

ÉCOLE DU LOUVRE

Vicky BURING

ANNEXES

« Le modèle noir de Géricault à Matisse » au
Musée d'Orsay : un tournant patrimonial ?
Etude des discours de l'exposition

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de M^{me} Susana GALLEGO-CUESTA

Membre du jury : M. Bruno CHENIQUE

Octobre 2020

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND



Table des matières

Affiches des trois expositions	3
Reproductions d'œuvres	5
Vues de l'exposition	25
Enquête de satisfaction, Socio Data Management	29
Plan scénographique de l'exposition	34
Textes de l'exposition « Le modèle noir de Géricault à Matisse » au musée d'Orsay, document de travail	36
Entretiens	52
Entretien avec Anne Lafont, le 19 décembre 2019, à l'INHA	52
Entretien avec Stéphane Guégan, 7 février 2020, Musée d'Orsay	68
Entretien avec Cécile Debray, le 25 mars 2020, par téléphone	81
Entretien avec Denise Murrell, visio-conférence, 10 juillet 2020	90

Affiches des trois expositions



Figure 1. Affiche de l'exposition à la Wallach Art Gallery

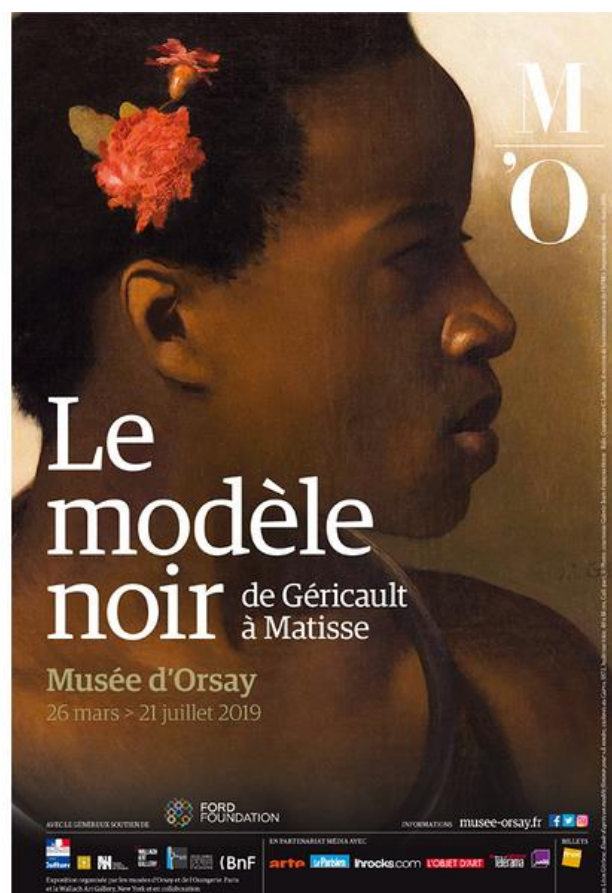


Figure 2. Affiche de l'exposition au musée d'Orsay



Figure 3. Affiche de l'exposition au mémorial ACTe

Reproductions d'œuvres



Figure 4. Wenjue Zhang, Self-portrait : After Olympia, sous-titrée « mon alter ego – Olympia noire » (photographie numérique, 2013, France.



Figure 5. Edouard Manet, Olympia, 1863, huile sur toile, Musée d'Orsay

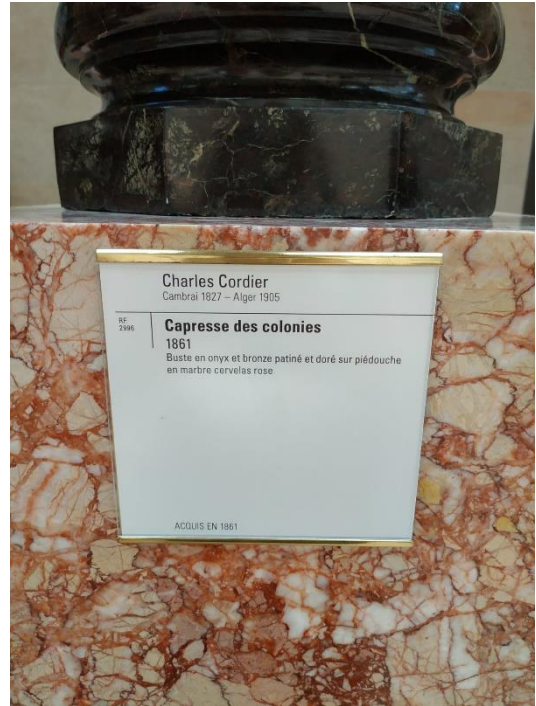
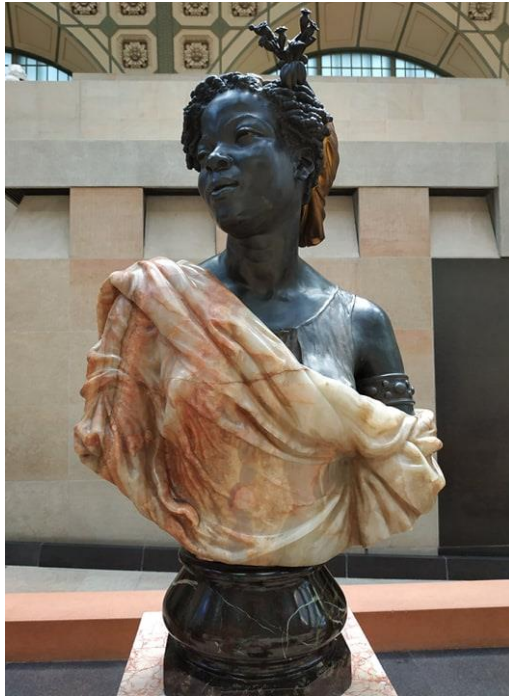


Figure 6. Charles Cordier, Capresse des colonies, 1861, bronze et onyx sur piédouche en porphyre des Vosges, Musée d'Orsay.

Charles Cordier,
Femme des colonies, 1861 |
 Présenté au Salon de 1861
 sous le titre *La Câpresse*
ou Nègresse des colonies |
 Albâtre, bronze argenté
 et oxydé, bronze doré ;
 piédouche en marbre
 cervelas, 96,5×54×28 cm,
 dont piédouche :
 H. 19,5 cm | Paris, musée
 d'Orsay, RF 2996
 — 74 p. 116

Figure 7 Cartel de l'œuvre présentée dans l'exposition « Le modèle noir : de Géricault à Matisse »



Figure 8. Portrait d'une femme noire (ou Portrait de Madeleine), Marie Guillemine Benoist, 1800, huile sur toile, 81 x 65 cm, Musée du Louvre.



Figure 9. François-Auguste Biard, L'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises le 27 avril 1848. Présenté au Salon de 1849 sous le titre « Proclamation de la liberté des Noirs aux colonies », 1849, huile sur toile, Clermont-Ferrand, musée d'art Roger-Quillot, en dépôt à Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.



Figure 10. Guillaume Guillon-Lethière, Le Serment des ancêtres, 1822, huile sur toile, Port-au-Prince, musée du Panthéon national haïtien.



Figure 12. Marcel Verdier, Le châtime des quatre piquets dans les colonies, 1843, huile sur toile, postdaté 1849 par l'artiste, 150,4 x 214,6 cm, Houston, The Menil Collection.



Figure 11. Vue des bustes de Charles Cordier.



Figure 13. Félix Nadar, Alexandre Dumas, à mi-corps, de trois quarts à droite, le visage de face, 1855, photographie positive sur papier salé d'après négatif sur plaque de verre, Paris, Bibliothèque nationale de France.



Figure 14. Cham, Actualités, « Nouvelle bouillabaisse dramatique par M. Dumas père », 1858, lithographie au crayon, Paris, Société des amis d'Alexandre Dumas.



Figure 15. Cimaise consacrée à Alexandre Dumas père et fils.



Figure 16. Édouard Manet, La Dame à l'éventail ou La Maîtresse de Baudelaire, 1862, huile sur toile, Budapest, musée des Beaux-Arts

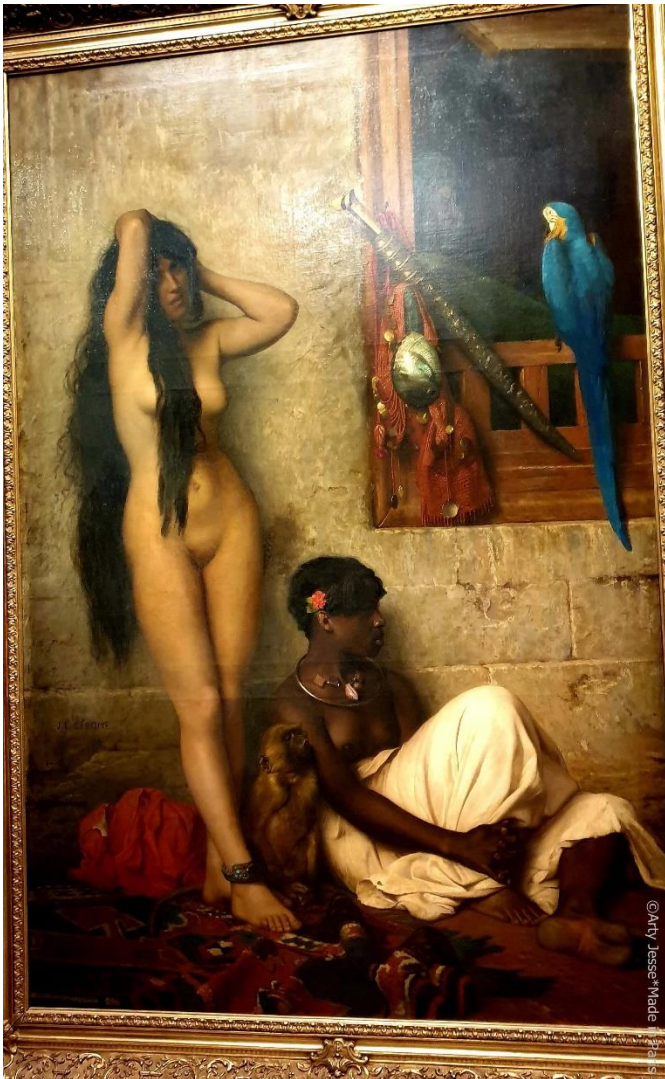


Figure 17. Jean-Léon Gérôme, A vendre, esclaves au Caire, 1873, Huile sur toile, 217,5 x 142,5 cm, Roubaix, La Piscine, musée d'art et d'industrie André Diligent.



Figure 18. Jean-Léon Gérôme, Etude pour « A vendre, esclaves au Caire », 1872, huile sur toile collection particulière.

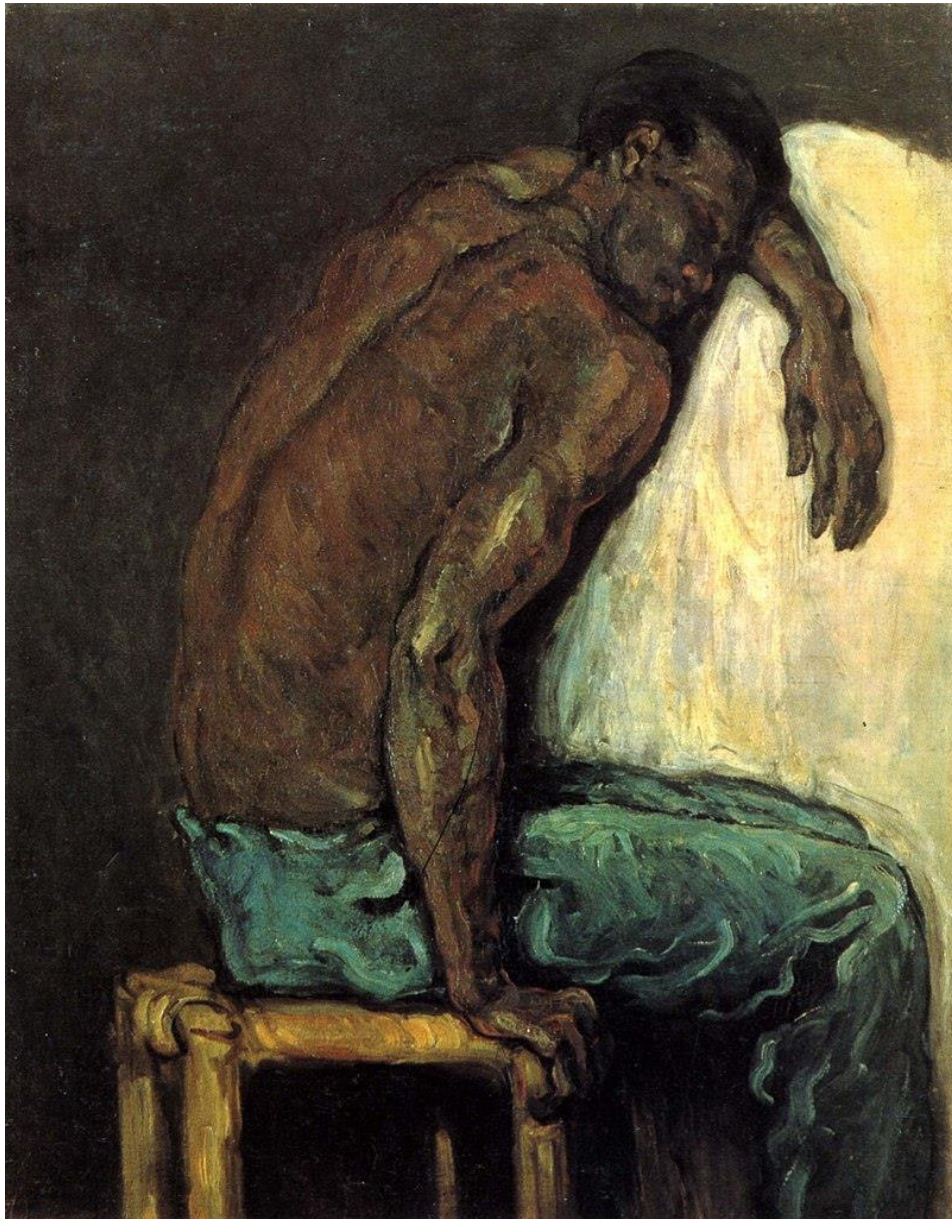


Figure 19. Cézanne, Le noir Scipion, dit aussi Le nègre Scipion, 1866-68, huile sur toile, Museu de Arte de Sao Paulo.

