats de tapisseries destinées à être échangées – Sénégal ; c d'Ivoire », sous dossier « MAAO échanges avec les États africains Sénégal c. d'Ivoire », lettre de Jean Chatelain adressée au directeur de cabinet de Malraux, 13 février 1963.

39. Si bien que Senghor proposa de renouveler l'expérience en 1969, une proposition déclinée par la France qui invoqua un budget insuffisant.

40. Voir archives du Mobilier national, Paris, MM/4436.

41. Il faut noter qu'un franc français équivalait en 1967 à 50 francs CFA.

42. Archives diplomatiques, La Courneuve, 349QO/98, Vie culturelle sénégalaise, lettre de Jean de Lagarde au ministre des Affaires étrangères, 6 juin 1967.

43. Voir archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 19860306/12, dossier « Échanges avec les États africains ; 1963 achats de tapisseries destinées à être échangées – Sénégal ; c. d'Ivoire », sous-dossier « correspondance prix des tapisseries », liste de prix datée du 20 mars 1963, manufacture Pinton à l'intention de monsieur Goutal, direction générale des arts et des lettres : *Soleil Rouge* de Calder, 13000 francs contre 18000 francs sur le protocole ; Lettre des ateliers Suzanne Goubely-Gatien, 13 mars 1963, *L'arbre d'or* de Dom Robert, 8500 francs contre 12000 francs sur le protocole ; listes des prix de la galerie La demeure, 10 juillet 1963 : prix de vente pour *Ala* de Mategot, 3650 francs, prix spécial 2700 francs, contre 4500 francs sur le protocole.

Le service de la conservation du musée des Arts décoratifs à Paris avait été sollicité pour explorer les options offertes dans la constitution d'une telle liste et formula des recommandations par le biais d'une note anonyme⁴⁴. Son auteur-riche se préoccupait de l'usage des objets français qu'elle souhaitait didactique, dans la continuité de la volonté coloniale d'éduquer les populations, et suggérait d'envoyer des moulages et des reproductions afin de donner aux populations « [l]es moyens d'une connaissance dont ils sont avides ». En indiquant qu'il faudrait privilégier l'envoi de « copies » à celui d'œuvres considérées comme « secondaires », la crainte se cristallisait sur « l'influence néfaste que les œuvres de pacotille importées ont eue sur l'art indigène ». La note recommanda donc une grande prudence et d'envoyer des œuvres « d'une qualité telle que leur contrefaçon possible soit encore bénéfique ».

Ces conseils témoignent de l'esprit de certains conservateurs et agents des musées français, qui appréhendaient alors les contacts et les relations culturelles sous l'angle de la domination, une compréhension commune aux paradigmes coloniaux et modernistes dans lesquels les centres dominent les périphéries politiquement et artistiquement. Durant ces années post-indépendance, l'acte agissant, intellectuel et artistique que constitue l'inspiration était dénié aux artistes africains par les autorités françaises qui ne concevaient la création subalterne⁴⁵ qu'en termes d'influence, de passivité, voire de contrefaçon. L'historien Partha Mitter a conceptualisé cette relation asymétrique entre des artistes subalternes et des artistes occidentaux à travers les notions de « pathologie de l'influence » et de complexe du « Picasso manqué », les premiers étant perçus comme des imitateurs inférieurs des seconds et leurs productions comme des dérivés sans originalité, tandis que les Occidentaux sont célébrés pour leurs emprunts aux populations non occidentales⁴⁶. Cette « influence » que subiraient passivement les artistes africains trouve également un écho avec les jeux de pouvoir de la guerre froide, qui incitent les pays des deux blocs à mobiliser les artistes et les productions artistiques comme des symboles et des vecteurs de pouvoir. Si les manœuvres des blocs sur le terrain de la culture sont bien identifiés à l'époque⁴⁷, le *soft power* déployé par Senghor ne fut pas perçu comme tel. En effet, parmi les comptes rendus rédigés par les agents du poste diplomatique français de Dakar qui surveillent et recensent pourtant attentivement les

44. Les citations de ce paragraphe sont extraites de cette note. Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 19860360/12, dossier « Échanges avec les États africains ; 1963 achats de tapisseries destinées à être échangées – Sénégal ; c d'Ivoire », sous dossier « MAAO échanges avec les États africains Sénégal c. d'Ivoire », Note anonyme.

