
Revue de l'exposition The Color Line – Les artistes africains-américains et la ségrégation (1865-2016)

Musée du Quai Branly Jacques Chirac, Paris, 4 octobre 2016 – 15 janvier
2017

Églantine Morvant



Éditeur
AFEA

Édition électronique

URL : <http://transatlantica.revues.org/8260>

ISSN : 1765-2766

Référence électronique

Églantine Morvant, « Revue de l'exposition The Color Line – Les artistes africains-américains et la ségrégation (1865-2016) », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2016, mis en ligne le 16 février 2017, consulté le 02 mai 2017. URL : <http://transatlantica.revues.org/8260>

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2017.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence
Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Revue de l'exposition The Color Line – Les artistes africains-américains et la ségrégation (1865-2016)

Musée du Quai Branly Jacques Chirac, Paris, 4 octobre 2016 – 15 janvier
2017

Églantine Morvant

Depuis le 4 octobre 2016 et jusqu'au 15 janvier 2017, le Musée du Quai Branly Jacques Chirac accueille l'exposition *The Color Line – Les artistes africains-américains et la ségrégation*, événement historique, assurément dans l'histoire muséographique française, voire mondiale. En effet, si la réunion en si grand nombre d'œuvres d'art visuel produites par des artistes africains-américains est déjà rare aux États-Unis, elle est résolument pionnière en France. De plus, la formidable étendue de la période couverte par l'exposition permet d'observer l'évolution des ressources et ressorts artistiques autant qu'esthétiques depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Entièrement bilingue (sans traduction forcée : le mouvement de la « Harlem Renaissance » est désigné tel quel), ce long et riche parcours chronologique au travers de 15 salles¹ présente 200 œuvres aux médias variés : principalement des dessins, aquarelles, peintures, linogravures, sculptures et installations, mais aussi pochettes de disques, extraits de chansons ou de films. Cette diversité artistique est étayée d'un effort de contextualisation tout aussi varié à l'aide de la reproduction de 400 documents d'époque : affiches, illustrations, articles et unes de presse, couvertures de romans, bandes dessinées offrant ainsi une compréhension large et quasi exhaustive d'un processus sûr mais sourd car condamné au silence. Chaque salle, mettant en regard les œuvres avec leurs contextes de production et de réception, rend apparents les enjeux tant identitaires que politiques qui sous-tendent la production artistique. Car, comme l'indique le sous-titre de l'exposition avec l'inscription du terme « ségrégation », l'éclairage porté sur ces œuvres d'art et choisi par le commissaire d'exposition, Daniel Soutif, est décidément politique.

Une exposition magistrale : production artistique et ancrage historique toujours en regard

L'ambition réussie de cette exposition est de donner à voir et donc à comprendre la production artistique et culturelle par les artistes et penseurs africains-américains en regard des contextes sociaux et politiques de production et de réception de ces œuvres. Cet ancrage est très présent quand le propos est essentiellement historique et qu'il a trait à l'abolition de l'esclavage, à la Reconstruction, à la Première Guerre Mondiale, à la Grande Migration, à la Seconde Guerre Mondiale. La reproduction de lithographies apporte des représentations d'époque de moments et de personnages politiques africains-américains déterminants dans la lutte pour l'émancipation, telle celle des *First Coloured Senators and Representatives in the 41st and 42nd Congress of the United States*. Photographies, peintures, dessins présentent certaines de ces figures historiques. Réalisés *a posteriori* ces portraits rendent hommage au rôle fondateur du personnage qu'ils donnent à voir. En attestent le dessin au fusain de Fredrick Douglass (1818-1895) exécuté par Charles White en 1940 ou bien le portrait de Booker T. Washington (1856-1915) peint à l'huile sur toile par Henry Ossawa Tanner en 1917 deux ans après la mort du leader. Quand ils sont contemporains au sujet qu'ils représentent, ils manifestent sa notoriété. On trouve ainsi le dessin *Martin Luther King* exécuté en 1965 par Hale A. Woodruff au fusain sur papier, la lithographie très connue de W.E.B. Du Bois (1868-1963) réalisée par Benjamin Ide Wheeler vers 1901. Témoin de l'entrée dans l'ère contemporaine, l'autoportrait *Wanted by the FBI* (1975) qu'Angela Davis réalisa en détournant l'avis de recherche dont elle fut l'objet en 1970 fait autant œuvre d'art qu'acte de protestation.

