

*Voyager pour mieux voir : l'art africain-américain, l'art  
black et la diaspora*

**Maureen Murphy**

---



**Édition électronique**

URL : <http://critiquedart.revues.org/23272>

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

**Éditeur**

Groupement d'intérêt scientifique (GIS)

Archives de la critique d'art

**Édition imprimée**

Date de publication : 30 novembre 2016

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

**Référence électronique**

Maureen Murphy, « *Voyager pour mieux voir : l'art africain-américain, l'art black et la diaspora* », *Critique d'art* [En ligne], 47 | Automne / Hiver 2016, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 30 novembre 2016. URL : <http://critiquedart.revues.org/23272>

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 novembre 2016.

EN

---

# Voyager pour mieux voir : l'art africain-américain, l'art black et la diaspora

Maureen Murphy

---

## RÉFÉRENCE

Kobena Mercer, *Travel & See: Black Diaspora Art Practices since the 1980s*, Durham : Duke University Press, 2016

*I Got Rhythm : Kunst und Jazz seit 1920*, Munich : Prestel, 2015. Sous la dir. de Sven Beckstette, Ulrike Groos, Markus Müller

GerShun Avilez, *Radical Aesthetics and Modern Black Nationalism*, Urbana : University of Illinois Press, 2016

Sophie Orlando, *British Black art : l'histoire de l'art occidental en débat*, Paris : Dis Voir, 2016

- 1 Construit sur les vestiges d'un ancien marché aux esclaves, le musée national de l'histoire et des cultures africaines américaines a été inauguré le 25 septembre 2016, sur le Mall de Washington D.C. C'est le plus récent des musées dédiés à une communauté aux Etats-Unis, et il vient compléter l'édifice national, aux côtés du musée national des Indiens d'Amérique (2004) et de celui des arts de l'Afrique (1979). Symboles de la diversité d'une nation construite sur l'apport et les mélanges de populations, ces institutions incarnent également la volonté de l'Etat de représenter et rendre visible l'histoire d'un peuple, pour mieux en lier les composantes : « L'histoire des Africains-américains n'est pas séparée du récit national, elle n'en est pas l'envers, elle est centrale à l'histoire américaine », affirmait le Président Barack Obama lors de l'inauguration. « L'histoire qui est racontée ici appartient [...] à tous les Américains, car l'expérience africaine-américaine a tout autant été formée par les Européens, les Asiatiques, les Hispaniques que par les *Native Americans* », continuait-il. Cette double appartenance (à la fois communautaire et nationale) qui relève aujourd'hui de l'évidence, ne fut pas acquise sans mal. De l'esclavage à la ségrégation, les Africains-américains furent longtemps tenus à l'écart des grands récits, et les artistes n'échappèrent pas à cette partition. Pourtant, lorsqu'on confronte

l'histoire de la reconnaissance institutionnelle à celle de la situation actuelle de l'art contemporain, l'opération révèle un hiatus : d'un côté la célébration, le devenir visible, la valorisation ; de l'autre, une forme de lassitude exprimée de la part des artistes face à ce que Kobena Mercer désigne comme le « fardeau de la représentation »<sup>1</sup>, et un désir d'appartenir à un art globalisé, où les identités ne seraient plus des catégories distinctes et déterminantes mais des modalités d'une création fluctuante et mouvante. Pour Kobena Mercer, le fait même de vouloir évoquer les questions d'identité et de représentation semble dépassé : « L'une des caractéristiques majeures de la scène de l'art contemporain international réside dans sa diversité culturelle, mais vous auriez l'air d'un idiot de vouloir en faire le sujet d'un débat »<sup>2</sup>. Cette tension entre désir de reconnaissance et appartenance au *mainstream* n'est pas récente. Evoquer le retard des institutions par rapport à ce décalage ne saurait suffire, car cette dualité est constitutive de l'évolution même de l'histoire de l'art, et ne commence pas avec la globalisation. Plusieurs publications récentes reviennent sur cette histoire et éclairent les processus à l'œuvre dans le devenir international de l'art contemporain.