45. Le terme « subalterne » est mobilisé par plusieurs théoricien-nes, dont Antonio Gramsci et Gayatri Spivak, qui en donnent des définitions différentes. Je l'utilise ici afin de souligner en même temps la construction de cette catégorie par rapport à un pouvoir impérialiste et post-impérialiste dominant, et son agentivité et son musellement.

46. P. Mitter, « Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery », *The Art Bulletin*, vol. 90, n° 4, 2008, p. 531-548.

47. Voir la thèse de L. E. Taylor, *The Art of Diplomacy in Dakar...*, *op. cit.*

activités des centres culturels étrangers, une place extrêmement restreinte est accordée aux initiatives culturelles du gouvernement sénégalais⁴⁸.

Les choix de Senghor: le reflet d'une manipulation habile des concepts modernistes

Contrairement aux agents français, Senghor pensait les relations postcoloniales en termes d'apports mutuels, un état d'esprit qui explique en partie l'accueil chaleureux qu'il fit à la proposition française d'échange d'objets. En développant sa théorie de la Négritude dans les années 1930, puis celle de la civilisation de l'universel au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, il promouvait les particularismes, dans le sens où ils participeraient à une civilisation dont le métissage des cultures complémentaires ferait advenir une paix durable pour l'humanité. La Négritude, partie prenante de cette nouvelle civilisation, était désormais définie comme « l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir ». Au confluent de ces deux positions, décrites par l'historienne de l'art Lauren Taylor comme d'une part un humanisme universalisant et de l'autre un particularisme essentialiste⁴⁹, Senghor développa ce que l'on pourrait appeler une rhétorique de l'assimilation, qui infusait profondément sa politique culturelle en promouvant un diptyque mêlant « enracinement » dans sa culture traditionnelle, dans son « ethnie », et « ouverture » « aux apports féconds de l'étranger⁵⁰ ». L'assimilation désigne la politique coloniale de l'Empire français qui visait à faire adopter aux populations colonisées les pratiques culturelles du pays colonisateur au détriment des leurs. Senghor, qui rejetait fermement cette politique, subvertit le terme et le transforma avec astuce en une invitation à travers le mot d'ordre : « Assimilez ! Ne vous laissez pas assimiler », qu'il destinait particulièrement aux artistes sénégalais.

La façon dont il opposa dès le début des négociations un ferme refus à la proposition de gravures et de moulages⁵¹, à l'exception de l'art égyptien, témoigne de son habileté à manipuler les concepts issus de ces deux paradigmes. Au moment de sa rencontre avec Meauzé, Senghor avait dressé une liste de vœux. Y sont mentionnées des tapisseries de célèbres peintres-cartonniers, tels que Dom Robert, Jean Picart Le Doux, Jean Lurçat et Robert Wogensky, des peintures d'artistes tels que Mario Prassinos et Pierre Soulages, des

48. Voir les documents avec les cotes 349QO/2, 349QO/3, 349QO/4 et 349QO/5 aux archives diplomatiques, La Courneuve.

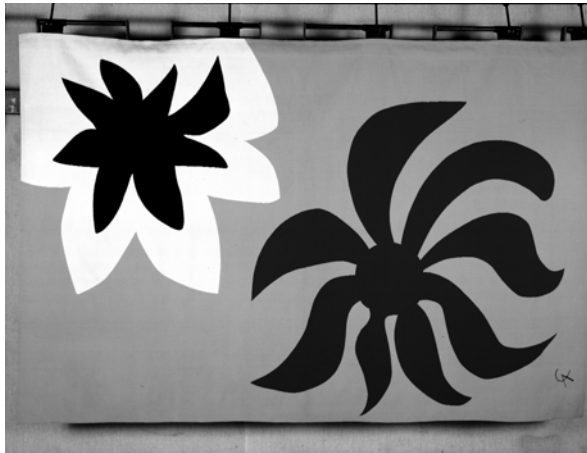
49. Voir L. E. Taylor, « Introduction », in L. E. Taylor, *The Art of Diplomacy in Dakar...*, op. cit., p. 17.