L'ancrage contextuel est éclairant quand il introduit à des mouvements artistiques telle la *Harlem Renaissance* ou quand, sous la forme d'un thème, il rend compte de la pratique du lynchage. Toutefois, il perd quelque peu en vigueur en fin d'exposition quand le propos s'intéresse à la période plus récente. Aussi, la salle « *Harlem on their Minds* » expose-t-elle différentes représentations de Harlem parmi lesquelles celles de Romare Bearden (1911-1988) et de Jacob Lawrence (1917-2000), mais les éléments de contextualisation sont trop rares pour rendre tangible la réalité de vie de ce quartier effervescent à tous points de vue. Par ailleurs, il n'apparaît pas assez clairement que ce phénomène ne se cantonnait pas à Harlem mais qu'il se manifestait dans les quartiers de nombreuses grandes villes nouvellement peuplées par les Africains-américains après la première guerre mondiale (Chicago, Detroit, Boston...). En témoigne, du reste, le tableau *Douglas Square, Boston* (1936) d'Allan Rohan Crite (1910-2007). Enfin, les deux dernières salles consacrées à la production plus contemporaine, notamment à partir des années 1960, mettent parfois trop peu en lumière les conditions de production de certaines œuvres et la motivation de les inscrire dans ce parcours de *The Color Line*.

Pourtant, l'exposition a su recourir à une prodigieuse diversité d'œuvres et de documents contextuels, qui lui fait embrasser un éclairage à la fois historique, sociologique, littéraire, philosophique, anthropologique et artistique. Ainsi, des photographies et graphiques commandés par W.E.-B. Du Bois pour l'*Exposition des Nègres d'Amérique* lors de l'Exposition universelle de Paris 1900 renseignent sur les difficiles conditions de vie sociales et politiques des Africains-américains peu après la Reconstruction. Certains textes fondateurs² de Booker T. Washington, de W.E.-B. Du Bois et d'Alain Locke (1885-1954) sont donnés à voir dans leur matérialité, de même que certains ouvrages

littéraires majeurs. On peut découvrir les couvertures de livres de la *Harlem Renaissance* : *Cane* (1923) de Jean Toomer (1894-1967), *Home to Harlem* (1922) de Claude McKay (1889-1948), le recueil de poèmes *God's Trombones. Seven Negro Sermons in verse* (1927) de James Weldon Johnson (1871-1938), plusieurs recueils de poésie de Langston Hughes (1902-1967) ainsi que l'édition de 1949 de *One-way Ticket*, illustrée par Jacob Lawrence. Plus loin, on peut voir des ouvrages plus contemporains, parmi lesquels *The Invisible Man* (1952) de Ralph Ellison (1913-1994) et *Home* (2012) de Toni Morrison (née en 1931).

Dans une salle consacrée aux sportifs Jack Johnson, Joe Louis, Mohamed Ali et d'autres, l'exposition rassemble des articles de presses français, espagnols, et états-uniens. Elle rend ainsi compte de l'étendue de la couverture médiatique de leurs exploits et de la révolution du regard public que ces derniers ont entraînée. En effet, considérées dans leur ensemble, les nombreuses affiches, couvertures de magazines, de journaux ou de revues permettent d'appréhender l'évolution du regard porté sur les Africains-américains autant par eux-mêmes que par le reste du monde. L'imagerie, pleine de clichés, associée aux *minstrels* racistes de la fin du XIX^e siècle a peu à peu cédé la place à des articles de presse relatant certains faits talentueux, puis à des journaux ou revues créés par des Africains-américains comme instruments voire armes pour leur combat vers l'émancipation. Il en est ainsi de *The Crisis - A Record of the Darker Races*, revue créée par Du Bois en 1910 comme antenne de la *National Association for the Advancement of Coloured People* qu'il participa à fonder en 1909, et cinquante ans plus tard, de *The Black Panther - Black Community News Service*, qui exista de 1967 à 1980 et qui avait, comme le titre l'indique, la volonté d'affirmer en la servant l'existence de la communauté africaine-américaine. Leurs nombreuses unes données à voir ensemble permettent d'en apprécier la ligne éditoriale. Avec une intention moins exhaustive, bien d'autres journaux africains-américains au rôle influent auprès de la communauté africaine-américaine sont exposés, notamment *Opportunity - A Journal of Negro life* publié pour la première fois en 1923 par la *National Urban League* jusqu'en 1949, proposé comme un forum sociologique pour les Africains-américains. Également les journaux fondés par l'éditeur et homme d'affaires John H. Johnson : le *Negro Digest* établi en 1942 sur le modèle du *Reader's Digest* mais centré sur la communauté africaine-américaine (lequel fut renommé *Black World* en 1970 avant de cesser d'être édité en 1976) et, inspiré de *Life*, *Ebony* en 1945, encore publié de nos jours.