Figure 20. Frédéric Bazille, La toilette, 1870, huile sur toile, Montpellier, Musée Fabre.

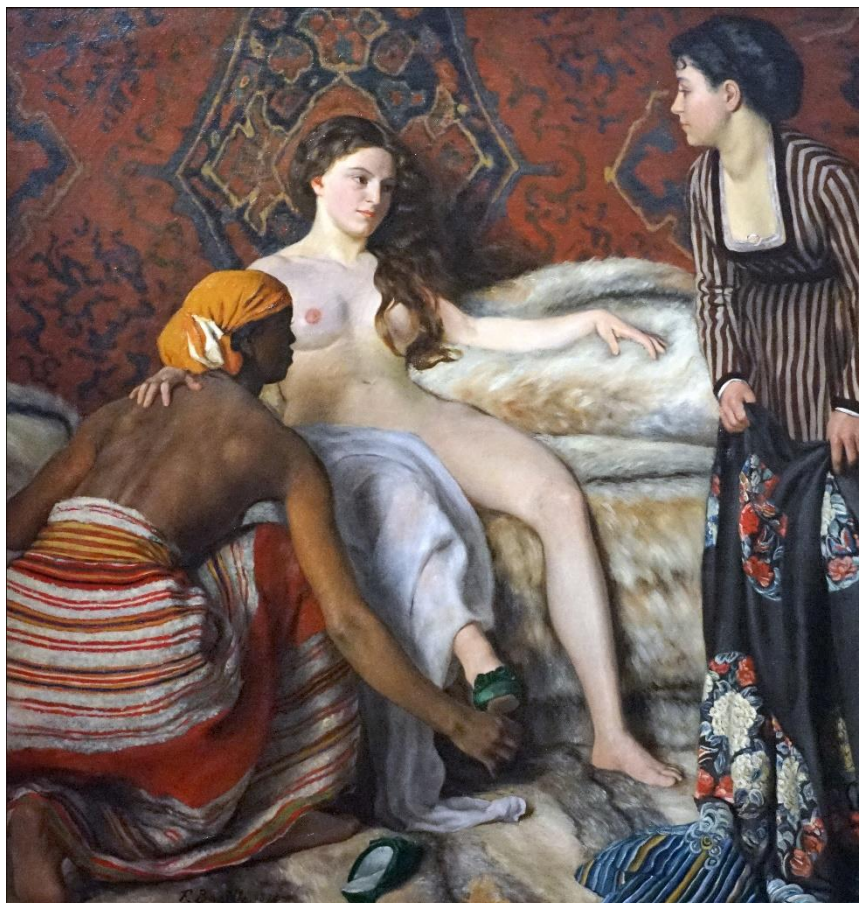


Figure 21. Frédéric Bazille, Jeune femme aux pivoines, 1870, huile sur toile, Montpellier, Musée Fabre.

Figure 23. Théodore Chassériau, Esther se parant pour être présentée au roi Assuérus, dit aussi La toilette d'Esther, présenté au Salon de 1842, 1841, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris.



Figure 22. Jean-Léon Gérôme, Bain turc, dit aussi Bain maure, présenté à l'Exposition Universelle de Paris, 1878, Museum of Fine Arts, Boston.





Figure 24. Cimaïse de la section « En scène ».



Figure 25. Félix Vallotton, Soldats sénégalais au camp de Mailly, 1917, huile sur toile, 46 x 55 cm, musée départemental de l'Oise.



Figure 27. Kees Van Dongen, Jack Johnson, dit aussi The Morning Walk, 1919, Huile sur toile, collections du Palais Princier de Monaco.



Figure 26. Henri Rousseau, La charmeuse de serpents, 1907, huile sur toile, musée d'Orsay, Paris.



Figure 29. Wifredo Lam, Femme nue, 1939, détrempe sur papier marouflé sur toile, musée de Grenoble.

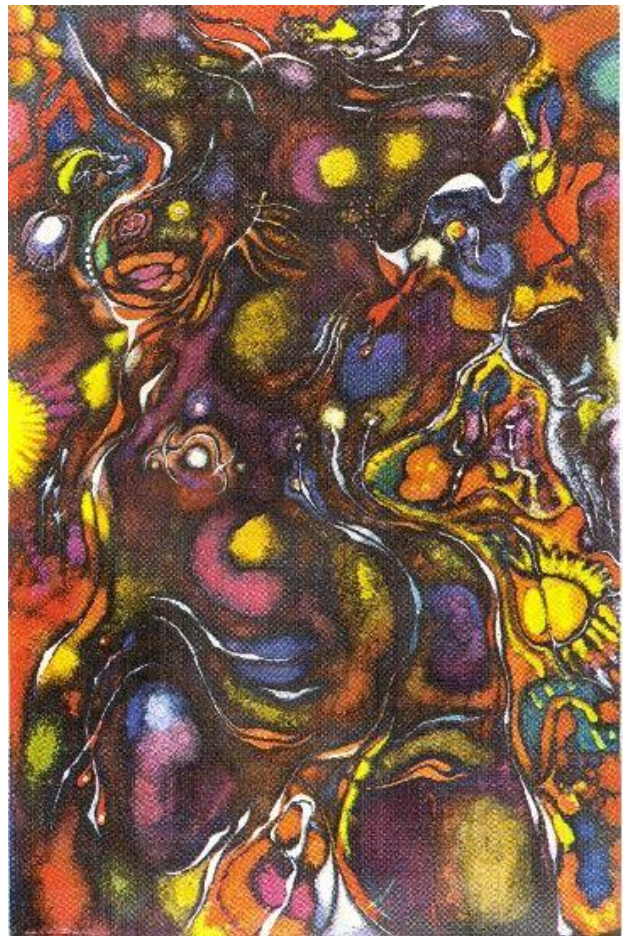


Figure 28. André Masson, Antille, 1943, sable et tempera sur toile, Marseille, musée Cantini.



Figure 30. Henri Matisse, Danseuse créole, papiers gouachés, découpés, collés, 1950, Nice, musée Matisse.



Figure 32. Larry Rivers, I like Olympia in Black Face, 1970, Huile sur bois toile plastifiée, plastique et Plexiglas, MNAM-CCI, Paris.



Figure 31. Ellen Gallagher, Odalisque (Self-portrait with Freud as Matisse), 2013, projection murale fixe avec application de feuilles d'or sur papier ligné, studio Gallagher, Gagosian et Hauser & Wirth.



Figure 33. Romare Bearden, Patchwork Quilt, 1970, textiles collés papier acrylique, panneau en bois, MOMA, New York.



Figure 34. Aimé Mpane, Olympia II, 2013, peinture sur pièces de contreplaqué, collection Gérard Valérius.



Figure 35. Vue de l'exposition « Le modèle noir d'Achille à Zinèbe »

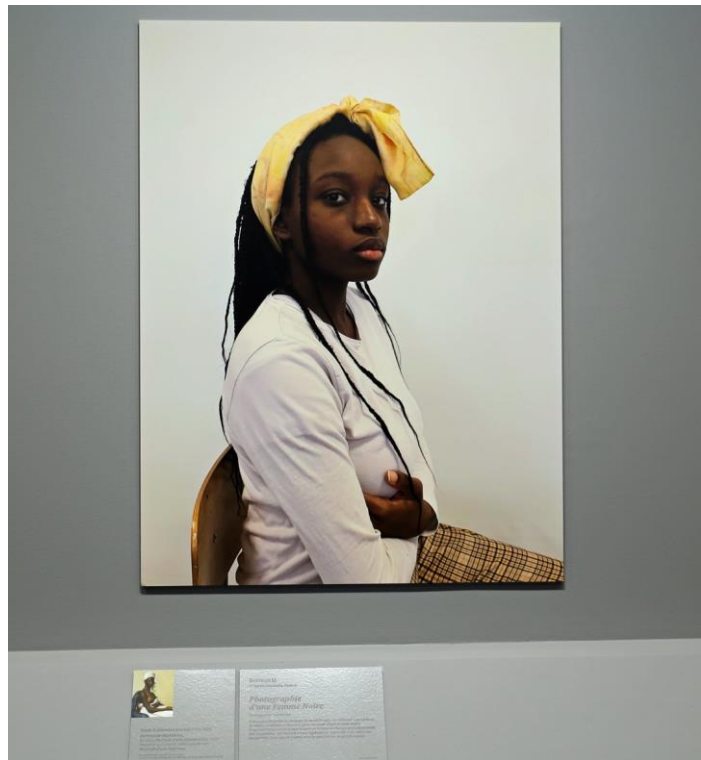


Figure 36. Berivan D., Photographie d'une Femme Noire



Figure 37. Hannah, J'accuse.



Figure 38. Andriana, Femme noire.



Figure 39. Dylan, Masque inversé.

Vues de l'exposition

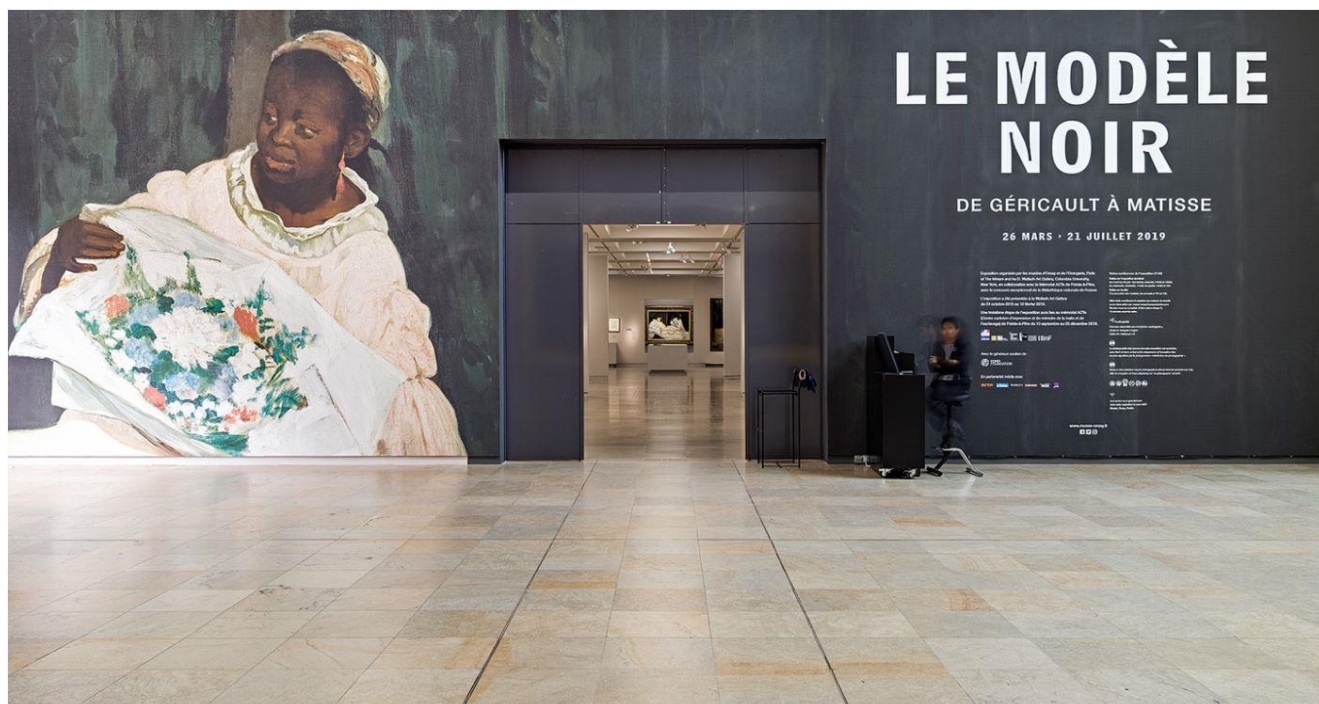


Figure 41. Entrée de l'exposition



Figure 40. Vue depuis l'entrée de l'exposition, en fond, Olympia de Manet.



