

### *Avertissement*

Le mot « race » en français, qui apparaîtra souvent dans le texte, traduit le terme anglais « *race* », tel qu'il est usité dans les études afro-américaines, les études culturelles, les études de la diaspora noire. Il réfère à une construction sociopolitique et culturelle qui continue à posséder un impact marginalisant. Il ne s'agit donc nullement de renvoyer à l'acception raciste du terme selon laquelle il existerait différentes catégories hiérarchisées d'êtres humains. Pour paraphraser Paul Gilroy, la « race » n'existe pas, c'est une pure fiction : en revanche, *l'idée* de race telle que nous la connaissons persiste et évolue depuis son invention à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

## CONFESSIONS D'UNE DOCTORANTE « PAS SI BLANCHE QUE ÇA<sup>1</sup> »

### *Fatal attraction*

J'ai entendu parler de Kara Walker pour la première fois à l'hiver 2006, lorsque j'étudiais en tant que *Global Visiting Scholar* à l'Institute of Fine Arts de New York. J'étais alors fascinée par l'apport de la philosophie zen dans l'art et la littérature américains de la deuxième moitié du vingtième siècle. Je m'intéressais à l'art en tant qu'exercice intellectuel. J'aimais l'idée que les œuvres d'art, pour paraphraser John Cage, nous laissent en paix avec nos émotions; dans un autre registre, j'admirais la notion duchampienne d'esthétique de l'indifférence. La distance entre les œuvres et ma personne psychique était grande. Je n'ai pas « découvert » cet art par hasard. Au cours d'un séminaire consacré à la réception critique des femmes artistes depuis la Renaissance à nos jours, et dispensé par Linda Nochlin à l'IFA, le nom de Kara Walker avait été mentionné dans la discussion. Par opposition à une autre artiste contemporaine – Lorna Simpson – Walker avait été qualifiée de *confrontational*: qui appelle la confrontation. J'entrai par la suite le nom « Kara Walker » dans les recherches Google, et ce que je vis m'intrigua – des photographies d'installations de Walker – sans pour autant m'inciter à y regarder de plus près. Quelques mois plus tard, je vis à Paris la rétrospective de Walker au musée d'Art moderne de la Ville de Paris: « Mon Ennemi, Mon Frère, Mon Bourreau, Mon Amour » (*My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*). Mes réactions oscillèrent entre angoisse, malaise, et conscience qu'il fallait réconcilier une œuvre établissant une relation d'intimité troublante avec ce que je concevais alors comme la démarche universitaire par excellence: une forme de détachement psychologique par rapport à notre objet d'étude. Rétrospectivement, les œuvres de Walker me firent entrevoir la porosité des frontières entre le public et le privé, entre le professionnel et le personnel.

Il me semblait inconcevable, voire indécent, obscène, d'*analyser* ces images – parce qu'elles m'interpellaient *ad hominem*, ou plutôt *ad feminam*: je me sentais atteinte dans mon identité de femme européenne, de femme blanche. La seule articulation verbale que je parvins alors à mettre sur les images de Walker fut celle de l'écriture poétique – que j'envisageais comme strictement

---

1. Cet intitulé s'inspire du titre de l'essai de Sander L. Gilman, « Confessions of an Academic Pornographer » qui figure dans le catalogue de la rétrospective itinérante de Walker, *My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love* (2007-2008). (Gilman, dans Vergne, 27-36) Quant aux termes « pas si blanche que ça », ils réfèrent aux origines chinoises de l'auteur.

personnelle. Or personnellement, j'éprouvais de la gratitude à l'égard de Walker. Je la remerciais intérieurement d'avoir eu le courage d'introduire dans un musée, en public, des œuvres convoquant et atteignant si fortement le personnel, sans rien dévoiler de sa propre histoire privée.

Par la suite, je parvins à apprivoiser (avec plus ou moins de succès) les créations de Walker; à les étudier, les mettre en perspective et en relation à d'autres images; à produire un discours savant sur elles. J'appris qu'il n'était pas rare qu'elles suscitent de violentes réactions de rejet, et que l'artiste cherchait délibérément à créer le trouble. Une nuit pendant les mois de rédaction de ma thèse, j'eus une de ces fulgurantes révélations insomniaques que l'on oublie le matin venu. Je *vis* que la véritable manière de rendre hommage à cette œuvre qui n'était pas la mienne mais qui était devenue ma vie, et en compagnie de laquelle j'allais encore devoir cohabiter de longues années, aurait été d'écrire une œuvre de fiction. Peut-être ce roman sera-t-il écrit un jour; l'ouvrage sous vos yeux est la version très remaniée et augmentée d'une thèse de doctorat.

### « Question de point de vue » : problèmes épistémologiques liés au manque de distance temporelle et aux décalages entre les publics américains et français

À ce jour, il n'existe aucun travail monographique en français sur l'œuvre de Kara Walker; le catalogue de la rétrospective au musée d'Art moderne de la Ville de Paris n'a pas été traduit et, si les artistes et les collectionneurs français ont commencé à s'intéresser au travail de Walker, peu d'institutions culturelles ont fait l'acquisition de ses travaux. Seul un Fond régional d'art contemporain, le Frac Pays de la Loire a acquis en 2002 une œuvre de Walker, ensemble de neuf petits dessins de jeunesse (1998). La Bibliothèque Nationale de France possède une grande estampe. Le Centre Pompidou compte une seule œuvre de Walker dans ses collections, acquise en 2016 grâce à un don de la Société des Amis du musée national d'Art moderne<sup>2</sup>. Seuls le musée d'Art moderne de la Ville de Paris et le mémorial de Pointe-à-Pitre ACTe, Centre caribéen d'expressions et de mémoire de la traite et de l'esclavage, inauguré en 2015, comptent des œuvres majeures de Walker (respectivement l'installation vidéo ... *Calling to me from the angry surface of some grey and threatening sea* (2007), et un panorama).