Cette diversité révèle l'ampleur et la complexité du long processus que fut l'affirmation identitaire africaine-américaine.

Ressources et enjeux artistiques – l'hybridité comme ressort esthétique

Dès sa salle introductive, l'exposition donne à voir le tableau de facture très classique *Uncle Tom and Little Eva* (1853) réalisé par le peintre Robert S. Duncanson (1821-1872) en référence au roman paru un an plus tôt *La Case de l'Oncle Tom* de Harriet Beecher Stowe. La présence de ce tableau témoigne qu'avant même l'abolition de l'esclavage, les Africains-américains de condition libre dans le nord états-unien pouvaient s'adonner à la peinture, en faire profession et maîtriser cet art selon les conventions académiques, c'est-à-dire européennes à l'époque. À la génération suivante, Henry O. Tanner (1859-1937) a pu livrer au cours d'un périple transatlantique des scènes de vie observées en France, dont *The Young Sabot Maker* (1895) et, quelques années plus tard, de très belles scènes de rue à Alger.



Robert Duncanson, *Uncle Tom and Little Eva* (1853)

69,2 x 97,2 cm, huile sur toile

©Adagp, Paris, 2016

La salle consacrée à la *Harlem Renaissance* rassemble les grands noms du mouvement et leurs œuvres emblématiques. Dès l'entrée, on fait face au célèbre *Into Bondage* (1936) d'Aaron Douglas (1899-1979). Ce tableau mêle motifs du berceau africain (jungle, palmiers), bateaux négriers et esclaves aux mains liées, levées en direction de l'étoile du nord qui leur indiquait la voie vers la liberté.



AARON DOUGLAS, INTO BONDAGE (1936)

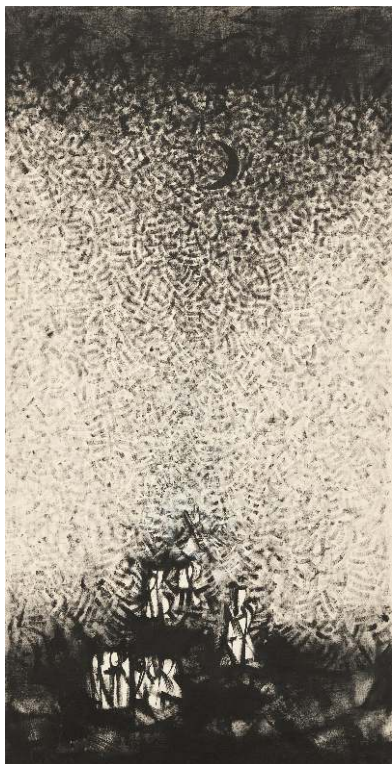
Huile sur toile, 153,4 × 153,7 cm

© Adagp, Paris, 2016 (photographe G-Williams)

Ses tons pastel (bleu, rose, violet, jaune) sont typiques de la peinture à l'huile que Douglas faisait à cette époque et tranchent avec ceux vifs et saturés (noir, rouge et blanc) de la gouache sur papier *Fire!* de 1971, offerte en contraste dans la même salle. Un autre mur donne à voir les premières peintures à l'huile d'Archibald J. Motley (1891-1981) qui, pour certaines, représentent des scènes de vie urbaines : *Tongues (Holy Rollers)* (1929), *The Plotters* (1933). Au cours de l'exposition, sont présentées des linogravures et aquarelles du peintre William H. Johnson (1901-1970) (à la prochaine exposition, on espère voir sa peinture : ses toiles très matiérées sont impressionnantes). Se trouvent également de nombreuses pièces de Jacob Lawrence (1917-2000) et deux pièces en bronze du tout aussi célèbre sculpteur Richmond Barthé (1901-1989) : *The Boxer* (1948) et *The Negro Looks Ahead* (1950). Aussi est-il assez surprenant que Toussaint Louverture (ca 1743-1803) soit tout à fait absent de l'exposition. En effet, admiré pour avoir mené son peuple vers la liberté, le leader politique haïtien a constitué une grande source d'inspiration pour beaucoup d'artistes africains-américains, notamment pour Barthé et Lawrence. Une des premières commandes que le sculpteur reçut à ses tout débuts fut celle d'une statue monumentale de Toussaint Louverture destinée à Port-au-Prince. Quant à Lawrence, il réalisa entre 1936 et 1938 une de ses premières séries intitulée *La vie de Toussaint Louverture*, constituée de 41 pièces de tempera sur papier. L'exposition rassemble aussi des pièces rares telles que de nombreux dessins d'Albert Alexander Smith (1896-1940) exécutés au crayon sur papier en 1918. On trouve également du peintre autodidacte Horace Pippin (1888-1946), dont le style naïf et minutieux évoque quelque chose de Douanier Rousseau, d'une part son tableau *The Victory Garden* (1943) portant sur la première guerre mondiale durant