50. Ce diptyque est largement développé dans les écrits de Senghor. Les mots entre guillemets reviennent très régulièrement dans les volumes de *Liberté*.

51. Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 19860306/12, dossier « Échanges avec les États africains ; 1963 achats de tapisseries destinées à être échangées – Sénégal ; c. d'Ivoire », note de Pierre Meauzé pour le cabinet du ministre de la Culture, 30 mars 1963.

mosaïques de Jean Bazaine et de Georges Braque, et des poteries de Picasso. Ce choix témoigne d'une connaissance informée du régime d'appréciation moderniste qui distingue et valorise les arts autographiques – que constituent les peintures, les céramiques, les gravures et les tapisseries – par rapport aux reproductions, considérées comme des copies sans valeur. Cette inclination de Senghor pour les arts décoratifs peut ainsi être analysée comme un premier ébranlement des conceptions françaises du goût des élites africaines. D'après la note anonyme évoquée précédemment, des objets d'art décoratif lui avaient été vraisemblablement proposés, en plus des moulages. En écartant catégoriquement les moulages et en privilégiant les tapisseries, les peintures et les objets d'arts décoratifs, le président sénégalais faisait délibérément glisser la proposition de la copie vers le multiple et manifestait ainsi son exigence de dialogue mené sur un plan d'égalité. Comme en attestent les archives et sans que la raison n'en soit explicitée, ce sont finalement uniquement des tapisseries qui furent proposées à Senghor. Il est possible que l'idée de mettre à disposition du Sénégal des œuvres ne constituant pas une perte pour les collections françaises trouve ainsi une forme de satisfaction – un même carton pouvant être tissé plusieurs fois – tout en promouvant à l'étranger un art en pleine expansion.

Figure 3 La tapisserie *Soleil Rouge* d'Alexander Calder



Source : Collection du Mobilier national, numéro d'inventaire FADT-21069-000, photographie © F. Baussan, Mobilier national, droits réservés.

Portrait de l'artiste (français) en ambassadeur

Les enjeux théoriques et politiques qui traversent ces négociations témoignent de la volonté de Senghor de renverser certaines des conceptions colonialistes et modernistes. Comme le note Elizabeth Harney, il considérait les artistes de son

pays comme des ambassadeurs⁵². Au regard des projets accueillis au Sénégal, je suggère que le président sénégalais attribua également ce rôle aux objets et aux artistes français⁵³, choisis à la fois en raison de leur notoriété en France et dans le monde, et comme incarnations de son discours sur le métissage. L'inauguration de la Manufacture nationale de tapisserie à Thiès en 1966 marque le début de cet usage stratégique des artistes français. Parmi les structures nouvelles créées à l'indépendance, la MNT semble le mieux incarner le diptyque « enracinement et ouverture », Senghor estimant qu'elle contribuera à créer « un art nouveau pour une nation nouvelle » et un style national « symbiose des techniques importées de France et de la culture traditionnelle⁵⁴ ». De fait, elle produit des tapisseries de lisse, une technique pratiquée en France, notamment dans les ateliers privés d'Aubusson et dans les ateliers nationaux⁵⁵. Lors de l'inauguration, c'est au peintre-cartonnier Jean Lurçat que Senghor rend l'hommage le plus appuyé. L'artiste, mort au début de l'année, lui aurait soufflé l'idée de la manufacture lors de leur rencontre à Cotonou en 1962⁵⁶. Lurçat incarne en France et à l'étranger le renouveau de cette technique dont il a contribué à façonner l'image d'un art social et engagé et qui fut promue comme symbole éclatant de la renaissance spirituelle nationale après la Seconde Guerre mondiale⁵⁷. Il fut également actif dans la construction de sa propre image de rénovateur et d'artiste, minimisant à dessein les tentatives précédentes de renouvellement de la technique par d'autres protagonistes. Jusqu'à sa mort, il chercha sans relâche à diffuser la tapisserie dans le monde entier par le biais d'expositions, mais également en accompagnant des gouvernements dans l'adaptation de la technique, comme en Tunisie⁵⁸. Au Sénégal cependant, son action semble avoir été limitée au rôle d'inspirateur et