Figure 43. Section « Géricault et la présence noire », avec le moulage du visage de Joseph.

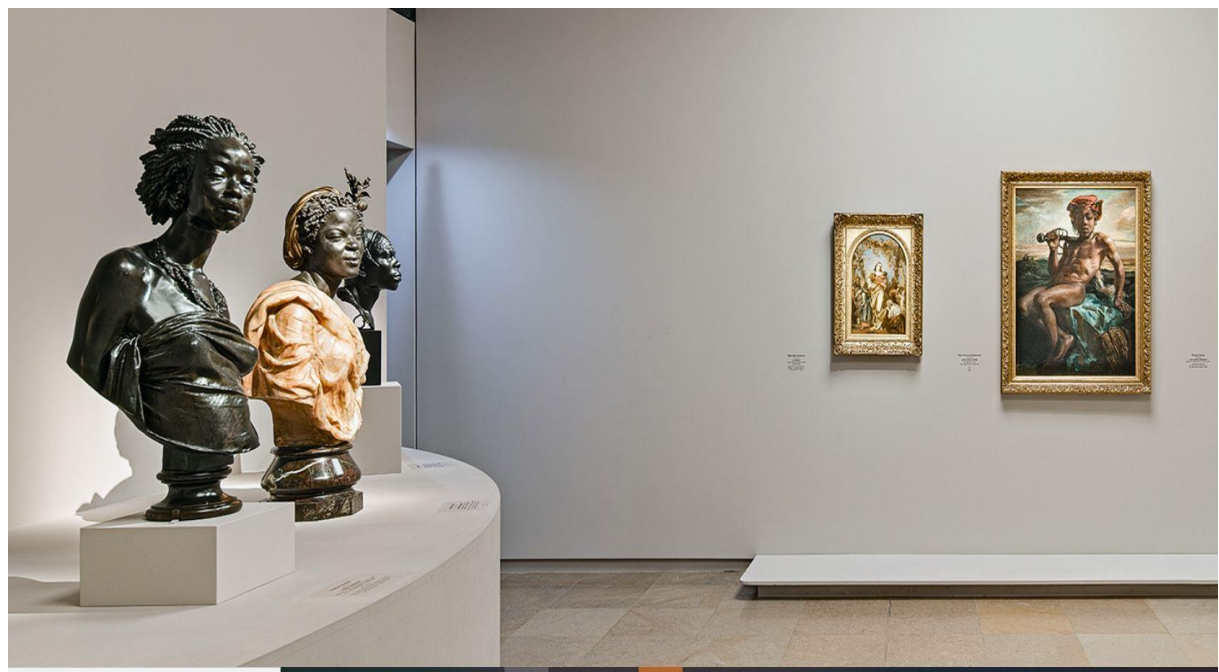


Figure 42. Section « l'art contre l'esclavage »



Figure 44. Section « Autour d'Olympia »

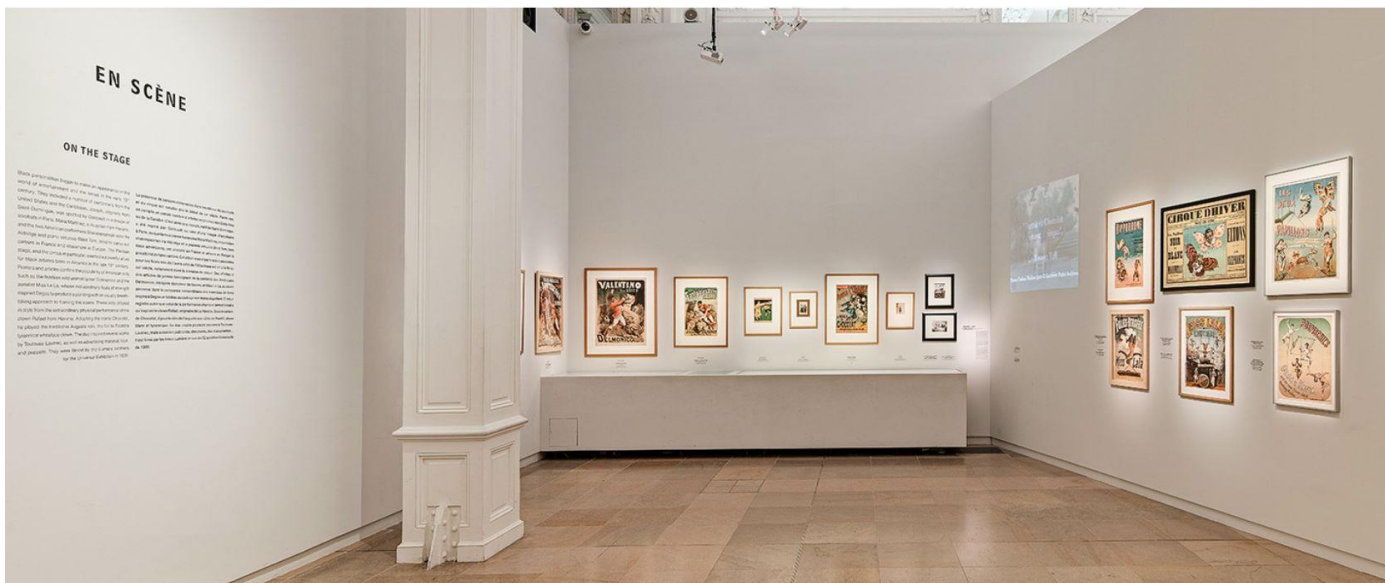


Figure 45. Section « En scène »



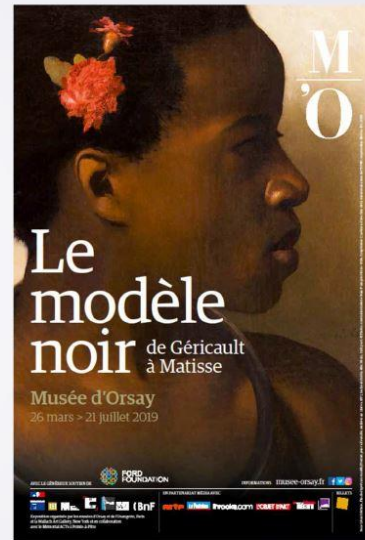
Figure 46. Section « Matisse à Harlem »

Enquête de satisfaction, Socio Data Management



Profil des visiteurs de l'exposition « Le modèle noir de Géricault à Matisse »

26 mars- 21 juillet 2019



Conseil & Expertise en Data Management

En résumé



26 mars- 21 juillet 2019

Visites



- 37% du public sur cette période a visité cette exposition
- 500 026 visiteurs au total
- 4 951 visiteurs par jour en moyenne

Source : Service administration des ventes

Profil type du visiteur



- Majoritairement des femmes
- résidant en France âgés de 44 ans
- accompagné d'un adulte
- déjà venu au musée d'Orsay



44 ans

Méthodologie



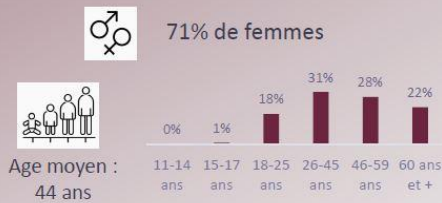
Résultats issus de l'Observatoire Permanent des Publics
Interrogation des visiteurs individuels de 11 ans et plus
Questionnaire rempli en ligne après la visite et administré en 10 langues selon un calendrier homogène.
L'analyse a été réalisée à partir de l'exploitation de 1116 questionnaires ce qui induit une marge d'erreur comprise entre plus ou moins 0.58 et plus ou moins 2.93 pour un intervalle de confiance à 95%

2

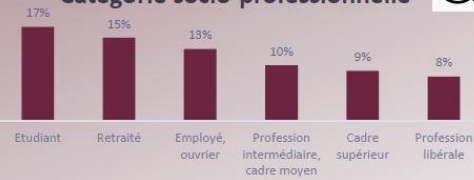


Profil des visiteurs

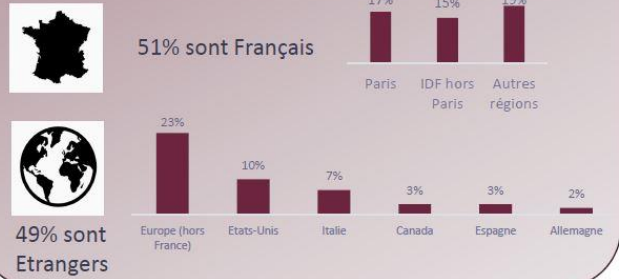
Sexe / Age des visiteurs



Catégorie socio-professionnelle



Origine



Fréquence de visite du musée

28% d'entre eux ont visité le musée dans les 12 derniers mois.

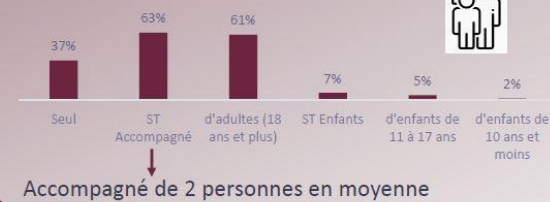


3

SOCIO DATA MANAGEMENT

Expérience de visite

Accompagnateur



Achat des billets

Lieu d'achat du billet:

61% au musée
31% sur Internet

Type de billets



Fréquentation librairie

46% des visiteurs ont fréquenté la librairie
61% des visiteurs de la librairie y ont réalisé un achat

Durée de la visite :

2H30 dans le musée
1H0 dans l'exposition

4

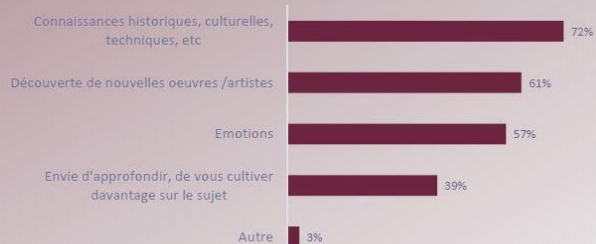
SOCIO DATA MANAGEMENT

Expérience de visite

Raison principale de la visite



Apport de l'exposition temporaire



Mode de connaissance



5

SOCIO DATA MANAGEMENT

Satisfaction



Satisfaction globale de l'exposition

ST Très satisfait	ST Plutôt satisfait	ST Plutôt insatisfait	ST Très insatisfait
64%	31%	4%	0%
95%		4%	
Note moyenne: 8.8 / 10			

95% des visiteurs de l'exposition s'en déclarent globalement satisfaits (64% très satisfaits).
La note moyenne attribuée par les visiteurs s'élève à 8.8 sur 10.



Satisfaction parcours visite expo (Note moyenne)

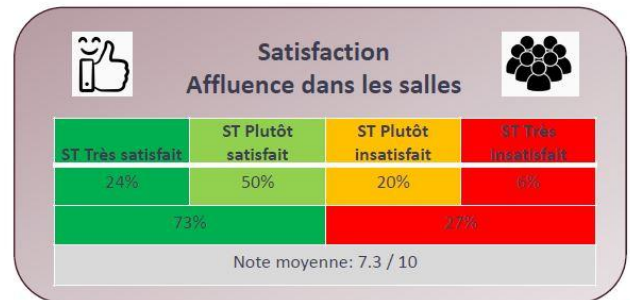
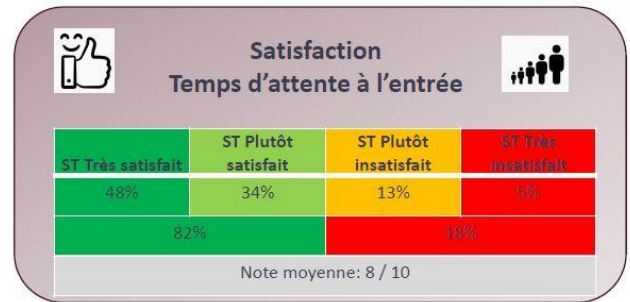
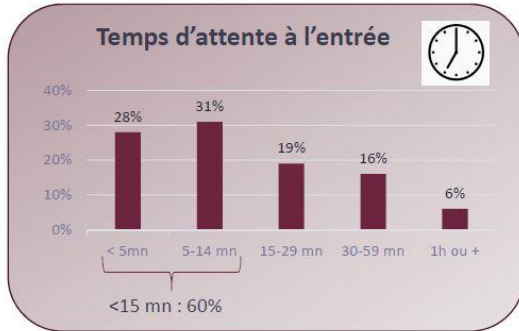


L'équilibre entre la documentation historique (archives, photos, films) et les œuvres d'art	8.52
La densité d'accrochage, le nombre d'œuvre	8.5
La scénographie, la manière dont les œuvres sont exposées et mises en valeur	8.49
La logique du parcours de visite	8.38

6

SOCIO DATA MANAGEMENT

Déroulé de la visite



7

SOCIO DATA MANAGEMENT

La visite (1/2)

Aide à la visite

	Textes en entrée de salle	Cartels	Dépliant	Cartels présentant les portraits des modèles représentés	Frise chronologique	Audio-guide	Catalogue	Aucun
Utilisé par	67%	57%	38%	28%	18%	10%	4%	12%
Note de satisfaction	8.65	8.57	8.39	8.66	8.73	8.17	8.62	

7

En vert la note la plus élevée
En rouge la note la plus basse

SOCIO DATA MANAGEMENT

La visite (2/2)

Questions supplémentaires liées à l'exposition

Note de satisfaction concernant la modification des noms des modèles représentés (« nègre » ou « négresse ») :

ST Très satisfait	ST Plutôt satisfait	ST Plutôt insatisfait	ST Très insatisfait
57%	30%	9%	4%
87%		13%	

8% des visiteurs de l'exposition pensent que le musée doit continuer à proposer des contenus enrichis dans les audioguides de ses expositions car ils apprécient de pouvoir écouter des personnalités s'exprimer sur les œuvres. 90% des visiteurs n'ont pas d'avis.