Entre sa première exposition au Drawing Center en 1994 et 2007, moment où j'ai commencé à travailler sur l'œuvre de Kara Walker, cette dernière avait déjà fait l'objet d'une exégèse prolifique aux États-Unis (Wall, 277) et,

2. Il s'agit de *For the Benefit of all the Race of Mankind (Mos' Specially the Master One, Boss) An Exhibition of Artifacts, Remnants and Effluvia EXCAVATED from the Black Heart of a Negress I* (2002).

dans une moindre mesure, en Allemagne et au Royaume-Uni. L'exégèse prend des formes très diverses : innombrables comptes-rendus d'exposition ; articles, thèses, monographies, chapitres d'ouvrages sur l'art afro-américain contemporain ou l'héritage de l'esclavage, entrées dans des anthologies – sans compter de nombreux entretiens, et, comme l'a souligné Walker elle-même en 2014, le grand nombre de thèses écrites sur son œuvre est, pour le moins, surprenant (Walker in Walker, 2014, en ligne).

Les rares écrits en français portant sur l'œuvre de Walker comprenaient principalement des biographies de l'artiste, des comptes-rendus d'expositions dans la presse non spécialiste, (à l'exception en 2006 d'un article de Valérie da Costa dans *Artpress* sur l'exposition *After the Deluge* au Metropolitan Museum of Art), et sur la blogosphère. Jusqu'à une date récente, les rares articles universitaires en français portant sur son œuvre émanaient de chercheurs spécialistes des Études anglophones, plutôt que des historiens d'art, ou bien encore étaient publiés dans des revues d'études américaines; aujourd'hui encore, les universitaires français qui s'intéressent suffisamment au travail de Walker pour lui dédier un article monographique ne sont pas spécialistes d'art contemporain<sup>3</sup>. En outre, les expositions de groupe où certaines de ses œuvres ont pu figurer ne comportaient pas de catalogue<sup>4</sup>. Parce que l'écrasante majorité de mes sources, primaires comme secondaires, sont en anglais et n'ont pas été traduites, cet ouvrage est aussi un travail de traduction.

Depuis le début des années 2010, l'analyse de l'œuvre de Kara Walker a gagné du terrain dans la recherche universitaire française : au moins deux mémoires de Master monographiques ont été réalisés et soutenus sur l'œuvre de Walker, respectivement en 2011 et 2012<sup>5</sup>. On doit aussi mentionner un mémoire de Master 2 et une thèse incluant une analyse de ses silhouettes au sein

3. L'article en anglais de Monika Seidl, Professeure des Universités à l'Université de Vienne, dans la revue internationale LISA, basée en France, témoigne de l'intérêt croissant pour la recherche universitaire française sur Walker, mais au sein du domaine des Etudes anglophones. (Seidl 24-39) De même, on peut songer à l'article de la traductrice et chercheuse indépendante Maïca Sanconie. Paru en 2009, il présente un panorama de la réception des artistes visuels afro-américains en France. Publié dans une revue non spécialisée en art contemporain, la revue d'Etudes nord-américaines *Transatlantica*, il évoque très brièvement Walker (Sanconie 1-8). La critique et commissaire d'exposition Julie Crenn a évoqué l'œuvre de Walker dans un article de groupe sur des artistes africains et afro-descendants comme Yinka Shonibare, Hasan Musa, Maria Magdalena Campos-Pons et Lorna Simpson dans le cadre de sa réflexion sur la mémoire coloniale et l'identité qui trouve son expression dans l'art contemporain (Crenn 1-7). Rémi Astruc, spécialiste de littérature comparée, a écrit un article monographique sur Walker en 2014 (Astruc, en ligne).

4. Je songe ici à *Kréyol Factory* à la Villette (du 7 avril au 5 juillet 2009, commissaire d'exposition Yolande Bacot) et de *Recherches d'un chien* à la Maison rouge (23 octobre 2010-16 janvier 2011, commissaires à Paris : Paula Aisemberg et Noël Le Roux).

5. Il s'agit d'un mémoire de Master 1, intitulé *Fureur et danse des grotesques : étude des panoramas de Kara Walker de 1992 à 2011*, de Marie-Lumir Roche, sous la direction de Rossella Froissart (soutenu en 2011 à l'Université de Provence Aix Marseille I), et d'un mémoire de Master 2 sous la direction d'Odile Foucaud (soutenu en 2012 à l'Université Paul Valéry Montpellier 3).

d'une réflexion plus large sur l'art contemporain<sup>6</sup>. Il faut également signaler l'exposition en duo avec l'artiste Brigitte Zieger à l'École supérieure d'art et design du Havre et de Rouen (ESADHaR) en 2010. Enfin, l'un des films de Walker a figuré au festival d'art contemporain de Toulouse, le Printemps de septembre, édition 2012<sup>7</sup>)

Au vu du temps accéléré de l'art contemporain, Walker est devenue un « vieux maître », avec ou sans jeu de mots. Walker n'est plus considérée comme une artiste à la pointe de l'avant-garde, mais comme une plasticienne qui s'est emparée d'un sujet à un moment précis dans l'histoire de l'art américain, l'a balayé, pour ouvrir la voie à de nouvelles élaborations sur le racisme, le sexisme, et l'afroaméricanité par des artistes plus jeunes<sup>8</sup>. Ou comme l'écrivait de manière plus critique l'historien d'art Huey Gene Copeland, « l'émergence de Walker signale que pour la première fois l'esclavage est devenu une base envisageable pour une carrière tout entière d'artiste *mainstream* et reconnue » (Copeland 2013, 199<sup>9</sup>).