52. E. Harney, « "Les chers enfants" sans papa », *Oxford Art Journal*, vol. 19, n° 1, 1996, p. 42-52.

53. Marc Chagall et Pablo Picasso ne naquirent pas en France. Chagall fut naturalisé français, pas Picasso, qui était cependant lui aussi soutenu par le gouvernement français et vécut en France toute sa vie.

54. L. S. Senghor, « Pour une tapisserie sénégalaise », in L. S. Senghor, *Liberté 3...*, op. cit., p. 103.

55. La tapisserie de lisse se pratique sur un métier à tisser vertical (haute-lisse) ou horizontal (basse-lisse). Elle tire son nom des cordelettes auxquelles sont reliés les fils de chaîne, les lisses. Deux pédales actionnent les lisses, qui séparent alternativement les fils de chaîne impairs et pairs, permettant au lissier d'y passer le fil de trame. Cet entrelacement des fils de chaîne et des fils de trame construit peu à peu la pièce. La ville d'Aubusson (Creuse) regroupait dans les années 1960 plusieurs dizaines d'ateliers privés pratiquant cette technique tandis que les ateliers du Mobilier national produisaient des tapis et des tapisseries de lisse destinés aux collections françaises.

56. L. S. Senghor, « Pour une tapisserie sénégalaise », art. cité ; J. Gerschultz, « Artistry and Authorship in Modern Tapestry: Jean Lurçat and the Écoles des Arts in Tunisia and Senegal », Baltimore, Arts Council of the African Studies Association, novembre 2013. Je remercie chaleureusement l'autrice pour le partage de ce texte.

57. R. Froissart, « Histoires de la tapisserie et rêves de renaissance, de Blanc à Lurçat », in P. Bertrand (dir.), *Arachné. Histoire de l'histoire de la tapisserie et des arts décoratifs*, Le Kremlin-Bicêtre, Éditions esthétiques du divers, 2016, p. 243-266.

58. J. Gerschultz, *Decorative Arts of the Tunisian École: Fabrications of Modernism, Gender, and Power*, University Park, Penn State University Press, 2019.

c'est Papa Ibra Tall, emblématique artiste et premier directeur de l'institution, qui en aurait assuré la mise en place⁵⁹.

Sans nier le rôle, sans doute important, qu'a pu avoir Lurçat dans l'inspiration du projet, son invocation par Senghor peut être perçue en partie comme une stratégie de communication et de visibilité, tout autant que de rapprochement avec la France. Cette élection d'un artiste français comme patron de la manufacture constitue les prémices du cycle d'expositions monographiques qui eut lieu au Musée dynamique. Lors de chaque inauguration, Senghor déroulait un discours empreint de sa théorie de l'identité qui intègrait les apports de l'étranger, consciemment choisis et adaptés. Il soulignait les apports fondamentaux de l'art « nègre » à l'œuvre de ces artistes rattachés à « l'École de Paris » et à la France, et incitait les artistes sénégalais à s'inspirer en retour de ces grandes figures de l'art moderne, selon sa rhétorique de l'assimilation⁶⁰.