31% des visiteurs de l'exposition pensent que le musée doit continuer à proposer le format de dépliant de l'exposition car cela complète les textes de salle avec de nouvelles informations. 62% n'ont pas exprimé leur avis sur ce point.

7

En vert la note la plus élevée
En rouge la note la plus basse



Figure 48. Plan de l'exposition au musée d'Orsay (partie 2)

Projet:	LE MOULIN NOIR
MOA:	Musée d'Orsay
Dessiné par:	413
Nom du projet:	
Échelle:	1/100
Date:	08/03/2019
Phase:	DCE
Studio:	Watters
Thème:	Le Musée d'Orsay
Adresse:	10 rue de la Harpe
Coordonnées:	48° 51' 32.27317 N 2° 21' 32.27317 E
Informations:	10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-22-23-24-25-26-27-28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45-46-47-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-59-60-61-62-63-64-65-66-67-68-69-70-71-72-73-74-75-76-77-78-79-80-81-82-83-84-85-86-87-88-89-90-91-92-93-94-95-96-97-98-99-100-101-102-103-104-105-106-107-108-109-110-111-112-113-114-115-116-117-118-119-120-121-122-123-124-125-126-127-128-129-130-131-132-133-134-135-136-137-138-139-140-141-142-143-144-145-146-147-148-149-150-151-152-153-154-155-156-157-158-159-160-161-162-163-164-165-166-167-168-169-170-171-172-173-174-175-176-177-178-179-180-181-182-183-184-185-186-187-188-189-190-191-192-193-194-195-196-197-198-199-200-201-202-203-204-205-206-207-208-209-210-211-212-213-214-215-216-217-218-219-220-221-222-223-224-225-226-227-228-229-230-231-232-233-234-235-236-237-238-239-240-241-242-243-244-245-246-247-248-249-250-251-252-253-254-255-256-257-258-259-260-261-262-263-264-265-266-267-268-269-270-271-272-273-274-275-276-277-278-279-280-281-282-283-284-285-286-287-288-289-290-291-292-293-294-295-296-297-298-299-300-301-302-303-304-305-306-307-308-309-310-311-312-313-314-315-316-317-318-319-320-321-322-323-324-325-326-327-328-329-330-331-332-333-334-335-336-337-338-339-340-341-342-343-344-345-346-347-348-349-350-351-352-353-354-355-356-357-358-359-360-361-362-363-364-365-366-367-368-369-370-371-372-373-374-375-376-377-378-379-380-381-382-383-384-385-386-387-388-389-390-391-392-393-394-395-396-397-398-399-400-401-402-403-404-405-406-407-408-409-410-411-412-413-414-415-416-417-418-419-420-421-422-423-424-425-426-427-428-429-430-431-432-433-434-435-436-437-438-439-440-441-442-443-444-445-446-447-448-449-450-451-452-453-454-455-456-457-458-459-460-461-462-463-464-465-466-467-468-469-470-471-472-473-474-475-476-477-478-479-480-481-482-483-484-485-486-487-488-489-490-491-492-493-494-495-496-497-498-499-500-501-502-503-504-505-506-507-508-509-510-511-512-513-514-515-516-517-518-519-520-521-522-523-524-525-526-527-528-529-530-531-532-533-534-535-536-537-538-539-540-541-542-543-544-545-546-547-548-549-550-551-552-553-554-555-556-557-558-559-560-561-562-563-564-565-566-567-568-569-570-571-572-573-574-575-576-577-578-579-580-581-582-583-584-585-586-587-588-589-590-591-592-593-594-595-596-597-598-599-600-601-602-603-604-605-606-607-608-609-610-611-612-613-614-615-616-617-618-619-620-621-622-623-624-625-626-627-628-629-630-631-632-633-634-635-636-637-638-639-640-641-642-643-644-645-646-647-648-649-650-651-652-653-654-655-656-657-658-659-660-661-662-663-664-665-666-667-668-669-670-671-672-673-674-675-676-677-678-679-680-681-682-683-684-685-686-687-688-689-690-691-692-693-694-695-696-697-698-699-700-701-702-703-704-705-706-707-708-709-710-711-712-713-714-715-716-717-718-719-720-721-722-723-724-725-726-727-728-729-730-731-732-733-734-735-736-737-738-739-740-741-742-743-744-745-746-747-748-749-750-751-752-753-754-755-756-757-758-759-760-761-762-763-764-765-766-767-768-769-770-771-772-773-774-775-776-777-778-779-780-781-782-783-784-785-786-787-788-789-790-791-792-793-794-795-796-797-798-799-800-801-802-803-804-805-806-807-808-809-810-811-812-813-814-815-816-817-818-819-820-821-822-823-824-825-826-827-828-829-830-831-832-833-834-835-836-837-838-839-840-841-842-843-844-845-846-847-848-849-850-851-852-853-854-855-856-857-858-859-860-861-862-863-864-865-866-867-868-869-870-871-872-873-874-875-876-877-878-879-880-881-882-883-884-885-886-887-888-889-890-891-892-893-894-895-896-897-898-899-900-901-902-903-904-905-906-907-908-909-910-911-912-913-914-915-916-917-918-919-920-921-922-923-924-925-926-927-928-929-930-931-932-933-934-935-936-937-938-939-940-941-942-943-944-945-946-947-948-949-950-951-952-953-954-955-956-957-958-959-960-961-962-963-964-965-966-967-968-969-970-971-972-973-974-975-976-977-978-979-980-981-982-983-984-985-986-987-988-989-990-991-992-993-994-995-996-997-998-999-1000

Textes de l'exposition « Le modèle noir de Géricault à Matisse » au musée d'Orsay, document de travail

Textes de l'exposition Le modèle noir

Chronologie

Chronologie pour l'exposition « Le modèle noir, de Géricault à Matisse »

1788-1848

- 1788 : fondation de la Société des amis des Noirs par Jacques-Pierre Brissot, homme politique et écrivain.
- 1791 : soulèvement des esclaves de Saint-Domingue.
- 1794 : première abolition de l'esclavage dans les colonies françaises, votée par la Convention le 4 février.
- 1802 : le 20 mai, Bonaparte rétablit par décret l'esclavage et la traite négrière dans les colonies françaises. Des soldats français sont envoyés en Guadeloupe et à Saint-Domingue pour rendre ce rétablissement effectif.
- 1804 : indépendance d'Haïti, première République noire.
- 1815 : Napoléon I^{er} abolit la traite négrière française par le décret du 29 mars.
- 1819 : Théodore Géricault expose au Salon *Le Radeau de La Méduse*.
- 1822 : Guillaume Guillon-Lethière offre le tableau *Le Serment des ancêtres* à la nouvelle république d'Haïti.
- 1823 : parution d'*Ourika*, roman de Claire de Duras sur le destin d'une jeune Sénégalaise sauvée de l'esclavage et élevée à Paris.
- 1832 : voyage d'Eugène Delacroix au Maroc.
- 1833 : abolition de l'esclavage au Royaume-Uni.

1848-1870

- 1848 : seconde abolition de l'esclavage en France adoptée le 27 avril par le gouvernement provisoire de la Deuxième République sous l'impulsion de Victor Schoelcher, sous-secrétaire d'État à la Marine et aux Colonies.
- 1850 : en avril-mai, la pièce *Toussaint-Louverture*, écrite par Lamartine, est jouée pour la première fois au théâtre de la Porte-Saint-Martin.
- 1851 : l'État commande à Charles Cordier le buste de Saïd Abdallah, et son pendant en bronze, *Négresse des côtes d'Afrique*, pour la salle d'anthropologie du Jardin des plantes.
- 1852 : traductions en français de *La Case de l'oncle Tom*, roman abolitionniste d'Harriet Beecher-Stowe.
- 1853 : première publication de *l'Essai sur l'inégalité des races humaines* de Gobineau, qui contribue à la propagation du racisme biologique.
- 1857 : création du corps des tirailleurs sénégalais par Faidherbe, gouverneur du Sénégal de 1854 à 1861 et de 1863 à 1865.
- 1861 : guerre de Sécession (1861-1865). La France de Napoléon III est officiellement neutre, mais le Sud a les faveurs de l'empereur et de ses proches.
- 1862 : Édouard Manet mentionne dans ses carnets « Laure, une très belle négresse, rue Vintimille 11, au 3^e ». Elle devient son modèle durant plusieurs années et paraît dans *Enfants aux Tuileries*, *La Négresse* et *Olympia*.
- 1866 : première mission de Charles Cordier en Égypte (janvier-septembre).
- 1867 : Scipion, modèle réputé de l'Académie suisse, pose pour Cézanne.
- 1867 : Tom Wiggins (1849-1908), dit « Blind Tom », musicien et compositeur prodige né dans une plantation de Géorgie, interprète à Paris des œuvres du répertoire classique.

1870-1914

- 1877 : premier zoo humain parisien au Jardin d'acclimatation.
- 1878 : premier concert de negro-spirituals au Havre lors de la tournée européenne des Fisk Jubilee Singers, un ensemble formé d'étudiants de l'université noire de Nashville.
- 1887 : désireux de « vivre en sauvage », Paul Gauguin part pour les Antilles, en compagnie de Charles Laval, et séjourne à Panama (avril-octobre).
- 1891 : peintre africain-américain, Henry Ossawa Tanner découvre Paris et s'y installe jusqu'à la fin de sa carrière.
- 1895 : création de l'Afrique-Occidentale française (AOF) regroupant huit colonies (Côte d'Ivoire, Dahomey, Guinée, Haute-Volta, Mauritanie, Niger, Sénégal, Soudan français).
- 1898 : Hégésippe Légitimus (1868-1944) élu député de la Martinique. Le talent oratoire de Légitimus lui vaut le surnom de « Jaurès noir ».
- 1900 : les frères Lumière filment le duo fameux de Chocolat (Rafael Padilla), clown noir, et Footit (Tudor Hall), clown blanc, représenté au Nouveau Cirque.
- 1902 : dans la revue-pantomime « Les joyeux Nègres », les Elks et leur troupe de danseurs noirs et blancs américains introduisent le *cake-walk* sur la scène parisienne.
- 1906 : Henri Matisse voyage au printemps en Algérie, à Biskra. Il visite ensuite durant l'été, en compagnie d'André Derain, l'Exposition coloniale de Marseille.
- 1907 : Pablo Picasso se rend pour la première fois au musée d'Ethnographie du Trocadéro.
- 1910 : création de l'Afrique-Équatoriale française (AEF), regroupant les quatre colonies d'Afrique centrale (Gabon, Moyen-Congo, Tchad et Oubangui-Chari).
- 1910 : Joseph Lagrosillière (1872-1950) élu député de la Martinique. La présence d'hommes noirs dans la vie politique française devient un fait acquis.
- 1912-1913 : Henri Matisse séjourne deux hivers au Maroc, à Tanger (hiver 1912-1913). Il prend pour modèle Zorah, puis Fatma.
- 1914-1930
- 1914 : Blaise Diagne (1872-1934) élu député de Saint-Louis du Sénégal. Premier député africain noir à être élu à la Chambre des députés, il devient le principal agent de recrutement des soldats africains engagés dans la Première Guerre mondiale.
- 1914-1918 : mobilisation des tirailleurs africains. 189 000 hommes sont recrutés en AOF et AEF, auxquels s'ajoutèrent 41 000 Malgaches.
- 1917-1918 : arrivée de 200 000 soldats noirs américains en France. Le plus célèbre régiment est le 369^e, formé de Noirs new-yorkais, les « Harlem Hellfighters », qui comptent dans leurs rangs le fameux orchestre de jazz de James Reese Europe.
- 1919 : la Conférence panafricaine de Paris réunit les 19, 20 et 21 février une cinquantaine de délégués venus d'Afrique, des Caraïbes et des États-Unis.
- 1921 : le prix Goncourt est attribué pour la première fois à un écrivain noir, René Maran, pour *Batouala. Véritable roman nègre*.
- 1925 : création de la « Revue nègre » au théâtre des Champs-Élysées (octobre-décembre), qui révèle Joséphine Baker et sa « danse sauvage » au public parisien.
- 1930 : Henri Matisse visite New York. Il découvre Harlem et ses clubs de jazz (février-mars). Il part ensuite pour Tahiti *via* San Francisco.
- 1930-1953
- 1931 : Exposition coloniale internationale de Paris (mai-novembre). Fondation de *La Revue du monde noir*, créée par les sœurs martiniquaises Paulette et Jane Nardal.
- 1935 : invasion de l'Éthiopie par les troupes de Mussolini (octobre).
- 1939 : parution de *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire dans la revue *Volonté* (publication du texte intégral en 1947).
- 1940 : 16 régiments de tirailleurs africains sont engagés au combat dès mai 1940 pour un total d'environ 65 000 soldats, parmi lesquels plus de 24 000 sont tués ou portés disparus.
- 1947 : fondation à Paris de la revue littéraire et culturelle *Présence africaine* à l'initiative de l'intellectuel sénégalais Alioune Diop.
- 1948 : publication d'*Hosties noires* de Léopold Sédar Senghor.
- 1952 : Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*.
- 1953 : Katherine Dunham triomphe à Paris, au théâtre des Champs-Élysées, dans la « Tropical Review ». Actrice, danseuse et chorégraphe, elle fonde la première compagnie de danse contemporaine exclusivement composée d'Africains-Américains.