- 2 *Travel & See: Black Diaspora Art Practices since the 1980s* regroupe dix-huit articles de Kobena Mercer, publiés entre 1992 et 2002. Cet ensemble expose le cheminement de la pensée de l'historien de l'art, ses analyses et ses questionnements face à l'émergence de l'art de la « diaspora » qu'il contribua lui-même à rendre visible et intelligible. « Les écrits publiés dans *Travel & See* sont nés de mon insatisfaction vis-à-vis des réductionnismes biographiques et sociologiques qui imprègnent la littérature sur les arts visuels noirs, et qui au final laissent intacts ce qu'elles étaient censées combattre au nom d'un universalisme formaliste démodé, à savoir les questions de race et d'ethnicité »<sup>3</sup>. En conférant une plus grande attention à l'étude des œuvres ainsi qu'à leur circulation et aux différents registres de sens convoqués par les artistes, Kobena Mercer dégage les enjeux et les défis posés par ces derniers face aux normes et aux conventions qui régissent le monde de l'art. L'auteur se distingue clairement des récits convenus de la reconnaissance qu'il estime se limiter à célébrer le passage de l'ombre à la lumière, sans aborder les véritables enjeux esthétiques, politiques et critiques posés par les artistes. « Loin d'être une question de revendication d'intégration des marges au nom des omissions du passé [...], les questions qui émergent lors de la rupture épistémologique des années 1980 appellent à repenser le champ tout entier dans lequel les études visuelles tiennent une vocation humaniste autocritique »<sup>4</sup>. La mise à mal des fondements binaires du modernisme qui opposaient le « moderne » au « primitif », l'original à la copie, ou l'authentique à son imitation, a permis de révéler les liens et échanges qui avaient toujours existé au sein de l'histoire de l'art. Selon Kobena Mercer, l'art de la diaspora imposa une réflexion sur les circulations et les transferts, faisant naître des notions telles que l'hybridité, le multiple ou le transculturel. Cette pensée de l'entre-deux, de l'interstice et du multiple oblige à un décentrement loin d'être acquis dans les faits, mais dont l'ambition mérite qu'on y prête attention.
- 3 Dans un paysage français où les études sur le sujet se font trop rares, l'ouvrage de Sophie Orlando arrive à point nommé. *British Black Art: l'histoire de l'art occidental en débat* interroge le rapport entre les pratiques artistiques et militantes des artistes autoproclamés *Black* dans les années 1980 en Grande-Bretagne, et leur appartenance identitaire et sociologique, sans toutefois se limiter à cette dernière. « “Black” ne désigne pas une ethnicité, ou une couleur », écrit l'auteure, « mais un lieu d'énonciation politique commun aux migrants, ou Britanniques issus d'un parcours familial migratoire »<sup>5</sup>. Tandis

que la première génération d'artistes nés dans les colonies dans les années 1920-1930 s'inscrit pleinement dans les courants modernistes européens, la seconde, à laquelle appartient le *British Black Art*, développe une démarche plus radicale et politisée. Mais cette rupture avec les « pères » ne s'opéra pas sans difficultés. A l'appui d'une bibliographie fournie, Sophie Orlando fait entendre les différentes voix du mouvement, jusqu'à en souligner leurs discordances parfois comme lorsqu'il fut, par exemple, question du primitivisme<sup>6</sup>. Fallait-il poursuivre l'effort d'intégration au cadre moderniste fourni par leurs prédécesseurs, ou plutôt rejoindre les revendications politiques des minorités ? Pour ces artistes nés en Grande-Bretagne dans les années 1950 et qui subissaient les discriminations et le rejet des institutions, était-il encore possible de se conformer ? Ou fallait-il contester ? L'artiste et critique Rasheed Araeen, fondateur de la revue *Third Text*, émet de sérieuses réserves quant à la production d'une catégorie d'art ethnicisé *Black* qui correspondrait, selon lui, à un néo primitivisme, alors que l'exposition tant décriée *Primitivism* (1984) se tenait au MoMA, et que Jean-Hubert Martin préparait les *Magiciens de la terre* à Paris (1989). L'identité devenait un enjeu central, un moyen de se positionner, mais également d'être stigmatisé en retour. D'invisibles, les « Noirs » allaient devenir « hypervisibles », pour citer Kobena Mercer, dans un mouvement de convergence du milieu de l'art contemporain, avec celui de la société de consommation de masse à partir des années 1990. Aux Etats-Unis, les productions artistiques des Africains-américains suivent, à peu d'années d'écart, la même évolution, ces derniers constituant d'ailleurs pour les Britanniques un modèle dont ils s'inspirent pour contester et remettre en question l'autorité du regard « blanc ».