La modernité de l'« art nègre » : la logique d'une justification historique

Joshua I. Cohen estime que la présentation des arts de l'Afrique sous l'unique catégorie « d'art nègre » a permis à Senghor d'affirmer l'importance de sa contribution au patrimoine mondial, tout comme le « rythme », concept emprunté selon lui au marchand Paul Guillaume et à Thomas Munro dans le sillage d'Albert Barnes, aurait permis d'analyser l'art africain de manière formelle et poétique⁶¹. Dans le prolongement de cette analyse historiographique importante, je propose de mettre également en perspective l'utilisation que fait Senghor des notions essentialisantes d'« art nègre » et de « rythme » par rapport à la définition qui en avait été donnée par les penseurs européens racialisés des XIX^e et XX^e siècles. Ils croyaient au rôle primordial joué par le sang noir dans la revivification des cultures et dans l'éveil de l'imagination et de la créativité artistique des peuples « supérieurs⁶² ». Dominique Jarrassé analyse ainsi l'œuvre des historiens de l'art français qui reconfigurèrent la pensée de Gobineau et firent la promotion d'une vision racialisée de la création artistique, et note chez Élie Faure l'idée du primat de la sensualité noire sur l'intellectualité blanche. Ces penseurs et ces idées nourrirent probablement l'obsession de Senghor pour qui les arts de l'Afrique auraient

59. J. I. Cohen, « Locating Senghor's École de Dakar... », art. cité.

60. C. Desportes, « Picasso en Nigritie... », art. cité.

61. Tous deux auteurs de P. Guillaume et T. Munro, *La sculpture nègre primitive*, Paris, Les éditions de G. Crès et Cie, 1929. Voir aussi S. B. Diagne, *Léopold Sédar Senghor. L'art africain comme philosophie*, Paris, Riveneuve, 2007, p. 50; J. I. Cohen, « Senghor, "l'art nègre" et l'école de Dakar », in M. Diouf et M. Murphy (dir.), *Déborder la négritude...*, op. cit., p. 19-33.

62. Voir D. Jarrassé, « Trois gouttes d'art nègre. Gobinisme et métissage en histoire de l'art » [en ligne], *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, n° 1, 2009, <<https://journals.openedition.org/actesbranly/96>>, consulté le 13 février 2022.

été la source unique de l'art moderne occidental⁶³. Dans ses écrits, se révélait ainsi l'idée essentialiste d'une France de la technique, de la « raison discursive », qu'il oppose à la sensualité, à la « raison intuitive du négro-africain⁶⁴ ». Dans un contexte critique et historique où les emprunts des artistes subalternes aux artistes occidentaux étaient perçus comme un manque d'originalité, il rappelait, en invoquant les arts de l'Afrique, que l'art moderne était redevable aux « arts nègres », tout en inscrivant ces productions africaines dans l'histoire occidentale de l'art.

Dans le cas de la manufacture et de la tapisserie, Senghor prit le soin de donner une légitimité politique à l'adoption de la technique et du médium, qui du fait de ses dimensions prétendument sociales s'inscrivait dans la lignée du socialisme africain, car selon son acception la culture était une condition du développement de la nation. Dans son entreprise de création d'un art national cohérent, le président sénégalais était soutenu par Tall, premier directeur de la manufacture, qu'il avait délibérément orienté vers la tapisserie dès le début de sa carrière. Senghor veilla également à donner une justification historique à l'adoption de la tapisserie en mentionnant d'abord la tradition ouest-africaine du pagne tissé, puis l'Égypte ancienne. Dans les années 1960, l'Égypte ancienne constituait un point de crispation dans les débats historiques. L'historien et opposant politique sénégalais Cheikh Anta Diop avait proclamé en 1954, dans *Nations nègres et cultures*, que l'Égypte ancienne était « négro-africaine⁶⁵ ». Pour Senghor, elle était plutôt un exemple éblouissant de métissage des civilisations, comme l'étaient selon lui la Grèce ancienne et Sumer⁶⁶. En évoquant l'Égypte, il faisait également implicitement référence aux tissus coptes, redécouverts en Occident à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Dans cette décennie 1960, ils continuaient d'inspirer les artistes qui produisaient des tapisseries. Senghor inscrivait de ce fait la manufacture dans le goût modelé par le modernisme occidental⁶⁷, de la même façon qu'il avait écrit que Paris, en lui « révélant les valeurs de [s]a civilisation ancestrale, [l]'a obligé à les assumer et à les faire fructifier en [lui]⁶⁸ ».