Il convient évidemment de distinguer les discours émanant du monde de l'art contemporain et ceux issus de la recherche universitaire; ils n'ont ni le même temps, ni les mêmes exigences, bien qu'ils se rencontrent souvent. On remarquera par exemple que les études américaines les plus récentes portant sur Walker ne proviennent pas de spécialistes des arts visuels, mais de la sociologie, des *women's studies*, de la littérature comparée, des *trauma studies*, etc. Les images de Walker ont une valeur propre en tant que créations plastiques au sein d'une démarche artistique, et non en tant que document témoignant d'un fait social. Et tout au long de mes recherches sur Kara Walker, j'ai souvent constaté que ses créations n'étaient pas analysées avec suffisamment d'attention; que l'exégèse manquait, à quelques exceptions près, d'ekphrasis: de description formelle des œuvres. Ce manque ne concerne pas uniquement les commentaires de l'œuvre de Walker, mais celle des artistes visuels noirs en général, comme

6. Je me réfère au mémoire de Morgan Labar, intitulé *De l'obscène dans l'art contemporain, l'obscénité sexuelle entre pornographie et grotesque, 1980-2010*, sous la dir. de Philippe Dagen, et de la thèse en arts plastiques de Marion Viollet, *Les Comportements du spectateur comme enjeux de l'art contemporain*, sous la dir. de Dominique Clévenot et de Christine Buignet.

7. *Man is a Shadow's Dream* réunit les *Sculptures anonymes* (2009) de Zieger et l'installation vidéo *...calling me from the angry surface of some grey and threatening sea. I Was Transported* (2006) de Walker. À l'occasion de l'exposition, l'écrivain Jean-Christophe Bailly a effectué une conférence intitulée « L'Homme est le rêve de l'ombre », le 18 mars 2010. L'exposition a eu lieu à l'espace d'exposition de l'école, l'Atre Saint-Maclou (25 février-27 mars 2010). *L'Histoire est à moi!*, édition de 2012 du *Printemps de septembre*, dont le commissaire d'exposition est Paul Ardenne, montre la même installation vidéo de Walker, aux Abattoirs (FRAC Midi-Pyrénées).

8. Propos recueillis par l'auteure auprès de Hamza Walker le 25 avril 2010 et Sanford Biggers le 4 mai 2010.

9. « ... Walker's emergence signals the unprecedented viability of slavery as a basis for a successful mainstream artist's entire career... » (Copeland 2013, 199)

l'énonce l'historien d'art et spécialiste d'études africaines-américaines Kobena Mercer dans son anthologie de textes sur les arts plastiques de la diaspora noire :

L'ekphrasis nécessite l'effort de faire coïncider le visuel et le verbal, elle réclame des mots adéquats à la grande attention que requièrent les œuvres d'art individuelles; pourtant, dans la plupart du discours sur l'art plastique noir, on remarque une attention constante à l'identité biographique de l'artiste ou aux problèmes d'accès des minorités aux institutions artistiques qui tendent à détourner l'attention de l'intelligence esthétique incarnée par les œuvres d'art elles-mêmes en tant qu'objets légitimes d'une expérience vécue. (Mercer, 2016, 1<sup>10</sup>)

*It's an American Thing, You Wouldn't Understand – Or Would You?*

Si l'œuvre de Walker a pris un tournant dans les années 2010, abordant l'histoire de manière mondialisée, la plupart des travaux de son corpus citent surtout l'histoire américaine: l'esclavage américain, la Guerre de Sécession, la Reconstruction (1865-1878) – et à partir de 2010, l'exode rural afro-américain (*Great Migration*), le *Jazz Age*, et la Renaissance de Harlem. Quelle peut être la portée de l'œuvre de Walker pour un public non américain, dans la mesure où le(s) sens de son œuvre pourrai(en)t se perdre dans un contexte indépendant de l'héritage de l'histoire américaine, notamment autour de la question afro-américaine?

Il est vrai que l'œuvre de Walker concerne très largement l'obsession pour la race comme matrice sociopolitique et culturelle, typique des États-Unis. Toutefois, dans une perspective plus large, la mémoire de l'esclavage et la construction active du racisme sexiste pour légitimer la domination de catégories entières de la population mondiale concerne tous les anciens empires coloniaux. Par ailleurs, l'idée que l'œuvre de Walker soit strictement américaine suggère que son œuvre n'aurait pas valeur universelle – énième variante du vieux cliché selon lequel seule l'œuvre des mâles blancs hétérosexuels porte une parole universelle, tandis que le travail de personnes appartenant à un groupe social minorisé serait particulier et serait uniquement recevable par les membres dudit groupe. Voici par exemple ce qu'écrivait la bédéaste Alison Bechdel à l'occasion du vingtième anniversaire des *Dykes to Watch out For* (2003).

Je venais à peine de commencer, que des bédéastes hétéro me disaient: c'est pas mal, ton truc. Est-ce que tu as déjà songé à faire de la bd pour un public général?

10. « Ekphrasis challenges us to match the visual and the verbal, calling for words adequate to the close attention that individual artworks demand; yet in much discourse on black visual arts we find a repeated emphasis on the artist's biographical identity or on problems of minority access to art institutions that tends to detract attention from the aesthetic intelligence embodied in actual works of art as objects of experience in their own right. » (Mercer, 2016, 1).

Ça m'a agacée, parce que je pensais que je faisais de la bd pour tout le monde. C'était peut-être à cause du titre; pourtant, mes dessins n'avaient jamais été destinés seulement aux lesbiennes. Ça parle de lesbiennes, c'est vrai. Et alors? Si moi je pouvais regarder un film de Bruce Willis en entier, M. Machin pouvait bien lire une bd lesbienne. (Bechdel, 3<sup>11</sup>)

Il ne faut pas confondre réductionnisme avec le travail d'explication et de précision du contexte impératif à tout travail de recherche. Et s'il est vrai que les références foisonnantes des œuvres de Walker ne sautent pas forcément aux yeux d'un public non américain, elles ne sont pas non plus nécessairement évidentes pour un public américain, fût-il cultivé: ainsi, au cours d'un entretien avec Kara Walker, l'écrivaine Mattea Harvey admettait ne pas connaître le contexte culturel de personnages folkloriques comme *Brèr Rabbit* ou *Brèr Fox* avant de préparer l'entretien. (Harvey, 82) Néanmoins, que tous les Américains cultivés de descendance européenne ne (re)connaissent pas l'Afro- dans la culture américaine n'a pas de quoi surprendre<sup>12</sup>.