- 4 Lors de sa parution en 2004, l'ouvrage de référence d'Elvan Zabunyan, *Black is a Color* constituait l'une des seules publications en France à aborder les débats posés par la communauté noire américaine dans ses liens et tensions avec le *mainstream*. L'exposition de Daniel Soutif *The Color Line : les artistes africains-américains et la ségrégation* (jusqu'au 15 janvier 2017) développe cette histoire au musée du quai Branly, en s'appuyant sur une riche sélection d'œuvres et de documents qui soulignent les différents courants et les questionnements qui traversent la communauté africaine-américaine des années 1920 à nos jours. Point de victimisation ici, ni de condamnation, mais une démonstration forte et subtile qui révèle la diversité des esthétiques, des points de vue, des moments historiques, ainsi que des expériences vécues non seulement par une communauté mais par un peuple tout entier, aux prises avec lui-même. Cette exposition s'inscrit dans la continuité du *Siècle du Jazz* (2009) du même auteur, et fait écho à celle du Kunstmuseum de Stuttgart, *I Got Rhythm: Art and Jazz since 1920* (2015). Comparée à la première dont la démarche relevait d'une valorisation esthétique, sensible et érudite du jazz dans ses rapports aux arts plastiques, *I Got Rhythm* développe une analyse plus critique des enjeux politiques posés par cette « rencontre », avec une attention accrue portée à la question des représentations. L'analyse spécifique des liens ambigus entretenus par les artistes allemands avec le jazz constitue un réel apport au sujet. On ne peut que regretter que l'étude des années postérieures à la décennie 1960 ait été si peu développée.
- 5 L'ouvrage de GerShun Avilez, *Radical Aesthetics and Modern Black Nationalism*, débute justement dans ces années-là aux Etats-Unis, et questionne la nature des liens tissés entre le mouvement nationaliste noir et la création artistique africaine-américaine au sens large (littérature, cinéma, art contemporain). « Pour certains penseurs », écrit l'auteur, « le nationalisme noir a contribué à fournir le langage du radicalisme et du changement social ; pour d'autres, il est souvent caractérisé par une forme de sexisme et

d'homophobie qui fragilisèrent son potentiel progressiste. Vu sous cet angle, le fait de vouloir bâtir un champ d'analyse critique qui envisage le nationalisme sous l'angle de la *Queer of Color Critique*<sup>7</sup> peut paraître étonnant »<sup>8</sup>. Et le lecteur reste en effet étonné tout au long de sa lecture, par les rapprochements et les conclusions émises par GerShun Avilez. Si la série « The Mythic Being » (1971-1973) d'Adrian Piper relève par exemple, en effet, d'une démarche radicale pour son époque, elle ne se situe pas forcément pour autant dans le champ du nationalisme. On peine à suivre l'auteur lorsqu'il rapproche la démarche de l'artiste d'un mouvement politique qui ne partageait certainement ni son humour, ni ses interrogations quant aux questions de genre, de pouvoir et d'identité. La théorie semble ici souvent l'emporter sur l'analyse des œuvres, comme si l'auteur voulait réhabiliter un mouvement politique sur une scène de l'art souvent vidée de la charge critique qui l'habitait dans les années 1960.

- 6 Critiquant la catégorie du *post-black* forgée pour qualifier la démarche d'artistes tels que Kara Walker ou Chris Ofili qui participèrent au tournant post-essentialiste, Kobena Mercer partage ce sentiment de dissolution des voix critiques dans la production spectaculaire capitaliste. La notion de *post-black* serait, selon lui, passée à côté de la charge subversive de l'œuvre de ces artistes pour n'en retenir que la dimension identitaire. Une question se pose toutefois par rapport à la situation actuelle de l'art contemporain : le fait que les artistes ne se reconnaissent plus dans des catégories ethniques ou raciales invalide-t-il en retour le champ d'étude développé à leur sujet ? Le moment que nous sommes en train de vivre sonne-t-il le glas du paradigme diasporique ? Répondant à la vision marxiste d'un présent marqué par la victoire de la société du spectacle (la donnée « noire » en étant l'une des composantes), Stuart Hall (cité par Kobena Mercer), rappelle la nature conjoncturelle de tout moment historique. « En soulevant les enjeux qui se posent dans l'élaboration de modèles interprétatifs adaptés à chaque moment de la modernité, l'approche dialogique nous montre que ce qu'il y a de nouveau dans le présent, c'est principalement notre façon d'aborder différemment le passé »<sup>9</sup>. En ces temps marqués par le cynisme, la confusion et le rejet, le souffle optimiste de Kobena Mercer nous invite à oser voyager dans l'espace et le temps pour mieux voir.

---

## NOTES

1. Mercer, Kobena. « Ethnicity and Internationality: New British Art and Diaspora-Based Blackness », *Travel & See: Black Diaspora Art Practices since the 1980s*, Durham : Duke University Press, 2016, p. 195

2. *Ibid.*, p. 192

3. Mercer, Kobena. « Introduction », *Op. cit.*, p. 2

4. *Ibid.*, p. 3

5. Orlando, Sophie. *British Black Art : l'histoire de l'art occidental en débat*, Paris : Dis Voir, 2016, p. 9

6. Voir l'analyse développée par Sophie Orlando (p. 47) à propos de la First National Black Art Convention (1982). A cette occasion les artistes femmes soutiennent le projet de l'artiste Claudette Johnson visant à questionner l'œuvre de Pablo Picasso, ce que nombre d'artistes masculins dans la salle contestent.

7. Voir à ce sujet : Ferguson, Roderick. *Aberrations in Black: Toward a Queer of Color Critique*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2007.
8. Avilez, GerShun. « Conclusion: Queering Representation », *Radical Aesthetics and Modern Black Nationalism*, Urbana : University of Illinois Press, 2016, p. 167-168
9. Mercer, Kobena. « Introduction », *Op. cit.*, p. 29