63. Senghor cite ainsi à de multiples reprises Gobineau et Élie Faure dans les volumes de *Liberté*. Voir par exemple L. S. Senghor, *Liberté 3...*, *op. cit.*, p. 94-97, 142, 253, 254, 310 et 512.

64. Voir par exemple dans L. S. Senghor, « La puissance créatrice de Pierre Soulages », in L. S. Senghor, *Liberté 3...*, *op. cit.*, p. 13.

65. C. A. Diop, *Nations nègres et cultures*, Paris, Présence africaine, 1954.

66. Par exemple: « Ce qui, comme dans toutes les grandes civilisations, a rendu possible cette réussite, c'est, osons le dire, le mélange des sangs et les échanges de civilisations. Comme en Égypte, comme à Sumer, comme en Grèce. C'est ce métissage [...] qui fait la grandeur des Grands d'aujourd'hui [...] ». L. S. Senghor, *Liberté 3...*, *op. cit.*, p. 33.

67. Parmi les collectionneurs, on comptait des artistes français comme Auguste Rodin, Henri Matisse et André Derain, les textiles coptes étant identifiés dès les années 1930 comme l'une de leurs sources d'inspiration. En 1960, Pierre Baudouin et Jacques Lagrange sont à l'initiative d'une exposition de tapisseries coptes prêtées par le musée du Louvre à la galerie d'Aubusson (Paris). À la suite de cet événement, plusieurs artistes renommés comme Calder, Braque ou Picasso sont invités à créer de petites tapisseries.

68. L. S. Senghor, *Liberté 1. Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 313-314.

Figure 4 André Malraux et Léopold Sédar Senghor au Louvre en 1961

On distingue le profil d'André Parrot à gauche.

Source : Archives nationales, 20180744/1, © M. Roi.

Ces discours hautement intellectualisés, prononcés en français alors que la majorité de la population sénégalaise ne maîtrise pas cette langue à l'époque, indiquent qu'ils furent pensés par Senghor à destination de l'élite, en particulier des agents du gouvernement français, et non à destination des Sénégalais. Malraux avait ainsi rapporté leurs conversations en marge du FMAN dans son livre *Hôtes de passages*⁶⁹. Ainsi si, contrairement aux agents de la seconde génération des MSAD, Mamadou Wade, l'un des premiers lissiers de la manufacture, se souvient de cet échange, il indique ne jamais avoir vu les tapisseries françaises reçues par le président et estime qu'il avait été relativement confidentiel⁷⁰. Senghor en revanche mit régulièrement en scène son discours philosophique, artistique et politique au cours de visites diplomatiques. Ses voyages en France, tout comme les rencontres entre chefs d'États faisaient l'objet d'une attention médiatique accrue et l'analyse de leurs aspects symboliques permet de saisir l'adéquation du discours et des choix de lieux du président sénégalais. En 1961, il avait ainsi émis le souhait de voir modifier le programme habituellement réservé aux chefs d'États africains reçus à l'Élysée et, sur sa suggestion, une visite au musée du Louvre avait été prévue dans les salles des antiquités de Sumer et d'Égypte où il avait demandé à être accompagné de Malraux, et non

69. A. Malraux, *Hôtes de passages*, Paris Gallimard, 1975.

70. Entretien avec Mamadou Wade, Dakar, décembre 2021.

de son homologue Charles de Gaulle⁷¹. Leur parcours dans ces deux pavillons forme un écho à son discours et ressemble à un hommage rendu à Malraux, qui avait dédié, en 1960, une préface au premier tome de la collection « L'univers des formes » éditée par Gallimard et qui se voulait une « histoire universelle de l'art ». Le livre, consacré à Sumer, avait été écrit par André Parrot⁷², le conservateur qui guida les deux hommes dans le musée. Par ses aspects symboliques, cette visite illustre la façon dont Senghor se servait des arts et de la culture pour mettre en avant son discours politique et philosophique sur le métissage et l'assimilation. De la même façon, il émit rapidement le souhait de venir au MAAO afin de découvrir la présentation du mégalithe, souhaitant probablement amplifier le faible retentissement qu'avait eu l'échange en France⁷³.