Les œuvres d'art sont polysémiques; leur réception et interprétation changent avec les années et les lieux, et dépendent très largement du contexte socioculturel et politique de la réception (vérité d'un côté de l'Atlantique, non-question de l'autre). Toutefois les œuvres de Walker reposent sur une ambiguïté fondamentale, et sur l'équilibre entre accessibilité plastique et leur ambiguïté herméneutique. La plasticienne revendique l'aspect *artistique* de ses images, dans un sens (en apparence) conservateur, voire réactionnaire, anti-contemporain<sup>13</sup>. Les œuvres de Walker commandent une reconnaissance immédiate par leur recours à la figure humaine. Elles séduisent instantanément par la virtuosité du geste et la maîtrise de la technique, qui vont parfois jusqu'à une forme de préciosité. Nous sommes perplexes quant à ce que nous devrions retirer des œuvres. Certainement pas un plaisir esthétique sans mélange, au vu de la violence des scènes qui se donnent à voir. Ni un propos engagé sans équivoque, en raison de l'équilibre précaire entre cynisme et indignation qui se joue dans les images, dominées par l'humour noir, le ricanement. Parfois, l'emporte un hermétisme tout poétique. Dans ces conditions, évaluer l'intention de l'artiste n'est-il pas doublement ardu pour un public non américain

11. «When I was just getting started, some straight cartoonists said to me, 'your stuff isn't bad. Have you ever thought about doing comics for a general audience?' This irked me, because I thought I was doing comics for a general audience. Perhaps it was the title, but I've never intended my cartoons to be only for dykes. Yes, they're about dykes. So? Surely if I could sit through a Bruce Willis movie, Joe Blow could read a lesbian comic strip.» (Bechdel, 3)

12. Voir les essais du critique culturel Greg Tate, par exemple.

13. Certains propos de Walker soulignent clairement qu'elle associe le fait d'être une artiste à une pratique qui appelle un savoir-faire artistique. (Voir Saltz, «Kara Walker: Ill-Will and Desire», 86)

qui, sans être cette fois relativement ignorant de certaines références culturelles et historiques, ne serait pas pour autant concerné par les enjeux des images de Walker? «Nous ne sommes pas tous des Américains, donc nous pouvons nous distancier des atrocités que Walker dépeint? Nous n'avons pas la même histoire?» (Qui est ce «nous», d'ailleurs?) Variante: «Attention aux amalgames!» Tel est le type d'objections que l'on pourrait entendre en France face à ces questions, et qui s'expliquent très simplement par l'amnésie en métropole sur le passé colonial français. (Leclère et Laurent, 13) S'il faut se féliciter que les mémoriaux à l'esclavage se soient multipliés sur le territoire français métropolitain, (comme le mémorial de l'abolition de l'esclavage de Nantes, inauguré en 2012) et pas seulement dans les DOM-TOM, le chemin reste long. L'autre raison de ce type d'objections, d'ailleurs concomitante, est le ressassement du mythe de la République française une et indivisible, de l'universalisme mentionné plus haut. «Cette croyance dans le pouvoir transcendant de la République qui ignore les distinctions de couleur et d'origine entre les citoyens semble d'ailleurs partagée par une majorité des élites françaises.» (*Op. cit.*, 8) L'absence de controverse en France, ou en tout cas de réactions et de débats aussi virulents qu'aux États-Unis, sur l'œuvre de Walker est un symptôme de cette situation d'aveuglement volontaire.

Il n'en existe pas moins un véritable décalage culturel entre la réception de l'art contemporain aux États-Unis et en France, où il est plus ou moins établi que l'autonomie de l'artiste dans le choix et le traitement de son sujet est absolue<sup>14</sup>. Toutefois, il est insuffisant pour comprendre le peu d'intérêt que les questions soulevées par le travail de Walker suscitent parmi les élites françaises. Prompte à pointer du doigt la violence de l'histoire américaine, la France est peu encline à balayer devant sa porte et à avoir une position réflexive sur sa propre histoire<sup>15</sup>. La loi Taubira du 21 mai 2001 tendant à la reconnaissance de la traite et de l'esclavage comme crime contre l'humanité

14. Toutefois, des événements assez récents de tentatives de censure, d'intimidation et de vandalisation marqués par le rejet virulent de certaines créations contemporaines en France et qui laissent à penser, outre le fait que les fondamentalismes religieux catholiques sont de plus en plus visibles et stridents, que ce que la sociologue Nathalie Heinich nomment le «critère éthique» prend une place de plus en plus importante dans la réception des œuvres en France.

Selon Heinich, «si "l'art" en tant que catégorie ontologique est souvent couplé avec une catégorie évaluative, ce couplage paraît moins systématique en France qu'aux États-Unis.» (Heinich, *Guerre culturelle et art contemporain: une comparaison franco-américaine*, 66) Les actes de vandalisme commis en 2011 contre le *Pis Christ* d'Andrés Serrano (1987) à Avignon et le spectacle *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* de Romeo Castellucci, lesquels utilisent l'image du Christ de façon relativement provocatrice, laissent à penser que ce couplage est devenu plus fréquent en France ces vingt dernières années.