laquelle il combattit au sein du célèbre régiment « *Harlem Hell Fighters* » et d'autre part, son formidable Journal qu'il tenait alors, illustré de dessins.

L'ampleur de l'exposition offre la chance exceptionnelle d'observer non seulement des séries complètes d'artistes, mais aussi l'évolution de ces derniers sur plusieurs décennies du point de vue de leur technique, du choix des sujets, des médias employés.³ La diversité de Hale A. Woodruff (1900-1980) apparaît au gré des salles : sa peinture à l'huile sur toile à l'occasion de son célèbre *Banjo Player* (1929), ses linogravures des années 1930 à travers *Gildage* et *By Parties Unknown*, et son moins connu mais très délicat portrait au fusain sur papier de Martin Luther King réalisé en 1965. Des linogravures et sculptures d'Elizabeth Catlett sont exposées en nombre et rendent ainsi compte de l'engagement de l'artiste tant pour la cause des Africains-américains que pour celle des femmes. Sa série de quinze pièces de linogravures en noir et blanc réalisée entre 1946 et 1948 rend hommage aux grandes figures africaines-américaines féminines de l'émancipation : la poétesse africaine-américaine du XVIII^e siècle Phillis Wheatly (1753-1784), Sojourner Truth (1797-1883) et Harriet Tubman (ca. 1820-1913). Il est extrêmement intéressant de pouvoir apprécier le contraste avec la linogravure en couleur qu'elle réalisa en 1969 en hommage à Malcom X. Quelques pièces de sculpture en bronze des années 1980 donnent également à voir son engagement : *Woman Walking (Standing Woman)* (1987) et *Hommage to Black Women Poets* (1984). L'exposition permet également d'observer l'évolution vers l'abstraction de Norman Lewis (1908-2003) depuis sa toile *Conflict* (1942) d'expression plutôt figurative, en passant par *Autumn Garden* (1949), *Night Walk # 2* (1956) qui font toutes deux transition vers ses toiles à tendance abstraite, plus connues, notamment *What kind are you ?* (1968) ou bien *Untitled* de la même année.



Norman Lewis (1909-1979), *Night Walk #2*, 1956

Huile sur toile, 167,6 x 86,4 cm

© Estate of Norman W. Lewis; Courtesy of Michael Rosenfeld Gallery LLC, New York, NY

Enfin, les installations de David Hammons (né en 1943) jalonnent l'exposition. Dès la seconde salle, est étendu le drapeau *U.N.I.A.* (1990). Autour du propos sportif, on découvre *Air Jordan* (1988) élaborée à partir d'une chambre à air et de capsules de métal. Enfin, la dernière salle présente *Untitled* (1995) composée de masques et de câbles. Devant l'hybridité manifeste de ces pièces, mais aussi de la production artistique africaine-américaine en général, on en vient à regretter l'absence de commentaires esthétiques.