Les aspects stratégiques de l'adoption de la tapisserie au Sénégal

En poursuivant l'analyse sous l'angle de la stratégie, on peut considérer que l'adoption de la technique de la tapisserie au début des années 1960 offrait de nombreux avantages. Elle était d'abord susceptible d'offrir aux artistes sénégalais une plus grande visibilité car le médium bénéficiait d'un marché florissant et de plateformes internationales dédiées, comme les Biennales de Lausanne, créées en 1962 par Jean Lurçat et le Suisse Toms Pauli. L'historienne de l'art Odile Contamin qualifie ainsi les années 1960 de moment de grâce dans l'histoire de la tapisserie, décrivant la prospérité des ateliers creusois et l'action d'un gouvernement français qui organisa en une décennie 35 expositions internationales, dont certaines furent itinérantes. L'adoption de la technique apparaît également comme une tentative, à travers la coopération technique, de maintenir des liens diplomatiques étroits avec le gouvernement français à l'heure de la Françafrique et des rivalités sur le continent. Cette adoption entraîna en effet la mobilisation d'un réseau de protagonistes variés qui œuvrèrent à la fois pour la France et pour le Sénégal, poursuivant l'objectif commun de la création de la MNT tout en développant leurs propres carrières. Ainsi, François Tabard, le directeur de l'atelier familial du même nom, était présent lors de l'inauguration, comme Michel Tourlière, directeur de l'École nationale d'art décoratif d'Aubusson qui avait facilité l'emploi à Thiès de l'une de ses meilleures élèves lissières, Line Bacconnier⁷⁴. Les deux hommes avaient probablement été mis en contact avec Papa Ibra Tall

71. Voir Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 19890127/7. Cette visite fit l'objet d'une couverture photographique par les services de l'Élysée. Un reportage consacré à Senghor et à De Gaulle assistant à une représentation à la Comédie-Française est également diffusé au JT de 13 heures sur la première chaîne.

72. André Parrot, *Sumer*, Paris Gallimard, 1960.

73. Archives du musée du quai Branly-Jacques Chirac, D004881/49582, dossier Soclage et mise en place de l'objet au MAAO.

74. Archives de la Cité internationale de la tapisserie, Aubusson, Fonds École nationale d'art décoratif d'Aubusson, Série A, administration, Dossier A221963.

Patrimoines africains : les performances politiques des objets

par Meauzé⁷⁵. Alors que le gouvernement français utilisait la tapisserie comme vecteur de son *soft power* depuis le lendemain de la Seconde Guerre mondiale, il avait tout intérêt à voir s'exporter une technique qui lui était tant associée. De fait, la filiation de la jeune tapisserie sénégalaise et de la technique française était parfaitement identifiée par les autorités françaises qui s'en réjouissaient tandis que la « bataille d'influence » faisait rage à Dakar⁷⁶.

Néanmoins, l'irruption brutale de la Nouvelle tapisserie dès la deuxième Biennale de Lausanne en 1965 bouleverse la scène et le marché de la tapisserie. Ces œuvres, souvent créées par des femmes d'Europe de l'Est travaillant sans carton et en utilisant des matériaux non nobles, contribuèrent à une certaine marginalisation de la tapisserie de lisse, ce qui ne facilita pas l'intégration des œuvres de Thiès sur la scène internationale.