Texte d'introduction

De la Révolution française à l'abolition de l'esclavage en 1848, de la révolte des esclaves de Saint-Domingue en 1791 à l'apparition de la négritude dans les années 1930, ce presque siècle et demi est le témoin privilégié des tensions, luttes et débats qu'occasionne la naissance de la modernité démocratique, et dont le monde des images s'est chargé, et nourri. Lentement il voit s'affirmer, en dépit de toutes sortes de réticences et d'obstacles, une iconographie et même une identité noires.

Portée par trois moments forts – le temps de l'abolition de l'esclavage (1794-1848), le temps de la Nouvelle Peinture (Manet, Bazille, Degas, Cézanne) et le temps des premières avant-gardes du XX^e siècle –, cette exposition propose un nouveau regard sur un sujet trop longtemps négligé : la contribution importante de personnes et de personnalités noires à l'histoire des arts.

Le choix d'un titre au singulier, malgré la diversité des représentations, cherche à souligner les différentes significations du terme « modèle », qui peut aussi bien se comprendre comme « modèle d'artiste » que comme figure exemplaire. Femmes et hommes dits de couleur, ils sont nombreux à avoir croisé la trajectoire des artistes et à avoir tissé des relations avec eux. Qui sont-ils, ces grands oubliés du récit de la modernité ? Autant de personnes auxquelles nous avons tenté de redonner un nom, une histoire, et une visibilité.

Du stéréotype à l'individu, de la méconnaissance à la reconnaissance, cette exposition essaie de retracer ce long processus, et tente de mettre en lumière l'un des plus grands *non-vus* et *non-dits* de l'histoire de l'art, révélant à nouveau cette discipline comme miroir des idées et des sensibilités, et affirmant ainsi les liens de continuité profonds qui unissent le XIX^e siècle au XX^e siècle, jusqu'à notre époque.

texte sur les titres

Les titres d'œuvres sont l'héritage d'une histoire. Nombreux sont les titres anciens qui reflètent des marqueurs raciaux datés, tels que « Nègre », « mulâtre », « câpre », courants au XIX^e et au début du XX^e siècle, mais ne pouvant plus être d'usage de nos jours. La plupart ne disent rien de l'identité des modèles. Grâce aux recherches menées à l'occasion de cette exposition, nous sommes parvenus à identifier certains d'entre eux et proposons dans le cadre de cette exposition un nouveau titre mentionnant le nom du modèle lorsqu'il était connu. Certaines œuvres sont donc présentées à la fois sous ce nouveau titre et sous leur titre ancien, qui a valeur de témoignage historique.

Textes de salles et textes portraits/contextes Stéphane Guégan

Nouveaux regards

Plus de cinquante ans séparent la première abolition de l'esclavage dans les colonies françaises de la seconde, proclamée en avril 1848 par la Deuxième République naissante.

Le 4 février 1794, un premier décret d'abolition, doublement révolutionnaire, accorde aux affranchis sans distinction de couleur la pleine citoyenneté française. Pour la France de l'an II, il s'agit d'acter la révolte victorieuse des esclaves de l'île de Saint-Domingue en 1791, menés par Toussaint-Louverture, et de rallier à la République l'île menacée par les flottes étrangères.

Dès 1802 cependant, Napoléon I^{er} rétablit l'esclavage. Mais les troupes qu'il envoie à Saint-Domingue se heurtent à une résistance tenace : le 1^{er} janvier 1804, l'île indépendante devient la république d'Haïti, « première nation noire », dira Aimé Césaire.

Le point de rupture historique que constitue la Révolution française permet ainsi l'émergence de portraits d'individus noirs émancipés, parmi lesquels les célèbres *Jean-Baptiste Belley* par Anne-Louis Girodet et *Madeleine* par Marie-Guillemine Benoist. Si ces œuvres occupent l'espace artistique créé par la révolution politique et sociale contemporaine, elles témoignent néanmoins des ambiguïtés

propres à leur temps : ainsi le livret du Salon de 1800 qui accompagne le *Portrait de Madeleine* ne dévoile-t-il ni l'état domestique, ni le prénom du modèle, ni clairement les intentions de l'artiste, qui font encore débat aujourd'hui.

Géricault et la présence noire

Théodore Géricault (1791-1824) est adolescent lorsque Napoléon I^{er}, qui souhaite reconstruire un puissant empire français aux Amériques, fait rétablir l'esclavage dans les Caraïbes. La législation particulièrement restrictive qui accompagne ce rétablissement (interdiction des mariages interraciaux, interdiction d'accès à la métropole pour les Noirs des colonies...) explique le regain du mouvement abolitionniste, auquel participe Géricault. Ce dernier met sa fougue romantique au service de cette cause, multipliant les représentations énergiques ou doloristes des Noirs. Sa correspondance ne dit rien des femmes et hommes de couleur qu'il fit poser, mais nous savons qu'il eut recours au célèbre modèle Joseph, originaire d'Haïti, aussi représenté par Théodore Chassériau. Pour son œuvre iconique *Le Radeau de La Méduse*, Joseph incarne le marin, torse nu, agitant au sommet du tonneau le foulard du dernier espoir collectif. Le tableau, qui relate la funeste expédition coloniale de la frégate *La Méduse* à l'été 1816, au large des côtes de l'actuelle Mauritanie, a connu plusieurs étapes. Si la première esquisse frappe par l'absence de tout Noir, la composition finale en compte trois, soit deux de plus que ce que l'Histoire nous rapporte. En multipliant les figures noires dans son tableau, Géricault résume ainsi son combat fraternel, et dote la cause abolitionniste d'un symbole décisif.

L'art contre l'esclavage

Le 29 mars 1815, Napoléon I^{er} abolit la traite négrière, décision qui sera confirmée par Louis XVIII quelques années plus tard. Malgré la pression accrue des abolitionnistes, le système esclavagiste, lui, perdure ; les gouvernements successifs de la Restauration et de la monarchie de Juillet se contentant de le réformer. Du côté des peintres, le ton se durcit. *La Traite des Nègres* de François-Auguste Biard fait sensation au Salon de 1835. D'autres osent dénoncer ce qu'endurent les victimes d'un système inhumain. C'est le cas de Marcel Verdier, élève d'Ingres, qui, en 1843, se voit refuser au Salon son *Châtiment des quatre piquets*. Il faut attendre le 27 avril 1848 pour que la Deuxième République naissante abolisse l'esclavage dans les colonies françaises. Biard est chargé de célébrer cette mesure symbolique : Noirs et Blancs sont rassemblés dans un tableau où la liesse des affranchis, les chaînes brisées et le drapeau tricolore soulignent avec emphase l'unité fraternelle du nouvel ordre républicain. L'immense toile de Biard fait ainsi écho aux thèses antiesclavagistes de Victor Schoelcher. C'est aussi à partir du Salon de 1848 que le sculpteur Charles Cordier inventorie la famille humaine dans son unité et sa singulière diversité.

Métissages littéraires

Le métissage, thème central du romantisme français, s'incarne dans deux figures clés de l'époque : Alexandre Dumas et Jeanne Duval. L'auteur du *Comte de Monte-Cristo*, petit-fils de Marie-Cessette Dumas, esclave affranchie de Saint-Domingue, est l'objet de très nombreuses caricatures plus ou moins bienveillantes sur ses origines. Le romancier aborde lui-même franchement le thème de l'esclavage dans *Le Capitaine Pamphile* (1839). Probablement née en Haïti vers 1827, Jeanne Duval devient, à quinze ans, la maîtresse et la muse de Baudelaire. Figure idéale de la dualité des êtres et des amours, elle traverse l'œuvre dessinée du poète, et s'est glissée très tôt parmi les poèmes exotiques des *Fleurs du mal*, les préférés probablement de Manet, et certainement de Matisse. Le photographe Nadar rapprochera, après 1850, les mondes de Dumas et de Baudelaire. S'il n'a pas photographié Jeanne Duval, il l'a décrite, de même que Théodore de Banville, qui évoque, dans ses *Souvenirs*, « une fille de couleur, d'une très haute taille, qui portait bien sa brune tête ingénue et superbe, couronnée d'une chevelure violemment crespelée, et dont la démarche de reine, pleine d'une grâce farouche, avait quelque chose à la fois de divin et de bestial ».

Textes courts et cartels :

Toussaint-Louverture (1743-1803)

Figure centrale de la révolte des esclaves de Saint-Domingue, Toussaint-Louverture en commande les destinées à partir de 1795. Parvenu à unifier l'île aux dépens des Anglais, puis des Espagnols, cet affranchi devenu propriétaire s'autoproclame gouverneur à vie en 1801. Premier chef noir d'un État au sens occidental du terme, il est finalement arrêté et emprisonné au fort de Joux par Napoléon I^{er}, où il meurt dans des conditions lamentables. Son iconographie posthume contribue à la célébration de sa mémoire, chantée par Lamartine, Aimé Césaire et, en 1983, Jean-Michel Basquiat.

Guillaume Guillon-Lethière (1760-1832)

Longtemps négligé par les historiens, le peintre Guillon-Lethière est peu à peu redécouvert. Fils naturel d'une esclave affranchie et du procureur du roi en Guadeloupe, il est le premier peintre métis à avoir été nommé directeur de l'Académie de France à Rome (1807) et professeur à l'École des beaux-arts (1819). Au Salon de 1799, sa *Patrie en danger* montre un homme noir parmi les patriotes en armes, symbole de l'abolition de 1794. En 1823, il offre en secret à la nouvelle république d'Haïti son œuvre *Le Serment des ancêtres*, témoignage de sa solidarité.

François-Auguste Biard (1799-1882)

Au Salon de 1835, *La Traite des Nègres* de François-Auguste Biard fait sensation. C'est que l'artiste y dépeint sans ménagement une vente aux enchères d'esclaves américains. Biard ne cessera plus dès lors de stigmatiser le « trafic de la chair humaine ». C'est sans surprise que la Deuxième République, à peine l'abolition d'avril 1848 décrétée, lui confie le soin de célébrer cette décision historique. Exposé au Salon de 1849, *L'Abolition de l'esclavage* met en scène, non sans une certaine partialité, la libération des Noirs par les Blancs, et le nouveau sentiment de fraternité issu de la République naissante.

Marcel Verdier (1817-1856)

Le spectacle d'une humanité sous les fers, martyrisée et subissant un sort atroce, est largement exploité dans les années 1840. Pour les abolitionnistes, le choc visuel est le plus sûr moyen de sensibiliser le public, et de le culpabiliser en le confrontant à sa propre indifférence ou passivité. C'est la stratégie adoptée par Marcel Verdier qui, à la veille du Salon de 1843, se voyant refuser son *Châtiment des quatre piquets*, le présente à la galerie des Beaux-Arts du bazar Bonne-Nouvelle. Cet élève d'Ingres lève le voile sur la réalité coloniale en brisant tous les tabous.

Théodore Chassériau (1819-1856)

Théodore Chassériau, l'un des plus brillants et des plus singuliers disciples d'Ingres, est natif de Saint-Domingue. Si son père appartient à l'administration locale, la mère du futur peintre, selon les archives du ministère des Affaires étrangères, est une « femme de couleur ». Cet héritage de Chassériau a été longtemps occulté. L'oublier, c'est pourtant s'interdire de comprendre une grande part de l'iconographie du peintre dans sa charge intime. C'est négliger notamment ce que dit *l'Étude de Noir* du musée Ingres de Montauban : l'énergie du corps rebelle, suspendu dans l'azur où il n'aurait pas sa place, se retrouve ainsi dans *l'Esther* de 1841, la série des eaux-fortes d'*Othello* et les tableaux d'Algérie.

Vitrine littérature

Dès le XVIII^e siècle, de grands auteurs français se positionnent en faveur de la fin de l'esclavage. Fin 1818, le jeune Victor Hugo ébauche, à seize ans, son premier roman. Inspiré de la révolte des esclaves de Saint-Domingue, *Bug-Jargal* retrace la vie d'un héros, esclave et fils de roi, qui emprunte ses traits à Toussaint-Louverture. Trente ans plus tard, le destin de ce dernier sera porté à la scène par Lamartine, autre figure phare du romantisme. Théâtre et opéra ne servent pas que de tribune à l'abolitionnisme : de grands artistes noirs comme le comédien Ira Aldridge, la chanteuse Maria Martinez ou le pianiste Tom Wiggins s'en parent dès 1850.