En effet, l'hybridité peut être conceptuelle et se manifester par l'assemblage de symboles, comme le montre le *U.N.I.A. Flag* (1990) de David Hammons. Ainsi, à l'occasion de l'élection du premier maire de New-York africain-américain, l'artiste a produit ce drapeau tissé de coton teint en combinant le drapeau américain et celui proposé en 1920 par l'association créée par Marcus Garvey, l'*Universal Negro Improvement Association*, pour rassembler la communauté africaine-américaine. L'hybridité peut être bien sûr matérielle et prendre la forme de l'assemblage de matières, matériaux ou objets divers. Cette qualité s'apprécie dès le premier objet exposé, le pot en argile de l'esclave David Drake, rempli de cannes en bois et d'un bouquet de coton. Essentielle aux collages, elle apparaît dans *The Block II* (1972) pour lequel Romare Bearden (1911-1988) a réuni feuilles d'aluminium, peinture, encre, graphite, sur dix-sept panneaux de fibres et contreplaqué dont il a gratté la surface, en incluant deux panneaux appliqués en relief et un autre plus enfoncé. Il est dommage que le cartel (ni même l'audioguide !) n'indique cette riche composition.



Romare Howard Bearden, *The Block II*, 1972

64,8 x 188 cm, Médias mixtes

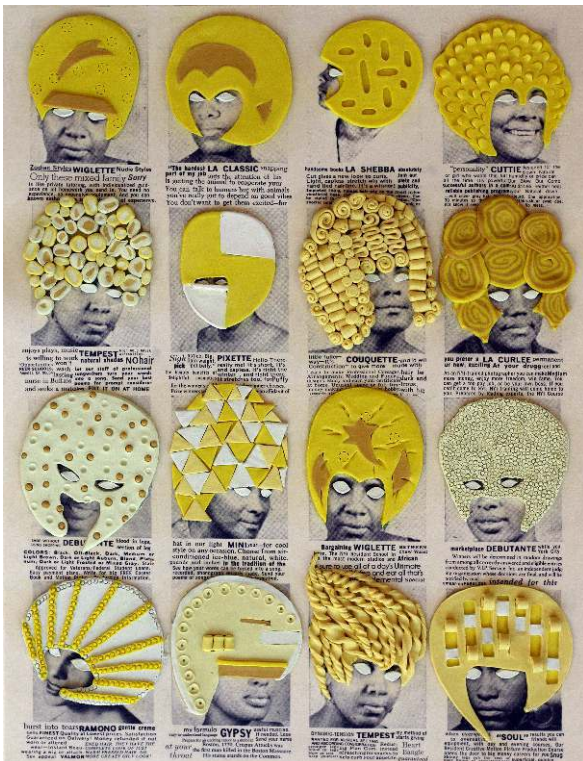
©Adagp, Paris, 2016. The Walter O. Evans Collection of African American Art

Cette hybridité matérielle est encore plus patente dans la production contemporaine. En sculpture, pour sa pièce *Malcom X # 13* (2008), Barbara Chase-Riboud (née en 1939) a drapé un bronze noir de gros brins de soie, laine, lin et fibres synthétiques. Dans les installations également, comme le donne à voir l'œuvre *Deluxe* (2005) d'Ellen Gallagher dont les soixante cadres mêlent différents matériaux :



Ellen Gallagher, *DeLuxe*, 2005

© Ellen Gallagher and Two Palms Press



Détail d'un des cadres

En peinture, des matériaux divers sont ajoutés sur le support utilisé. Ainsi en s'appropriant le célèbre tableau de Courbet, symbolique pour sa valeur transgressive, Mickalene Thomas (née en 1971) propose *The Origin of the Universe I* (2012). Sur le support d'un panneau de bois est peint un décor simplifié : le lit, grossièrement représenté en jaune, apparaît comme abstrait du réel et posé sur un fond bleu uni qui évoque un cadre incomplet. Contrairement au réalisme de l'image de Courbet qui mettait le regardeur en présence de la chair, ce cadre imparfait induit une forme de distance en soulignant la dimension iconique de la pièce et en lui conférant, par son incomplétude dans le coin supérieur droit, un caractère dynamique. Cette distance est derechef soulignée par les strass de couleur utilisés pour représenter les zones d'ombre du tableau original : en jaune celles du lit (plis froissés des draps), et en brun celles du corps féminin (plis de la chair) mais aussi le poil pubien. Le corps de la femme, désormais noire, est reproduit à partir de photographies que l'artiste a prises de son propre corps. Le titre du tableau, *The Origin of the Universe I*, semble indiquer que cette nouvelle origine englobe en la précédant *L'Origine du Monde*.