15. Dans les années 2000 et 2010, l'histoire de l'esclavage et de la colonisation a fait l'objet d'un travail de mémoire de plus en plus approfondi, et ce en-dehors de la recherche universitaire: dans la culture populaire et par des gestes institutionnels. Voir la création du Comité pour la mémoire de l'esclavage en 2004; l'instauration d'une *Journée nationale de commémoration des mémoires de la traite négrière, de l'esclavage et de leur abolition* (2009), l'entrée au Panthéon d'Aimé Césaire (2011).



est un progrès important ; un travail sur la colonisation reste à faire dans ce sens. Quand le député de la Martinique Serge Letchimy associait à l'idéologie nazie les propos de l'ancien ministre de l'Intérieur Claude Guéant sur la prévalence de certaines civilisations sur d'autres, l'argument était perçu comme irrecevable. On en oublie, rappelait à cette occasion le sociologue Éric Fassin, que les propos de Letchimy se situaient simplement dans la tradition du *Discours sur le colonialisme* (1955) d'Aimé Césaire (auquel la Patrie a témoigné sa Reconnaissance en 2011), qu'il est opportun de citer longuement au début de cet ouvrage :

Il faudrait d'abord étudier comment la colonisation travaille à déciviliser le colonisateur, à l'abrutir au sens propre du mot, à le dégrader, à le réveiller aux instincts enfouis, à la convoitise, à la violence, à la haine raciale, au relativisme moral, et montrer que, chaque fois qu'il y a au Viet-Nam une tête coupée et un œil crevé et qu'en France on accepte, un Malgache supplicié et qu'en France on accepte, il y a un acquis de la civilisation qui pèse de son poids mort, une régression universelle qui s'opère, une gangrène qui s'installe, un foyer d'infection qui s'étend et qu'au bout de tous ces traités violés, de tous ces mensonges propagés, de tous ces mensonges propagés, de toutes ces expéditions punitives tolérées, de tous ces prisonniers ficelés et « interrogés », de tous ces patriotes torturés, au bout de cet orgueil racial encouragé, de cette jactance étalée, il y a le poison instillé dans les veines de l'Europe, et le progrès lent, mais sûr, de l'ensauvagement du continent. (Césaire, 88)

Plus succinctement, Frantz Fanon :

C'est mon professeur de philosophie, d'origine antillaise, qui me le rappelait un jour : « Quand vous entendez dire du mal des Juifs, dressez l'oreille, on parle de vous. » Et je pensais qu'il avait raison universellement, entendant par là que j'étais responsable, dans mon corps et dans mon âme, du sort réservé à mon frère. Depuis lors, j'ai compris qu'il voulait tout simplement dire : un antisémite est forcément négrophobe. (Fanon, 98)

En dépit d'une longue tradition psychosociologique, historique et philosophique de ces questions par des intellectuels français comme Fanon et Césaire, mais aussi Édouard Glissant, la réflexion sur la « racialisation » est quasi inexistante, effet pervers de la politique française assimilationniste, qui aurait rendu la négritude invisible dans l'histoire française<sup>16</sup>. Il faut aussi prendre en compte

16. Par exemple, les origines africaines d'Alexandre Dumas sont rarement mentionnées.

ce que l'historienne Françoise Vergès nomme la vision métropolitaine de l'histoire française. À cet égard, il est éclairant que l'ouvrage phare de C.L.R. James, *Les Jacobins noirs* (1938), traduit en français en 1983, ait attendu 2008 pour être réédité. Mais l'avancée des études universitaires (et surtout l'avancée de leur visibilité) en France de la question raciale, le passé colonial, la mémoire de l'esclavage, la décolonisation de la pensée fournit un cadre de réflexion propice à la réception des œuvres de Kara Walker dans l'espace culturel français<sup>17</sup>.

De même qu'il est dangereux d'imposer des grilles de lecture et des schémas de réception nationalistes, réduire les créations à l'expression de l'identité afro-américaine de l'artiste équivaut au vieux trope raciste selon lequel la pratique d'un(e) artiste issu(e) d'un groupe socialement minorisé serait nécessairement le reflet de son identité et une sorte de compte-rendu, de description de son expérience *en tant que membre de cette minorité*, à destination du public blanc qui ne peut mesurer seul de quoi il retourne<sup>18</sup>. Outre que cela passe à côté de l'œuvre en tant que telle, comme on l'a vu plus haut, cela revient au trope de l'exigence pédagogique vis-à-vis des personnes socialement minorisées qu'Audre Lorde exprimait si magistralement en 1980 :

Dès que le besoin d'un semblant de communication se fait sentir, ceux qui profitent de notre oppression nous enjoignent de partager notre savoir avec eux. En d'autres termes, c'est l'opprimé.e qui est responsable de faire un travail pédagogique et d'expliquer à l'opresseur les erreurs qu'il fait. [...] Les personnes noires et du Tiers monde sont censé.e.s enseigner le fait de leur humanité aux blancs. Les femmes sont censées éduquer les hommes. Les lesbiennes et les hommes gays sont censés éduquer le monde hétérosexuel. Les oppresseurs se maintiennent dans leur position et esquivent la responsabilité de leurs propres actes. Ce travail pédagogique est une perte d'énergie constante, énergie qui serait bien mieux dépensée à nous redéfinir et à concevoir des scénarios réalistes pour transformer le présent et construire le futur. (Lorde 114-115<sup>19</sup>)

17. Je songe aux travaux de Françoise Vergès, d'Éric Fassin, de Pap N'Diaye, de Nadia Yala Kisukidi, de Thierry Leclère et de Sylvie Laurent, de Maboula Soumaharo. Quant à l'intégration de ces questions en histoire de l'art, les travaux d'Anne Lafont ou Sophie Orlando vont dans ce sens.

18. De même, aujourd'hui bon nombre d'hommes sont persuadés que c'est aux femmes de leur expliquer ce qu'est la discrimination sexuelle – variante sexiste du même trope.