En autorisant l'envoi en France d'objets africains, Senghor interpellait les élites et le gouvernement français sur le rôle de ces objets, qu'il définissait comme primordial pour la formation de l'art moderne occidental. Dans le même temps, des voix s'élevaient, au Sénégal et ailleurs, pour dénoncer l'inégalité des rapports qui formaient le cadre de ces circulations où, comme l'affirmait Papa Ibra Tall, « tout peut aller dans un sens, jamais dans l'autre⁷⁷ ». Si cette observation – qui ne visait pas directement l'échange de 1966-1967 – était énoncée par l'un des proches collaborateurs de Senghor, elle n'entraînait pas en contradiction totale avec le discours du président. Senghor cherchait avant tout à ne pas troubler ses relations avec la France mais dénonçait en même temps une « Euramérique » qui cherchait à imposer sa propre civilisation comme civilisation « universelle », mais non « de l'Universel⁷⁸ ». Le choix des tapisseries françaises, comme l'adoption de la technique pour la création du nouvel art sénégalais, peut alors être analysé comme un mimétisme critique, une stratégie ambiguë destinée à mettre en lumière l'artificialité de la logique oppositionnelle entre les dominants et les Autres⁷⁹. Ses efforts sur le plan de la diplomatie culturelle resteront mal compris.

75. Meauzé collaborait en effet avec l'atelier Tabard depuis plusieurs années. Il aurait également participé au choix ou à la création de certaines des tapisseries de l'ambassade de France à Dakar. Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 20160408/9, dossier « Meauzé ».

76. L'ambassadeur Jean de Lagarde se félicite que le ministre sénégalais M'Bow ait « annoncé [...] que le Sénégal comptait faire connaître au public soviétique des œuvres de ses peintures et de sa jeune manufacture de tapisseries. Je remarquerai à ce sujet que nous ne pourrions que nous en féliciter, car le directeur de la manufacture de Thiès, M. Pap Ibra Tall, est un excellent représentant de l'École française de tapisserie d'Aubusson et un disciple de Lurçat ». Archives diplomatiques nationales, site de la Courneuve, dossier 349QO98, expositions septembre 62-mai 72, courrier du 14 août 1968 de Jean de Lagarde à Michel Debré.

77. P. I. Tall, « Situation de l'artiste négro-africain contemporain », in *Art nègre et civilisation de l'universel*, Dakar/Abidjan, Nouvelles éditions africaines, 1975, p. 91.

78. L. S. Senghor, *Liberté 3...*, op. cit., p. 10.

79. Voir le concept de « *mimicry* » théorisé par Homi Bhabha à propos de l'Inde coloniale, H. K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

La réception des arts modernes et contemporains de l'Afrique, à l'époque et jusqu'à aujourd'hui, témoigne d'une scène internationale et d'institutions qui véhiculent des concepts réducteurs et essentialistes. L'analyse de l'échange permet également de prendre la mesure de l'évolution en un demi-siècle du rôle assigné aux objets d'Afrique dans la diplomatie culturelle française. En 1966, alors que la France s'apprêtait à recevoir les objets sénégalais au MAAO, elle refusa le prêt du sabre d'El Hadj Omar. L'arme fut restituée légalement en décembre 2020 au Sénégal suite aux annonces d'Emmanuel Macron de 2017. Cinquante ans séparent ces deux gestes politiques, l'un de rétention, l'autre de restitution, témoignant du tournant pris dans la stratégie d'influence française. Alors qu'aujourd'hui la France se place dans une posture démonstrative d'interrogation de son passé colonial, les objets d'Afrique sont mobilisés dans la construction d'une autocritique destinée à renvoyer l'image d'une démocratie forte, qui voudrait faire croire qu'elle n'a désormais plus rien à cacher ■

Coline Desportes

EHESS,

Centre de recherches sur les arts et le langage (Cral),

Institut national d'histoire de l'art

Abstract

Negotiation and "Influence" in the Arts: Exchanging Objects between France and Senegal in the 1960s

Based on unpublished archives, this paper examines the background, conditions, and modalities of an exchange of French tapestries for African objects, which took place in 1966–1967 between France and Senegal. It analyzes the role attributed to the objects by the two countries, their symbolic values, and the philosophical and political negotiations involved in this exchange, at a time of independence in Africa, Françafrique, and the Cold War. The aim is to understand why the medium and technique of the tapestry were chosen in light of the political and cultural agenda of the first Senegalese president, Léopold Sédar Senghor (1906–2001).