Détail d'un des cadres : Mickalene Thomas, *Origin of the Universe I*, 2012

121,9 x 152,4 cm, Strass, acrylique et huile sur panneau de bois

© Adagp, Paris, 2016

Le tableau *Souvenir (III)* (1998) de Kerry James Marshall (né en 1955) est, quant à lui, composé d'acrylique noir, argent, doré et blanc et de paillettes sur toile non tendue. Il campe, dans un salon au mobilier de styles artistiques divers, le personnage d'une femme africaine-américaine vraisemblablement en maîtresse de maison. Dans sa partie supérieure, le tableau comporte entre autres les noms en gros caractères de neuf

personnalités africaine-américaines dont l'œuvre a contribué à l'émancipation de la communauté. Autour de l'intellectuel W.E.B. Du Bois, inscrit en position centrale, on lit les noms d'artistes reconnus dont trois hommes : le sculpteur autodidacte Marion Perkins (1908-1961), le peintre Bob Thompson (1937-1966) et le poète Langston Hughes (1902-1967), ainsi que six femmes : les sculptrices Meta Warrick Fuller (1877-1968) et Augusta Savage (1892-1962), les écrivaines Zora Neale Hurston (1891-1960) de la Harlem Renaissance et Lorraine Hansberry (1930-1965), et la comédienne Dorothy Dandridge (1922-1965). À côté de chaque nom est indiquée une date, celle du décès de la personnalité, éclairant l'inscription « *In memory* » que le tableau comporte dans sa partie inférieure. Ainsi *Souvenir (III)* loue-t-il l'héritage artistique et intellectuelle de l'émancipation.

L'inscription contemporaine de l'exposition, témoin d'une lutte toujours en cours

Les trois dernières salles de l'exposition donnent à voir la production artistique depuis la période des années 1960, c'est-à-dire celle qui a accompagné les mouvements pour les droits civiques, jusqu'à aujourd'hui. Il apparaît que, malgré le *Civil Rights Act* de 1965, ces œuvres d'art continuent d'exprimer une préoccupation politique. En représentant un passé douloureux, elles montrent que faire reconnaître ce dernier demeure de nos jours encore un enjeu. En témoigne l'assemblage de Faith Ringgold (née en 1930), *The American Collection # 1 : We came to America* (1997).



Faith Ringgold (née en 1930). *The American Collection # 1 : We Came to America*, 1997.

189,2 x 201,9cm, Acrylique sur toile, peinture et pièces rapportées. Avec l'aimable autorisation de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Art by Women Collection, Philadelphie Don de Linda Lee Alter.

Le tissu recouvert de peinture et de pièces rapiécées représente en premier plan la statue de la liberté incarnée par une femme noire. Cette dernière se voit conférer un air de madone car au lieu de tenir de sa main gauche la tablette comportant la loi, elle porte de son bras un jeune enfant noir rescapé du naufrage qui apparaît en arrière-plan. Au lieu d'un faisceau lumineux, la torche qu'elle brandit de sa main droite laisse s'échapper une fumée épaisse qui recouvre le ciel jusqu'à se mêler dans le dernier plan du tableau à celle d'un bateau négrier en feu. Entre ces deux plans, l'océan recouvert de rouge, reflet des flammes du bateau négrier mais aussi du sang versé des Africains déportés, est maculé de naufragés noirs aux regards et aux bras levés vers le ciel. L'expression de protestation plutôt que d'appel au secours exprimée sur leurs visages incline à y voir l'évocation de la traite négrière. Selon cette lecture, ces figures représenteraient les Africains déportés qui n'ont pu mener le voyage jusqu'au bout et dont les corps, jetés par-dessus bord, peuplent les profondeurs de l'océan. Au centre du tableau, un personnage fait exception : de ses yeux il semble interpeller le regardeur et l'inviter à reconsidérer le passé peut-être autant que le présent. En effet, il est intéressant d'observer que le bas de la statue n'est pas représenté et que, de ce fait, les chaînes brisées de l'aliénation ne le sont pas davantage. La libération semble bel et bien en cours, mais manifestement grâce à cette nouvelle statue de la liberté noire qui, en mettant fin aux ténèbres, désormais derrière, revêt un caractère quelque peu providentiel. Présentée au premier plan, cette statue actualisée semble ouvrir la voie aux naufragés et assurer leur salut comme celui de l'enfant noir qu'elle porte. Ce détournement du symbole états-unien communément appelé *Statue de la liberté* fait alors référence à son titre original *La liberté éclairant le monde*, tout en l'interrogeant.