19. « Whenever the need for some pretense of communication arises, those who profit from our oppression call upon us to share our knowledge with them. In other words, it is the responsibility of the oppressed to teach the oppressor their mistakes. (...) Black and Third World people are expected to educate white people as to our humanity. Women are expected to educate men. Lesbians and gay men are expected to educate the heterosexual world. The oppressors maintain their position and evade responsibility for their own actions. There is a constant drain of energy which might be better used in redefining ourselves and devising realistic scenarios for altering the present and constructing the future. » (Lorde 114-115)

Considérer l'œuvre de Walker strictement en tant qu'exploration de son identité de femme noire alimente de surcroît le mythe de l'altérité irréductible. Enfin, cela réduit la dimension de l'œuvre à une forme de didactisme. Il n'est ici pas question de nier que Walker ne se penche sur la signification de sa pratique plastique en tant qu'artiste afro-américaine; d'autant plus que sa pratique rejoint celles d'un certain nombre d'artistes qui, dans les années quatre-vingt-dix, font de la critique de l'identité culturelle l'aspect central de leur travail<sup>20</sup>. On s'attachera plutôt à réfuter que ses œuvres aient une valeur représentative d'une identité noire monolithique ou n'envisagent que des problématiques liées à l'identité afro-américaine. Qui plus est, on récusera l'argument selon lequel ces problématiques sont distantes de celles qui sont prégnantes au sein d'autres « communautés » : nier l'interpénétration des problématiques liées aux identités afro-américaines et celles des identités « américaines » (c'est-à-dire « blanches », Lorde nous rappelant encore une fois que l'adjectif « américain » n'a pas de couleur au sens où il renvoie nécessairement à la norme blanche : être de couleur, aux États-Unis, c'est être un « Américain à tiret », (*hyphenated American*) : « Asian-American, African-American », etc., revient à occulter la responsabilité des institutions et des élites dirigeantes, structurellement eurocentrées, racialisantes et masculines, dans ces problématiques. Cela revient enfin à dire que le racisme ne concerne que les personnes de couleur.

L'œuvre de Kara Walker va nettement au-delà d'une critique sociale et culturelle limitée au territoire des États-Unis. Il existe bien des spécificités propres au racisme de la société américaine, en raison de l'héritage de l'esclavage américain, cette « institution singulière » (*peculiar institution*). La portée politique de l'œuvre de Walker est envisagée ici dans une acception large, en partant de la violence des créations de la plasticienne, qui met en place des stratégies qui visent un rapport contemporain à la violence, dans et par notre relation aux arts visuels et à l'image. Les œuvres de Walker ne sont pas les illustrations d'un message politique : c'est son travail sur la forme en lui-même qui est politique, en tant qu'il pose la question de la représentation. Walker joue sur l'écart entre les attentes de ses contemporains quant à la création d'une artiste noire et ses propres démarches, qui font imploser la notion même de « sujet noir » et sa représentation dans la culture occidentale.

20. Il s'agit par exemple de Glenn Ligon, Lorna Simpson, Fred Wilson, Renée Green, Gary Simmons, Michael Ray Charles, Ellen Gallagher, dont les œuvres abordent la question raciale aux États-Unis.

## La question de la représentation : introduction à la « controverse Kara Walker »

### *Le double sens de la représentation*

Kara Walker n'a pas souhaité jouer le rôle de porte-parole investie d'une mission de redressement des torts et de délivrance de la Bonne Parole au sujet de la « condition noire ». Se reconnaître comme « leader de sa cause » (*leader in her cause*<sup>21</sup>) reviendrait, pour une artiste noire, à endosser la responsabilité de sa création *au nom* de la communauté en vue de se conformer aux attentes de celle-ci; véritable fardeau, comme l'énonçait Mercer dans son ouvrage pionnier, *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies* (Mercer, 1994, 234).

Tandis qu'aux yeux des blancs, l'artiste aurait dû, afin d'acquérir une meilleure visibilité, représenter une certaine idée de ce qui est construit comme son altérité, il ou elle aurait également dû, aux yeux des communautés dont il/elle serait issu(e), faire acte de représentation et proposer des représentations conformes à certaines attentes. Effort de représentation d'autant plus complexe que malgré les débats, discussions et désaccords des Afro-Américains entre eux dans la définition d'une identité culturelle, ils n'en sont pas moins perçus comme une entité monolithique. (Tate 153)

Les syndromes de l'artiste-mascotte ou de l'artiste-leader sont les deux côtés d'une même pièce : à savoir, la dimension *essentiellement collective* de ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari nommaient les « littératures mineures », c'est-à-dire écrites dans la langue de la majorité par un membre d'une minorité (Kafka écrivait en allemand) :

Le troisième caractère [de la littérature mineure], c'est que tout prend une valeur collective. En effet, précisément parce que les talents n'abondent pas dans une littérature mineure, les conditions ne sont pas données d'une énonciation individualisée, qui serait celle de tel ou tel « maître », et pourrait être séparée de *l'énonciation collective*. Si bien que cet état de la rareté des talents est en fait bénéfique, et permet de concevoir autre chose qu'une littérature des maîtres : ce que l'écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune, et ce qu'il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord. (Deleuze et Guattari, 31)

21. Voir le sous-titre ironique de l'installation *Slavery! Slavery! Presenting a GRAND and LIFELIKE Panoramic Journey into Picturesque Slavery or "Life at 'Ol' Virginny's Holé" (sketches from Plantation Life) See the Peculiar Institution as never before! All cut from black paper by the able hand of Kara Elizabeth Walker an Emancipated Negress and leader of her Cause* (Walker Art Center, Minneapolis, 1997).