Alexandre Dumas (1802-1870)

Figure célèbre du Paris littéraire de l'époque, petit-fils d'un planteur de Saint-Domingue et d'une de ses esclaves noires, Alexandre Dumas est l'objet, dès la fin des années 1820, d'une médiatisation aussi abondante que choquante. La caricature, en forçant l'altérité de l'écrivain, peut parfois marquer la sympathie du dessinateur, mais la discrimination raciale y est le plus souvent criante, et cruelle. C'est que l'auteur du *Capitaine Pamphile* (1839) assume clairement son héritage. À la *Revue des colonies*, en 1838, il avait fait savoir qu'il condamnait l'esclavage, et voulait qu'on le sût partout où il comptait « des frères de race et des amis de couleur ».

Charles Cordier (1827-1905)

L'idée d'une gradation raciale prend définitivement forme à partir des voyages d'exploration et de l'instauration de la traite négrière. Au siècle des Lumières, le débat sur les variations humaines bat son plein. Aux différences morphologiques correspondraient, pour certains biologistes, des espèces ou des races aux capacités inégales. Dans le contexte de hiérarchisation raciale qui commence à se mettre en place, l'œuvre d'un artiste comme Charles Cordier se distingue nettement par son attention à la diversité célébrée pour elle-même. Proche de certains de ses modèles, le sculpteur introduit une forte caractérisation ethnique dans sa production dès 1847-1848, mais c'est pour mieux s'élever contre le monopole européen de la beauté, et célébrer l'idée d'un beau universel.

Jeanne Duval [1827 (?) – après mars 1885]

Importante à double titre dans l'œuvre de Baudelaire, dont elle partagea la vie à partir de 1842, Jeanne Duval, aux origines peut-être haïtiennes, marque de sa présence envoûtante *Les Fleurs du mal* et les dessins du poète. Tout un cycle de la section « Spleen et idéal » propre à l'édition de 1861 chante leurs amours, de « Parfum exotique » à « Un fantôme », qu'on a rapproché de son tragique état vers 1860, alors qu'elle est partiellement paralysée et gardée en maison de santé aux frais du poète. Plusieurs dessins de Baudelaire représentent aussi celle qu'il appelle « la féline », beauté tantôt aimable tantôt inquiétante, « cherchant qui dévorer ».

Textes de salles et textes portraits/contexte Isolde Pludermacher

5/ Dans l'atelier

C'est au sein de la petite population noire installée en France au XIXe siècle que les artistes ont vraisemblablement recruté des modèles qui pouvaient poser occasionnellement pour eux. Les études d'atelier constituent des témoignages incomparables de la présence des Noirs à Paris, dont l'activité est alors essentiellement concentrée dans les secteurs de la domesticité et de l'artisanat. Faut de recensement, nous ne disposons que de quelques sources permettant d'associer un prénom ou un surnom à un visage. Rares sont les moyens permettant de rendre leur identité aux différents modèles qui posaient pour les artistes. De précieuses archives provenant de l'Ecole des beaux-arts révèlent pour certains d'entre eux leur âge, leur adresse, et parfois leur pays d'origine.

Les études peintes montrant ces femmes et ces hommes dans des ateliers d'artistes, à la manière de portraits intimistes et individualisés, contrastent avec les tableaux de Salon dans lesquels perdure l'ambivalence des stéréotypes associés aux personnages noirs.

Si ces représentations sont autant de traces des relations qui pouvaient exister entre des artistes et des modèles, elles témoignent également de recherches plastiques qui contribuent à l'élaboration d'un nouvel univers esthétique.

6/ Autour d'Olympia

A l'exception de quelques caricatures violentes, la figure de la servante noire est passée relativement inaperçue dans le scandale provoqué par la présentation d'*Olympia* de Manet au Salon de 1865, les critiques se concentrant essentiellement sur le sujet du tableau, jugé vulgaire, et sur l'absence d'idéalisation du nu féminin. Cette « invisibilité » de la femme noire révèle la part conventionnelle de la représentation (attitude déférente, bouquet de fleurs à la main) qui s'inscrit également dans une longue tradition orientaliste, laquelle joue sur les contrastes et la tension érotique provoquée par les rapprochements des corps noirs et des corps blancs. Cependant, Manet effectue un déplacement radical en choisissant de représenter non pas une scène de toilette fantasmée dans un ailleurs exotique mais une scène de prostitution dans le Paris contemporain. La présence d'une domestique noire – qui renvoie à un imaginaire aristocratique et colonial - peut être lue comme un indicateur du statut social élevé de la courtisane et vient renforcer le pouvoir subversif du tableau.

Admirateur de Manet, Bazille opère un singulier mélange entre le Paris moderne et un Orient lointain dans *La Toilette* qui est refusée au Salon de 1870. Dans sa *Moderne Olympia* qu'il présente à la première exposition impressionniste, Cézanne montre quant à lui l'envers du décor du tableau de Manet en introduisant la présence du client et en donnant un rôle actif et théâtral à la servante.

7/ En scène

La présence de personnalités noires dans les milieux du spectacle et du cirque est notable dès le début du XIXe siècle. Parmi eux, on compte un certain nombre d'artistes originaires des Etats-Unis ou de la Caraïbe. C'est ainsi que Joseph, natif de Saint-Domingue a été repéré par Géricault au sein d'une troupe d'acrobates à Paris, ou que la musicienne havanaise Maria Martinez, le comédien shakespearien Ira Aldridge et le pianiste virtuose Blind Tom, tous deux américains, ont cherché en France et ailleurs en Europe la possibilité de faire carrière. Cet attrait exercé par la scène parisienne pour les Noirs nés de l'autre côté de l'Atlantique est vif à la fin du XIXe siècle, notamment dans le domaine du cirque. Des affiches et des articles de presse témoignent de la célébrité des Américains Delmonico, intrépide dompteur de fauves, et Miss La La, acrobate aérienne dont la puissance extraordinaire des exercices de force inspire à Degas un tableau au cadrage non moins stupéfiant. C'est un registre autre que celui de la performance physique sensationnelle qu'explore le clown Rafael, originaire de La Havane. Sous le surnom de Chocolat, il joue le rôle de l'auguste aux côtés de Footit, clown blanc et tyrannique. Le duo inspire plusieurs oeuvres à Toulouse-Lautrec, mais aussi des publicités, des jouets, des marionnettes... Il est filmé par les frères Lumière en vue de l'Exposition Universelle de 1900.

Textes portraits/contexte

*Joseph (Saint-Domingue, vers 1793 – Paris, vers 1870) (portrait)

Connu par son seul prénom, Joseph est l'un des plus célèbres modèles d'artiste du XIXe siècle. Né à Saint-Domingue vers 1793, il arrive à une date indéterminée en France, d'abord à Marseille puis à Paris. Il est engagé en 1808 dans la troupe de Madame Saqui, acrobate de renom. Il y est repéré une dizaine d'années plus tard par Géricault, dont il devient le « modèle de prédilection » après avoir posé

pour *Le Radeau de La Méduse*. En 1832, Joseph se présente avec succès au concours de modèles de l'École des beaux-arts, où il demeure employé jusqu'en 1835 au moins. Grand mélomane, doué d'une « mémoire prodigieuse », Joseph est une personnalité très appréciée dans les milieux artistiques. Il meurt vers 1870 et aurait exprimé son désir de « finir ses jours sur les tréteaux d'un atelier, au service de l'art ».

*Chassériau / Ingres, Joseph

En 1836, alors qu'il dirige l'Académie de France à Rome, Ingres conçoit le projet d'une œuvre – jamais réalisée – dont le sujet est « le Seigneur chassant le démon du haut de la montagne ». Pour le personnage du démon, il cherche à faire exécuter à Paris par l'un de ses élèves « le portrait d'un modèle » suivant un croquis de sa main. Les indications notées sur celui-ci sont scrupuleusement suivies par le jeune Chassériau qui réalise pour son maître une figure « peinte d'après le modèle Joseph le Nègre ». Ingres ayant tenu son projet secret, modèle et peintre, tous deux natifs de Saint-Domingue, ignorent qu'ils travaillent à une représentation de Satan sous les traits d'un homme noir.

*Abbé Jean-Pierre Moussa (Sénégal, Saint-Louis, 1814 – Haïti, 1860) (portrait)

Ce tableau est le premier portrait d'un homme noir identifié à avoir été exposé au Salon, à l'exception de celui du député révolutionnaire Jean-Baptiste Belley peint par Girodet cinquante ans plus tôt. Né en 1814 au Sénégal, Jean-Pierre Moussa est formé au ministère religieux en France, où il est ordonné prêtre en 1840. Il retourne pour une courte période au Sénégal, où il célèbre la messe avec un autel portatif offert par la reine Marie-Amélie. En décembre 1846, il prononce à Paris en l'église Saint-Laurent un sermon, dont Victor Schoelcher rend compte, qui dénonce l'esclavage comme un « sacrilège ». En 1853, il se voit confier la cure de Port-au-Prince. Il meurt en Haïti en 1860.

*Maria Martinez (Cuba, La Havane, vers 1830 – ?, après 1863) (portrait)

Nadar a réalisé plusieurs portraits de Maria, dont on connaît le prénom grâce à une inscription sur l'un d'entre eux. Ces clichés, d'une mise en scène inhabituelle pour le photographe (exotisme appuyé, poitrine dénudée), étaient destinés au commerce, ce qui suggère une certaine célébrité du modèle. Il pourrait s'agir de Maria Martinez, chanteuse et guitariste originaire de La Havane connue sous le surnom de « la Malibran noire ». Protégée par la reine d'Espagne, elle débute salle Herz à Paris en 1850 et bénéficie du soutien de Théophile Gautier, qui écrit pour elle une pièce, *La Nègresse et le Pacha*. Après avoir connu le succès, elle se trouve dans la difficulté financière. Elle se produit en 1860 dans un café lyrique, l'Alcazar, après s'être fait saisir ses biens. Ce revers de fortune, évoqué par Baudelaire, pourrait expliquer l'air mélancolique du modèle de Nadar.

*Victor Cochinat (Martinique, Saint-Pierre, 1823 – Martinique, Fort-de-France, 1886) (portrait)

Né en 1823 en Martinique, Cochinat a une formation d'avocat. Établi à Paris en 1850, il devient le secrétaire d'Alexandre Dumas père, dont il est l'un des intimes. Homme de lettres prolifique et spirituel, il édite les *Mémoires du criminel Lacenaire* et publie un *Guide des fumeurs*. Il écrit dans de nombreux journaux, dont *Le Figaro* ou *Le Petit Journal*. Dans *Le Nain jaune* du 17 janvier 1869, il se moque des poètes parnassiens en les qualifiant de « vilains bonshommes », nom que le groupe des artistes visés reprend à son compte. Parmi ces derniers figurent le dessinateur Gill, auteur d'une caricature violente de Cochinat parue en couverture de *L'Éclipse* quelques mois auparavant, et le poète Léon Valade, qui qualifie Cochinat de « Bamboula ». Cochinat est le premier conservateur de la bibliothèque de Fort-de-France, ville où il meurt en 1886.

**Ourika*

Ourika connaît un grand succès au moment de sa parution en 1823. Ce roman de Claire de Duras, admiré par Chateaubriand et par Goethe, a pour héroïne une jeune Sénégalaise sauvée de l'esclavage et élevée à Paris dans une famille d'aristocrates à la fin du XVIII^e siècle. Après une enfance heureuse, elle découvre en grandissant sa condition de femme noire « rejetée d'un monde » où elle ne se sent pas admise. Nourrissant un amour impossible pour celui qui la considère comme sa sœur adoptive, elle se retire dans un couvent, où elle meurt prématurément, rongée par le chagrin.

**La Case de l'oncle Tom*

Paru aux États-Unis en 1851-1852, *La Case de l'oncle Tom* est un roman anti-esclavagiste dû à Harriet Beecher-Stowe. Oncle Tom est un esclave noir dont la foi chrétienne résiste à la cruauté des traitements dont il est le témoin et qu'il subit lui-même dans les plantations du sud des États-Unis. Dès 1852, le livre connaît un succès phénoménal en France : il fait simultanément l'objet d'une dizaine de traductions, d'une parution en feuilleton dans trois quotidiens parisiens, et de plusieurs adaptations

au théâtre. Cette popularité témoigne d'un vif courant « négrophile » en France, au lendemain de l'abolition de 1848.