D'autres œuvres d'art manifestent une préoccupation politique en exprimant des revendications. Aussi celle de *Freedom Now* exprimée en 1965 par Reginald A. Gammon, Jr. (1921-2005) a cédé la place à celle de *Equality* (1999) d'après le titre de l'installation de Betye Saar (née en 1926).



Betye Saar, *Equality*, 1999

40 x 57,8 x 5,7 cm, Assemblage, médias mixtes

© Private Collection, New York, NY; Courtesy of Michael Rosenfeld Gallery LLC, New York, NY

Au reste, une des dernières installations sur laquelle se clôt l'exposition est la très belle pièce *Amandla* (2014) de Hank Willis Thomas (né en 1976). Réalisée à partir de silicone, de fibre de verre et de traitements métalliques, elle donne à voir, surgissant au milieu d'un panneau fermé jaune pastel, un poing levé noir au bout d'un bras en chemise blanche, et suggère ainsi assez explicitement que la lutte continue.

Aussi est-on surpris que l'histoire récente des États-Unis notamment l'assassinat de Michael Brown en août 2014 ou bien les soulèvements qui s'ensuivirent à Ferguson en octobre de la même année ne soit mentionnée ni par des articles de presse ni par des œuvres artistiques, à l'exception de deux couvertures de *Times Magazine*, l'une du 20 avril 2015 titrant « *Black Lives Matter* » et l'autre du 11 mai 2015 « *America 1968-2015 – What has changed, What hasn't* ». Bien sûr l'élection de Barack Obama à la présidence du pays en 2008 est largement rapportée par les couvertures de journaux divers *Newsweek*, *Ebony*, *Time*, mais comparativement aux premières salles de l'exposition le contraste est patent.

Par ailleurs, on se serait attendu à découvrir dans la dernière salle davantage de figures africaines-américaines intellectuelles, littéraires ou artistiques contemporaines. Par exemple, la personnalité, certes controversée, de l'intellectuel Cornell R. West, mais aussi celle du dramaturge engagé August Wilson (1945-2005). Ce dernier a reçu le prix Pulitzer une première fois en 1987 pour sa pièce *Fences* (1985) et une seconde fois pour *The Piano Lesson* (1990). Toutefois, ses prises de position dénonçant le monopole d'un théâtre blanc, c'est-à-dire de textes écrits par des dramaturges blancs mettant en scène des personnages blancs à l'intention d'un public blanc, lui ont valu quelque impopularité peu avant sa disparition⁴. Par ailleurs, les écrivaines Toni Morrison et Maya Angelou (1928-2014) sont peu, voire pas du tout, représentées. Pourtant la première a reçu le prix Nobel de Littérature en 1993 et le célèbre ouvrage de la seconde, *I know why the Caged Bird Sings* (1969), aurait tout à fait nourri le propos de l'exposition. Même William H. Cosby Jr. (né en 1937) aurait mérité d'être mentionné. Non seulement sa série télévisée à la diffusion internationale *The Cosby Show*, dans laquelle les personnages lisaient la revue *Ebony*, a joué un rôle considérable pour rendre populaire la communauté africaine-américaine. Mais plus encore, la prodigieuse collection d'œuvres d'art africain-américain que son épouse Camille O. et lui-même ont constituée réunit les plus grands noms des peintres africains-américains : depuis les tout premiers (Duncanson, Tanner) en passant par ceux de la Harlem Renaissance (Aaron Douglas, Palmer Hayden, Charles White, Archibald J. Motley, Romare Bearden, Lois Mailou Jones), jusqu'à des peintres beaucoup plus contemporains (notamment Faith Ringgold). Au reste, une partie de leur collection fut exposée en 2014 à Washington DC au *Smithsonian's National Museum of African Art*. Elle permettait de voir la très célèbre toile de Henry O. Tanner *The Thankful Poor* (1894) représentant à la fin du XIX^e siècle une famille africaine-américaine avec les personnages d'un père et son fils en train de prier avant d'entamer un repas. S'y trouvaient également plusieurs toiles d'Eldzier Cortor des années 1980, et même un assemblage de Faith Ringgold en hommage à Bill et Camille Cosby, *Camille's Husband's Birthday Quilt* (1988). Enfin, le dernier grand absent, certes français de naissance mais décédé à Bethesda, est le penseur Frantz Fanon (1925-1961). Son œuvre comportant son fondamental *Peau noire Masques blancs* (1952) a pourtant offert ses arguments majeurs à l'affirmation identitaire africaine-américaine

telle qu'elle a été pensée et exprimée à partir des années 1960 dans les mouvements politiques, tels les *Black Power*, *Black Panthers*, et artistiques autour du *Black Art*.