Là où des intellectuels européens identifiaient dans le contexte de la révolution culturelle de la fin des années 1960 un potentiel politique et la possibilité de dépasser le paradigme du génie artistique (le « maître » à l'énonciation « individuelle », caractérisé par un style), de nombreux artistes afro-américains ont vu un carcan, au moins jusque dans les années 2000. Et l'individuation de l'énonciation, justement, a été un enjeu important de la création afro-américaine, selon Greg Tate dans son essai célèbre de 1986, « *Cult Nats Meet Freaky-Deke* ». Le problème de la persistance des rôles de leader ou de mascotte ne tenait alors pas tant à la pratique des artistes, abondamment développée dans ce sens, qu'au manque d'écrits critiques appréhendant ces pratiques dans toute leur complexité. (Tate, 200)

Pour « l'artiste-leader », les injonctions sont les suivantes : « *Be a credit to the race* » ; « *Uplift the race* ». Elles marquent une exigence d'engagement communautaire et d'élaboration de représentations positives du groupe – en réaction à une longue histoire de sa représentation négative par l'idéologie dominante. Or comme on l'a évoqué précédemment, il n'y a pas d'unité monolithique et clairement définie de la communauté noire, et cette affirmation d'un droit de regard sur la production artistique s'apparente, comme l'énonce avec éloquence Paul Gilroy, « aux tendances autoritaires de ceux qui voudraient polier l'expression culturelle noire au nom de leur histoire ou de leurs priorités particulières ». (Gilroy, 32<sup>22</sup>) Cette dénonciation reflète particulièrement bien certains rejets ou tentatives de censure de l'œuvre de Walker, incriminée de complicité avec le système dominant raciste. Précisément parce qu'elle remet en question le rôle représentatif qui lui est tacitement assigné des deux côtés, et que son travail met en jeu les représentations visuelles des dominés dans la culture américaine.

C'est sous l'angle de la double question de la représentation que je souhaiterais maintenant revenir sur la « controverse Kara Walker », qui met en lumière les dimensions centrales de l'œuvre – sa résistance à l'interprétation et sa violence dans un horizon de réception conditionné par la réputation de scandale. Jusqu'en 2014, il était difficile de trouver un écrit sur l'œuvre qui ne fasse pas mention de cette controverse. J'y consacrerai au chapitre suivant un compte-rendu détaillé.

### *2012-2015 : Plus ça change, plus c'est la même chose : un changement de paradigme dans le monde de l'art ?*

Si la « controverse » signalait avant tout les inégalités du monde de l'art new-yorkais établi en 1997, qu'en est-il vingt ans plus tard ? Parmi les faits

attestant une meilleure visibilité et une meilleure représentation des artistes afro-américain-e-s, latinos et latinas, LGBTQ, on citera par exemple la multiplication d'expositions de ces artistes dans des institutions de renom, leur représentation par les galeries *blue chip* (c'est-à-dire les plus prestigieuses) de New York, leur sélection pour représenter les États-Unis dans des Biennales internationales<sup>23</sup>. Toutefois, selon Walker, l'heure n'est pas au triomphalisme, la diversification du monde de l'art restant très limitée : selon elle, le ratio d'inclusion dans le panthéon du monde de l'art américain est passé de la règle tacite « un seul artiste noir à la fois SVP » à « pas plus de sept artistes noirs à la fois SVP » (Walker, propos recueillis par l'auteure le 17 septembre 2009). On peut interpréter ces propos comme une critique implicite de l'absence d'un réel multiculturalisme au sein du monde de l'art : s'il y a une augmentation quantitative de la visibilité des artistes noirs, en revanche le schéma de catégorisation de ces derniers en tant que tels reste le même. Selon Huey Copeland, la meilleure représentation des œuvres des artistes noirs dans les galeries importantes, dans les biennales et les foires, etc., ne signifie pas pour autant que le cadre discursif de leur travail ait évolué, car continuant à attester le même réductionnisme (Copeland dans Barson et Gorschlüter 76-81). Au cours de la même conversation avec Copeland, c'est l'artiste Glenn Ligon (né en 1960) qui explique qu'une meilleure visibilité n'est pas nécessairement synonyme d'un changement de paradigme : la présence sur le marché *mainstream* par de jeunes artistes noirs étant plus précaire que celle de leurs homologues blancs, leur reconnaissance scientifique (l'existence de monographies est cruciale) moins évidente (Ligon, int. cit.) Greg Tate l'avait écrit en 1989 : ce ne sont pas les artistes noirs qui manquaient, mais les curateurs, les critiques, les historiens d'art. (Tate 243). Thelma Golden l'avait répété en 1993 : il fallait davantage de curateurs de couleur ; être exposé ne suffisait pas. (Golden dans Gaines et Lord, 63). Meilleure visibilité sans changement structurel : telle semble être la situation vingt ans après les débuts de Walker.

Tant que Walker persistera à produire des images violentes, sur les mêmes thèmes douloureux, elle continuera à polariser la réception de telle manière

23. Lorna Simpson au Whitney Museum de New York (2007) et au Brooklyn Museum (2011) ; Mark Bradford au Whitney Museum (2007), Catherine Opie au Guggenheim (2008), Julie Mehretu au Guggenheim (2011), Glenn Ligon au Whitney (2011), Martin Puryear au MoMA, pour n'en citer que quelques-uns. Pour la représentation par des galeries prestigieuses, on citera Ellen Gallagher chez Gagosian Gallery, Chris Ofili et Adel Abdessemed chez Zwirner, Shahzia Sikander et Mark Bradford chez Sikkema Jenkins, Catherine Opie et Wangechi Mutu chez Gladstone, Laylah Ali chez Gallery 303, Mickalene Thomas chez Lehmann Maupin. Je ne cite ici que certaines galeries d'art établies les plus connues, mon argument étant qu'un certain nombre d'artistes de couleur, femmes, LBGT, ont aujourd'hui leur place au panthéon de l'art contemporain. Parmi les artistes que j'ai cités, nombre d'entre eux posaient problème à Pindell., notamment Ligon, Gallagher, et Ofili.

On citera le choix de Robert Colescott pour représenter les États-Unis à la Biennale de Venise en 2007, de Fred Wilson en 2003, (deux autres cibles des critiques de Pindell) et de Walker en 2006.