*Tom Wiggins, dit « Blind Tom » (États-Unis, Géorgie, comté de Harris, 1849 – États-Unis, New Jersey, Hoboken, 1908) (portrait)

Tom Wiggins est né dans une plantation en Géorgie. Aveugle de naissance, il montre des dispositions exceptionnelles pour le piano, qu'il pratique uniquement d'oreille et de mémoire. Son maître, l'avocat James Neil Bethune, le loue comme esclave musicien sous le nom de « Blind Tom » et lui organise des concerts dans les États du Sud. La renommée du jeune virtuose lui vaut d'être invité à se produire à la Maison-Blanche en 1860. Au lendemain de la guerre de Sécession, Tom effectue une tournée de concerts en Europe et se produit à Paris, salle Herz, en 1867. Si les journalistes parlent de lui comme d'un « prodige » ou d'un « Liszt noir », ils le considèrent essentiellement comme un phénomène curieux au comportement excentrique.

*Cézanne, *Scipion*

Cette étude pourrait avoir pour source formelle la figure de l'esclave assistant à la *Mort du Camoëns* dans le tableau de Lestang-Parade donné au musée d'Aix-en-Provence en 1835. Cézanne a peint sa toile d'après un modèle de l'Académie Suisse qui a peut-être été surnommé d'après l'un des personnages de *La Case de l'oncle Tom*. En effet, ce modèle posait au même moment pour un ami de Cézanne, le sculpteur Solari, qui travaillait à un groupe sculpté montrant « un grand Nègre luttant contre des chiens », épisode évoquant le « Nègre Scipion » du roman abolitionniste. Le tableau a fait partie de la collection Claude Monet et a été présenté à l'Exposition coloniale de 1931.

*De l'étude au tableau [Gérôme]

Gérôme voyage plusieurs fois en Égypte où il réalise de nombreux croquis dont il se sert ensuite dans son atelier parisien pour des peintures orientalistes. Parmi celles-ci figurent des marchés d'esclaves qui sont autant de prétextes à montrer des femmes nues et offertes au regard. Dans le tableau intitulé *À vendre*, la retenue de l'attitude de l'esclave noire contraste avec celle de l'esclave blanche. Une étude dépourvue du contexte érotisant du tableau montre le même modèle portant pour seule parure des fleurs et un collier d'esclavage, dont la charge symbolique se trouve ainsi renforcée. Le traitement est individualisé à la manière d'un portrait, effet qui a tendance à s'estomper dans la composition finale.

*Carolus-Duran, *Un Soudanien*

Cette toile orientaliste, atypique dans la production de Carolus-Duran qui n'a jamais traversé la Méditerranée, est vraisemblablement une étude réalisée en atelier. Le titre, *Un Soudanien* (équivalent désuet de « Soudanais »), renvoie très probablement au Soudan français, colonie établie à la fin des années 1880 sur le territoire actuel du Mali.

*Les femmes noires dans les milieux de la prostitution

La présence de prostituées noires à Paris est attestée dès le début du XIX^e siècle par des gravures montrant des scènes de racolage au Palais-Royal. En dehors de l'espace public, les prostituées peuvent officier en maison, notamment dans les établissements de luxe qui se développent à la fin du XIX^e siècle, tel celui situé rue de Londres que photographie Albert Brichaut. Aux stéréotypes associés à la sexualité des Noirs s'ajoute la dimension exotique que cultivent les costumes et les décors des chambres supposés évoquer le pays dont les prostituées sont originaires.

* Laure

La femme qui a posé pour la servante d'*Olympia* est devenue « Laure » par rapprochement avec un carnet de Manet où figurent plusieurs noms de modèles, dont celui de « Laure, très belle négresse, rue Vintimille 11, 3^e ». À cette adresse, on trouve la trace d'une Laure, désignée par son seul prénom, dans le calepin des propriétés bâties de 1862. L'immeuble – qui existe encore de nos jours – est une « grande location industrielle » comprenant quatre boutiques et 48 petits appartements, des écuries et des remises. Laure réside dans un appartement situé au 4^e étage et divisé en plusieurs locations. Son loyer de 200 francs est extrêmement modique. Ses voisins appartiennent à un milieu modeste d'ouvriers ou de commerçants (peintre en bâtiment, blanchisseuses, couturières, cordonnier, maçon...). Il existe un portrait de Laure peint par Manet et offert par l'artiste à Eva Gonzalès, son élève.

*Les nourrices noires

Au XIX^e siècle, les femmes noires sont particulièrement recherchées comme nourrices par les familles de la haute société, leur lait étant réputé d'excellente qualité. Ces usages, parfois raillés par la caricature, renvoient à ceux de l'aristocratie dans les colonies sous l'Ancien Régime.

Une nourrice noire est visible dans un tableau représentant le jardin des Tuileries par Manet, et dans une peinture présentée par Feytaud au Salon de 1865, en même temps qu'*Olympia*. Laure pourrait avoir posé pour ces différentes œuvres. Il existe également des photographies de nourrices noires tenant des enfants blancs sur leurs genoux.

*Bazille, *La Toilette* et *Jeune femme aux pivoines*

En janvier 1870, Frédéric Bazille écrit à sa mère avoir trouvé « trois modèles charmants dont une négresse superbe. Ils n'ont que le défaut de coûter fort cher ». Il travaille alors à *La Toilette*, tableau qui sera refusé par le jury du Salon, peut-être en raison de l'hommage trop appuyé à l'*Olympia* de Manet. Bazille a peut-être fait appel à la même « négresse superbe » pour la *Jeune femme aux pivoines*, dont il existe deux versions peintes. L'une montre une marchande de fleurs au regard grave et l'autre une domestique arrangeant un bouquet. L'association d'une femme noire à des fleurs tout comme le contexte moderne parisien évoquent encore Manet.

*Ira Aldridge (États-Unis, New York, 1807 – Pologne, Łódź, 1867)

Fils d'un Noir américain affranchi, Ira Aldridge entre au début des années 1820 à l'African Grove Theatre, troupe de théâtre new-yorkaise uniquement composée d'acteurs noirs américains. Conscient que son talent ne pourra jamais être complètement reconnu dans la société américaine de l'époque, il émigre à Londres en 1824 et devient le premier tragédien afro-américain à jouer le rôle-titre d'*Othello* de Shakespeare. Il entame en 1852 une tournée en Europe et son talent lui vaut un succès unanime et de nombreux titres honorifiques. Il se revendique « *African Tragedian* » et s'adresse régulièrement à son public sur la situation insoutenable des esclaves. De passage en France en 1866, il se produit à Versailles en présence d'Alexandre Dumas, qui se serait exclamé à l'issue du spectacle : « Moi aussi, je suis un Nègre ! »

*Modèles de l'École des beaux-arts

Joseph est probablement le premier modèle noir à avoir été employé par l'École des beaux-arts en 1832. Au début du XX^e siècle, l'École tient un registre d'inscription des modèles posant pour les ateliers. Ce précieux document donne une description physique, l'âge ou l'adresse de ces modèles, ainsi que les types de pose pour lesquels ils sont spécialisés. Il révèle la présence d'une quarantaine de modèles noirs, métis ou orientaux sur les 640 inscrits. Parmi eux, Joseph Venance, né en 1877 en Martinique, pose pour une série de photographies anatomiques réalisée par Paul Richer, titulaire de la chaire d'anatomie artistique de l'École dès 1903.

*Olga Albertina Brown, dite « Miss Lala » (Allemagne, Stettin, 1858 – ?, après 1919)

Née en Poméranie prussienne d'une mère blanche et d'un père esclave noir affranchi, Miss Lala forme un duo d'acrobates aériennes très en vogue à Paris autour de 1880 avec Theophila Szterker, dite « Pospischil » ou « Kaira la Blanche ». Dès 1878, Miss Lala fait sensation au cirque Fernando avec plusieurs exercices de son invention où elle montre « une grâce et une facilité incompréhensibles ». Ainsi, elle soulève en le tenant dans sa bouche « un canon de 300 kilos, auquel on met le feu, et supporte sans broncher le poids de la pièce et la secousse de la détonation ». Une autre performance fascine Degas au point de lui inspirer un tableau. Il s'agit d'un numéro où Miss Lala se fait hisser à une hauteur vertigineuse en serrant dans ses mâchoires une corde fixée au plafond du cirque.

*Ledger Delmonico (États-Unis, État de Delaware, Milton, 1841 – Angleterre, Hampshire County, Christchurch, 1901)

Dans une autobiographie aussi courte que romancée parue en 1873, Delmonico raconte que sa passion pour les fauves lui serait née lors de voyages en Afrique où il chassait aux côtés de son père. D'après *Le Sifflet* du 9 janvier 1876, Delmonico aurait connu une enfance plus tranquille dans une famille de planteurs à Philadelphie. Son engagement volontaire durant la guerre de Sécession lui vaut d'accompagner un officier américain à Nuremberg, en Allemagne. C'est là qu'il aurait suivi un apprentissage dans la ménagerie de Gottlieb Kreutzberg, dont il épouse la fille, Anna. Le « Dompteur noir » se produit avec succès à Londres, à Berlin et à Vienne, puis s'installe en 1873 avec Anna et leur fils à Paris, rue des Petites-Écuries. Il fait sensation aux Folies-Bergère dans un numéro où il fait franchir un cercle enflammé à des fauves.

*Rafael, dit « Chocolat » (Cuba, entre 1865 et 1868 – France, Bordeaux, 1917)

Né esclave à Cuba, Rafael est vendu à l'âge de dix ans à un marchand espagnol qui l'emploie comme domestique à Bilbao. C'est dans cette ville qu'il rencontre Tony Grice, un clown célèbre dont il devient le groom puis l'élève. Il l'accompagne à Paris en 1886 où il fait ses débuts sur la scène du Nouveau Cirque sous le nom de « Chocolat ». En 1888, il tient le rôle principal d'une pantomime burlesque à succès, *La Noce de Chocolat*. Dix ans plus tard, il forme l'un des duos comiques les plus célèbres avec Foottit, clown blanc auprès duquel il tient le rôle du souffre-douleur. Le duo est aussi connu du public grâce à la presse, à la réclame et aux manifestations caritatives auxquelles il participe. Après leur séparation en 1910, Foottit et Chocolat poursuivent sans grand succès une carrière en solo. Chocolat meurt dans la misère en 1917 à Bordeaux.

Textes de salles et textes portraits/contexte Cécile Debray

Section 7-2

En scène (2)

La « Force noire »

La Première Guerre mondiale mobilise de nombreux soldats noirs. Dès l'automne 1914, les tirailleurs sénégalais, corps d'armée issu des troupes coloniales, prennent part au conflit. Après une période d'adaptation, ils participent à la plupart des grandes offensives, dont la bataille de Verdun et celle du Chemin des Dames. À l'inverse de l'Allemagne qui les figure en combattants cannibales employés de façon déloyale par l'ennemi, la France s'éloigne de l'iconographie coloniale du « sauvage » et s'efforce d'en diffuser une image de soldat loyal et courageux, qui donne lieu au célèbre personnage rieur des publicités Banania, dénoncé dans les années 1930 par les militants de la négritude. À partir de l'entrée en guerre des États-Unis en 1917, des contingents de soldats noirs américains rejoignent les tranchées, apportant avec eux une musique nouvelle, le jazz. En 1918, le fameux orchestre du régiment des « Harlem Hellfighters », dirigé par James Reese Europe, électrise les foules. Cette présence nouvelle d'une communauté noire transforme le Paris des années 1920, perçu comme un refuge cosmopolite pour ceux qui fuient la ségrégation raciale. Le monde du spectacle est revivifié par des artistes venant des États-Unis ou des Antilles – la danseuse Joséphine Baker étant la plus célèbre. Plusieurs lieux, films ou revues célèbrent les performances des artistes noirs.

CITATION :

« Dans un village du nord de la France, nous jouions le refrain favori de notre colonel, Army Blues. Nous étions les premières troupes américaines à venir là. Dans la foule qui nous écoutait se trouvait une petite vieille d'environ soixante ans qui, à la surprise générale, se mit à esquisser sur notre musique un pas qui ressemblait tout à fait à notre danse walking the dog. J'eus alors la certitude que la musique américaine deviendrait un jour la musique du monde entier. »

Noble Sissle, tambour-major du 369^e régiment d'infanterie de l'armée américaine

PORTRAITS :

Joséphine Baker (États-Unis, Missouri, Saint Louis, 1906 – France, Paris, 1975)

Originaire de Saint Louis (Missouri), Joséphine Baker arrive en France en 1925, au sein d'une troupe noire américaine de music-hall, et obtient le premier rôle du nouveau spectacle du théâtre des Champs-Élysées, la « Revue nègre ». Elle y performe une « danse sauvage » qui la rend célèbre. En 1926, elle danse sur la scène des Folies-Bergère ce fameux charleston mâtiné de gestes supposément « africains », vêtue de sa célèbre ceinture de bananes. Le cinéma achève de la faire connaître auprès d'un très large public. La couleur de sa peau, en dépit du fait qu'elle est américaine, la cantonne alors aux rôles d'indigène docile et sensuelle de l'empire colonial français d'Afrique et des Caraïbes.

Elle parvient cependant à dépasser les clichés exotiques et racistes auxquels elle se trouve associée. Pilote d'avion, membre de la Résistance et militante pour les droits civiques, elle incarne la modernité dans les années 1950.