On signale ces absents parce qu'on espère que cette prodigieuse exposition d'art africain-américain sera la première de nombreuses à venir qui pourront resserrer le contenu sur certains artistes, ou bien sur des approches esthétiques ou thématiques. L'ambition d'initier le public français à l'art africain-américain et aux enjeux politiques qui en ont sous-tendu la production jusqu'aujourd'hui est réussie, et le pari muséal gagné : le désir de le découvrir plus avant est instillé.

BIBLIOGRAPHIE

SHANNON, Sandra Garrett et WILLIAMS, Dana A., *August Wilson and Black Aesthetics*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

SOUTIF, Daniel, *The Color line – Les artistes africains-américains et la ségrégation (1865-2016)*, Paris, Flammarion, coll. Musée du quai Branly, 2016.

NOTES

1. Salle 1 d'introduction avec quatre objets dont une pièce de 1858 réalisée par David Drake, esclave et potier, composée d'un pot en argile, de cannes en bois et d'un bouquet de coton avec l'inscription humoristique autant que subversive : « Ce noble pot peut en contenir 20, remplissez-le d'argent et il vous le rendra bien ». Un tableau du peintre Robert S. Duncanson (1821-1872), *Uncle Tom and Little Eva* (1853) en référence au roman paru un an plus tôt *La Case de l'Oncle Tom* de Harriet Beecher Stowe ; « Libre mais Noirs... La Reconstruction » (salle 2) ; « Minstrels, Blackfaces et vaudevilles » (salle 3) ; « Premiers combats contre la ségrégation » (salle 4) ; « W. E. B. Du Bois à l'exposition universelle Paris 1900 » (salle 5) comprenant des couvertures de *The Crisis*, une ambiance chapiteau pour l'exposition de photographies et de graphiques présentés dans *l'Exposition des Nègres d'Amérique* lors de l'Exposition universelle de Paris 1900. Petite enclave mettant en dialogue des lithographies avec des pièces littéraires, comme par exemple *The Negros Speaks of Rivers*, encre sur papier réalisée par Aaron Douglas en 1941 pour illustrer le poème du même nom de Langston Hughes. « Jack Johnson, Joe Louis, et autres sportifs » (salle 6) ; « La Grande Guerre 1914-18 » (salle 7) ; « *Harlem Renaissance* : "le New Negro" » (salle 8) ; « Un cinéma séparé » (salle 9) ; « Strange fruit : l'héritage des lynchages » (salle 10) ; « Après la Grande Migration, la Guerre mondiale » (salle 11) ; « *Harlem on their Minds* » (salle 12) ; « En chemin vers les "Civil Rights" » (salle 13) ; « *Black is beautiful* : *Black Power*, *Black Muslims*, *Black Panthers* » (salle 14) ; « Contemporains et Africains-américains » (salle 15).

2. Notamment les essais *The Souls of Black Folk* (1903) de W.E. B. Du Bois et *The New Negro* (1925) d'Alain Locke.

3. La collection des œuvres de Dox Thrash (1893-1963) constituée par Samuel et Sally Nowak permet d'apprécier la diversité des techniques utilisées par l'artiste. De nombreuses pièces de Lawrence montrent également la variété de ses techniques (gouache ou tempera sur papier) et par ailleurs, sont projetés les 60 panneaux composant sa série *The Great Migration* (1940-44). Tout

au long de l'exposition, on retrouve plusieurs séries du dessinateur humoristique Oliver W. Harrington (1912-1995).

4. Sur la dimension politique de l'œuvre de Wilson et sur son influence sur l'esthétique africaine-américaine, voir l'ouvrage édité par Sandra Garrett Shannon et Dana A. Williams, *August Wilson and Black Aesthetics*, NYC, Palgrave Macmillan, 2011.

INDEX

Keywords : african-american art, painting, sculpture, literature, american history, hybridity, Harlem Renaissance

Mots-clés : art africain-américain, peinture, sculpture, littérature, histoire américaine, hybridité, Harlem Renaissance

Thèmes : Trans'Arts

AUTEUR

ÉGLANTINE MORVANT

Chercheuse indépendante