22. Sauf exception mentionnée, toutes les traductions ont été réalisées par l'auteur.



que le débat sur son œuvre ne puisse aboutir qu'à l'impasse ou, au mieux, au constat de l'*ambivalence* de ses créations. L'oscillation entre les réactions émues des spectateurs et celles d'amusement, parfois accompagné de gestes plus ou moins obscènes au cours de la présentation de sa sculpture géante, *A Subtlety* (2014) le fait comprendre. L'écueil sur lequel s'échouent les lectures antagonistes de l'œuvre qui ont largement dominé l'histoire de la réception des œuvres de Kara Walker – Sainte Kara pourfendeuse du racisme contre KKKara Walker, la «KKKapitaliste» – devient leur absence de prise en compte de l'*ambiguïté* des images<sup>24</sup>. Ces dernières constituent de véritables champs de bataille où, à l'instar de leurs personnages hystériques, la violence, l'obscénité, le fantastique et l'humour s'affrontent et se complètent à la fois. Les scènes de Walker sautent aux yeux et nous aveuglent. Au-delà de la sensibilité des spectateurs, c'est le sens que l'artiste met à mal.

### *Les dimensions polysémique et inachevée des créations de Walker*

Dans son article sur Walker, la spécialiste de littérature anglophone et d'études américaines Amy Tang vient tenter de combler ce manque dans la «micro-industrie» sur Kara Walker, en relevant, conformément au propos du spécialiste de littérature anglophone et d'études afro-américaines Robert Reid-Pharr sur la controverse (propos qu'elle a lu), l'écart entre les ambiguïtés évidentes en jeu dans les créations de Walker, et les réactions d'une absence d'ambiguïté surprenante à son œuvre, évoquées plus haut. (Tang 142-172) Se saisissant d'un corpus large, Tang remarque que tantôt dans les œuvres de l'artiste, «une irrévérence pince-sans-rire apporte un contrepoint aux scènes de victimisation et de dégradation des Noirs» (Tang, art. cit.) Ailleurs, «la violence de l'image» semble déstabiliser «toute critique de l'abjection des corps afro-américains». (Tang, art. cit.) Enfin, Tang souligne combien certaines scènes «résistent simplement à l'interprétation». (Tang, art. cit.) Ajoutons à cela que les utilisations variées du texte redoublent l'ambiguïté des images. Titres ou légendes, de nombreux jeux de mots d'un goût douteux viennent souvent émailler les compositions et bouleverser la construction du sens, démentant et redoublant la charge d'une image en provoquant le rire. Ainsi, dans *Beats Me* (ill. 1), on voit en premier plan deux hommes blancs qui manifestent leur perplexité, tandis qu'en arrière-plan, le corps d'un esclave peut-être flagellé repose sur le toit d'une masure. La cruauté d'une telle image est accentuée par le titre, écho de l'étonnement du blanc à gauche («*beats me*»

24. La réduction historiquement ironique de Kara Walker au stéréotype de la traîtresse à la race arriviste possède son pendant positif dans la construction d'une Kara Walker héroïque, comparée à Sojourner Truth (1797-1883), esclave émancipée, phare de la lutte anti-esclavagiste. «Walker [has been] depicted in the press as the art community's very Sojourner Truth, a paragon of black righteousness in a corrupt art world – an image that Walker, who has said she occasionally feels like "somebody's pet project," is very much aware of.» (Als 70-79)

peut se traduire en français par l'expression «ça me dépasse»), mais aussi de la violence physique (le personnage en arrière-plan a vraisemblablement été «battu»). Le double sens du mot «*beat*» vient donc provoquer le rire face à l'abomination montrée. D'une manière plus générale, lorsque les titres ne contredisent pas les images, ils en manifestent le caractère récalcitrant. C'est le cas de l'installation *Endless Conundrum* (2001, «Énigme sans fin», jeu de mots sur la *Colonne sans fin* de Constantin Brancusi).

Tang, rejetant les deux grilles de lecture dominantes de l'œuvre, «parodique» («répétition» maîtrisée et cathartique des stéréotypes racistes que lisent les partisans de Walker dans ses images), et «traumatique» («répétition» inconsciente et névrotique des schémas racistes), prône une analyse dialectique de l'art de Walker, qui «produit ce qu'il cherche à subvertir, et anéantit ce qu'il incarne – uniquement pour le réincarner une fois de plus» (Tang, art. cit.) Tang s'appuie sur la notion de «compulsion de répétition, qui implique un rapport dialectique entre le trauma et la parodie». (art. cit.) Il s'agit surtout de laisser circuler le sens dans les œuvres de Walker. Une lecture dialectique non binaire des œuvres permet de ne pas évacuer leur caractère parfois insoutenable en prétextant la difficulté herméneutique des stratégies postmodernes. Cette lecture permet de se confronter aux contradictions que laissent apparaître les images, parfois difficiles à regarder.

La notion de compulsion telle que Tang l'exploite permet aussi de se confronter à un autre aspect de la *répétition* dans l'œuvre de Walker, à savoir l'insistance sur les mêmes thèmes, le retour des mêmes personnages, des mêmes scènes. À bien des égards, une sorte de monomanie – de cohérence? – transparait au travers du corpus. Walker affirme elle-même le caractère répétitif de son œuvre dans certaines créations, avec l'autodérision qui la caractérise: elle «ne cesse de déblatérer sur notre fichue Histoire et la place qu'elle y tient», «*Blathering on and on about our Goddamn history and her place in it*», texte que l'on lit sur l'une de ses créations de 2009 (*Every Painting Is a Dead Nigger Waiting to Be Born*).

Identifiant à juste titre le ressassement thématique de la question raciale aux États-Unis dans les créations comme «une série de tentatives itératives pour raconter une histoire indéterminée, chacune d'entre elles amorcée, puis abandonnée pour être de nouveau initiée dans la prochaine installation, dessin, ou gravure», (Tang, art. cit.<sup>25</sup>) Tang fait allusion à «l'obsession» de l'artiste pour les questions de forme<sup>26</sup>.

25. «A series of iterative attempts to tell some kind of story, each of which is started, then abandoned, and then initiated all over again in the next installation or drawing or print...»

26. Tang, art. cit. citant Frances Richard (169).