Féral Benga (Sénégal, Dakar, 1906 – France, Châteauroux, 1957)

Féral Benga découvre Paris en 1923. Autodidacte, il choisit de se consacrer à sa passion pour la danse. Il se produit dans les music-halls de la capitale et partage l'affiche avec Joséphine Baker en 1926 dans « La folie du jour ». Inspirant les artistes, notamment ceux de la Harlem Renaissance, il joue au

cinéma pour Jean Cocteau en 1930. Particulièrement remarqué pour son corps sculptural, il parvient à s'affranchir de son personnage d'« Adonis nègre » sur lequel public et critiques projettent clichés et fantasmes, et crée des chorégraphies personnelles et originales lors de récitals de danse. En 1934, il entreprend un voyage en Afrique de l'Ouest avec l'anthropologue Geoffrey Gorer afin de collecter des informations sur les danses traditionnelles et de créer un ballet africain. Le projet n'aboutit pas, mais Féral Benga demeure un pionnier de la reconnaissance des danses d'Afrique.

Habib Benglia (Algérie, Oran, 1895 – France, Paris, 1961)

Né à Oran de parents soudanais, Habib Benglia passe sa jeunesse à Tombouctou et arrive à Paris en 1912. Dès 1913, il entame une carrière de comédien. Après des débuts dans des pièces comiques de boulevard, il travaille avec des metteurs en scène d'avant-garde. En 1923, il joue le rôle éponyme dans la pièce d'Eugène O'Neill *L'Empereur Jones*, au théâtre national de l'Odéon. Premier Noir à jouer dans le répertoire classique en France, il est également danseur, auteur et homme de radio. S'il mène parallèlement une carrière cinématographique prolifique, il est souvent cantonné à des petits rôles, parfois caricaturaux.

Section 8.1 : texte de salle

Voix et contre-voix de l'empire colonial

Alors que la conquête coloniale est célébrée à travers les Expositions universelles et les décors de villages indigènes reconstitués, le rapport au « modèle noir » se transforme pourtant sensiblement au tournant du siècle. Un imaginaire de l'ailleurs se constitue à partir notamment du premier voyage de Gauguin en Martinique (1887) et des forêts tropicales oniriques du Douanier Rousseau. Ces visions idylliques d'un paradis perdu, associées à la découverte par Derain, Picasso et Matisse de la statuaire africaine, dès les années 1906-1907, donnent lieu à une stylisation nouvelle qui remet en cause le simple rapport mimétique au modèle. Picasso remplace le visage d'une des cinq figures de ses *Demoiselles d'Avignon* par un masque baoulé, quand Matisse peint un *Nu bleu* radical. Cette altérité plastique acquiert, avec la génération suivante, une dimension politique. Le mouvement dada et surréaliste érige en modèle anti-occidental et anti-bourgeois un fantasme de l'Afrique, celui que livre la pièce loufoque et poétique de Raymond Roussel *Impressions d'Afrique*, ou qui se joue à travers des performances comme le combat entre Arthur Cravan et le champion de boxe noir américain Jack Johnson.

Cartels développés :

Paul Gauguin, *Olympia* de Manet, 1891

Grâce à Monet, l'*Olympia* entre en décembre 1890 au musée du Luxembourg, par souscription. Gauguin, fervent admirateur de Manet, s'y rend pour la copier et achève la toile dans son atelier. Lorsqu'il s'embarque, l'année suivante, pour Tahiti, il n'emporte que la photo qu'il avait déjà dans sa chambre du Pouldu. À une jeune Tahitienne qui regarde la reproduction et lui demande si Olympia est sa femme, le peintre répond par l'affirmative : « Je fis ce mensonge ! Moi le *tané* [l'amant] de la belle Olympia ! » (*Noa Noa*).

Henri Rousseau, *La Charmeuse de serpents*

« ... tu me parlais l'autre jour de La Charmeuse de serpents, ce tableau du Louvre si fascinant. Depuis que nous sommes ici, nous la croisons tous les jours sur notre route. Elle n'a rien perdu de son mystère et de son attirance. [...] on pourrait avancer qu'Henri Rousseau était le dépositaire de songes, de désirs séculaires ; la nostalgie d'une vie édénique est chez lui saisissante. »

André Breton et André Masson, « Le dialogue créole » (1942),
dans *Martinique, charmeuse de serpents*, 1948

Section 8.2 texte de salle :

La négritude à Paris

Le Paris des années 1920 connaît une véritable vogue pour le jazz et les artistes noirs, dont les corps érotisés figurent dans nombre d'œuvres Art déco. Des égéries fugaces de la bohème parisienne – Aïcha Goblet ou Adrienne Fidelin – sont portraiturées. En 1919, la première Conférence panafricaine y est organisée par l'un des acteurs majeurs de la Harlem Renaissance, W.E.B. Du Bois, posant les premiers jalons d'une revendication d'autodétermination des Noirs. À partir des années 1930, en pleine hégémonie coloniale et montée des périls fascistes, l'affirmation à Paris de la négritude est portée par la création en 1931 de *La Revue du monde noir* et par les poètes Léon-Gontran Damas, Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor, qui fondent en 1935 la revue *L'Étudiant noir*. Michel Leiris et la revue *Documents* de Bataille revendiquent, quant à eux, une approche ethnographique et sociologique des objets africains ; les surréalistes s'associent au Parti communiste pour organiser une contre-exposition face à la gigantesque Exposition coloniale de 1931. Lors de sa traversée de l'Atlantique qui le mènera à New York, fuyant le régime de Vichy en 1941, André Breton, accompagné des peintres Wifredo Lam et André Masson, découvre, fasciné, à Fort-de-France, le poème de Césaire *Cahier d'un retour au pays natal* ; il écrit avec Masson un double hommage syncrétique à la Martinique et au Douanier Rousseau : *Martinique, la charmeuse de serpents* (1948).

PORTRAITS :

Jack Johnson (1878-1946)

L'Américain Jack Johnson fut, en 1908, le premier boxeur noir champion du monde dans la catégorie prestigieuse des poids lourds. Défié en 1910 par l'ancien champion invaincu James J. Jeffries qui veut prouver « qu'un homme blanc est meilleur qu'un Nègre », il sort vainqueur de ce « combat du siècle » suivi par plus de 22 000 spectateurs, provoquant des agressions racistes dans tous les États-Unis. Marié à une Blanche, il est en butte à la justice ségrégationniste américaine.

Figure emblématique, il est représenté en 1914 par Van Dongen, silhouette noire dans une forêt tropicale, à l'instar de *La Charmeuse de serpents* d'Henri Rousseau. Il est convié, par le poète pugiliste et dadaïste parisien Arthur Cravan, à un combat à Barcelone le 23 avril 1916 ; les affiches annonçant la rencontre et jouant sur la dualité noir / blanc participent de cette première performance dada.

Aïcha Goblet

Originaire du nord de la France, Aïcha Goblet est probablement née d'une mère flamande et d'un père martiniquais. En 1914, après une enfance passée dans un cirque ambulante, elle rencontre à Paris le peintre Jules Pascin, l'une des figures emblématiques de Montparnasse, qui lui demande de poser pour lui. Elle devient rapidement très populaire au sein de la population des artistes qui fréquente le quartier. Reconnaisable à son turban, elle est le modèle de Félix Vallotton, Henri Matisse, Kees Van Dongen, Man Ray ou encore Moïse Kisling. À la fin des années 1920, les œuvres représentant Aïcha se raréfient, comme si l'engouement autour d'elle était retombé. Elle fait quelques apparitions au théâtre, jouant en 1922 le rôle de la « Négrresse Nyota » dans la pièce *Haya*, mise en scène par Gaston Baty, à la Comédie des Champs-Élysées, faire-valoir exotique et souvent dénudée.

Adrienne « Ady » Fidelin (Guadeloupe, Pointe-à-Pitre, 1915 – France, Lagrave, 2004)

Arrivée en métropole en 1928, Adrienne Fidelin est alors une jeune danseuse qui se passionne pour les chorégraphies traditionnelles guadeloupéennes. Dans l'entre-deux-guerres, elle devient le modèle et l'amie d'un cercle restreint d'artistes de l'avant-garde qui compte Picasso et Dora Maar, Roland Penrose et Lee Miller, Max Ernst et Leonora Carrington, Paul et Nusch Éluard. Elle est également la compagne de Man Ray durant cinq ans. Au cours de cette période, elle apparaît sur plus de 400 clichés de l'artiste américain, pose pour des portraits de Pablo Picasso et devient le premier mannequin noir à figurer dans un grand magazine de mode américain. Man Ray explore son image pour développer les thèmes primitivistes et exotiques de la femme noire, rendus populaires à la suite de l'engouement suscité par Joséphine Baker.

CITATIONS au-dessus de la vitrine 8.2 :

« ... pour faire la révolution – la vraie – [...] une condition est essentielle : rompre la mécanique d'identification des races, déchirer les superficielles valeurs, saisir en nous le nègre immédiat, planter notre négritude comme un bel arbre jusqu'à ce qu'il porte ses fruits les plus authentiques. »

Aimé Césaire, « Conscience raciale et révolution sociale »,
L'Étudiant noir, 1935

« Trêve de blues / de martèlements de piano / de trompette bouchée / de folie claquant des pieds / à la satisfaction du rythme [...] Trêve de lâchage / de léchage / de lèche. »

Léon-Gontran Damas, *Pigments*, 1937

« Et mon île non-clôture, sa claire audace debout à l'arrière de cette Polynésie, devant elle, la Guadeloupe fendue en deux de sa raie dorsale et de même misère que nous, Haïti où la négritude se mit debout pour la première fois et dit qu'elle croyait à son humanité et la comique petite queue de la Floride où d'un nègre s'achève la strangulation, et l'Afrique gigantesquement chenillant jusqu'au pied hispanique de l'Europe, sa nudité où la Mort fauche à larges andains. »

Aimé Césaire, extrait de *Cahier d'un retour au pays natal*,
publié dans la revue *Volontés*, Paris, n° 20, 1939

Wifredo Lam (1902-1982)

Peintre cubain, né d'un père chinois et d'une mère mulâtre descendante d'esclaves, Wifredo Lam est très conscient de la question raciale. Il construit une peinture **métissée** alliant modernisme occidental et symboles africains ou caribéens. La rencontre avec Picasso en 1938 à Paris est déterminante. Wifredo Lam découvre l'art africain chez Picasso et au musée de l'Homme ; il met en œuvre une représentation stylisée, le visage se faisant masque par refus de psychologisation. Lié au cercle surréaliste, compagnon d'exil à Marseille en 1940, il se lie d'amitié avec Aimé Césaire, André Breton, Benjamin Péret. Son retour à Cuba, en 1942, est signifié par son grand tableau *La Jungle* (1943), prolongeant l'imaginaire d'Henri Rousseau dans une recherche de « cubanité ».

André Masson, *Antille*, 1943

André Masson réalise cette peinture à la suite de sa halte en Martinique avec Breton lors de leur exil vers New York, fuyant le régime de Vichy. Son poème « Antille » dessine, à l'instar de son tableau, un paysage personnifié, la Martinique :

« Au ciel de ton front le cri du flamboyant

Au gazon de tes lèvres la langue arrachée de l'hibiscus

À la chaude campagne de ton ventre les champs de canne en couronne de saveur... »

« Antille » (1943), dans André Breton et André Masson,
Martinique, charmeuse de serpents, 1948

Section 9 texte de salle:

Matisse à Harlem

Matisse entreprend en 1930 un long voyage à destination de Tahiti, en passant par les États-Unis. Il découvre pour la première fois New York ; il est fasciné par les gratte-ciel, la lumière et les « musicaux » de Harlem. Il découvre le quartier noir en pleine « Renaissance » alors que des intellectuels tels que Du Bois ou Alain Locke, des musiciens comme Louis Armstrong ou Billie Holiday, des photographes comme James Van Der Zee défendent une culture noire moderne et urbaine. Nourri de jazz grâce aux disques que son fils Pierre, galeriste new-yorkais, lui rapporte, Matisse fréquente les clubs de Harlem, notamment le célèbre Connie's Inn. Il rentre en France habité par la rythmique du jazz mêlée aux sensations colorées et végétales de Tahiti. Cette expérience forme le creuset de ses dernières œuvres. Il travaille alors à partir de plusieurs modèles métisses : Elvire Van Hyfte, belgo-congolaise, qui personnifie *L'Asie* dans un très beau tableau de 1946 ; Carmen Lahens, haïtienne, qui pose pour les dessins des *Fleurs du mal* de Baudelaire, évocation lointaine de la maîtresse du poète, Jeanne Duval ; ou encore Katherine Dunham, la fondatrice des Ballets caraïbes à la fin des années 1940 et qui inspire au peintre un de ses derniers grands papiers découpés, *Danseuse créole* (1951). Autant de figures concises et graphiques – le dessin de Matisse s'apparentant à la ligne mélodique improvisée du jazz.

Portraits :

Antoinette-Carmen Lahens (dite « Carmen »)

Née à Port-au-Prince le 16 mai 1905, Antoinette-Carmen Lahens quitte Haïti pour Paris où elle entreprend une carrière d'actrice qui semble lancée en 1933, et prend progressivement de l'ampleur. Après 1935, le nom de Carmen disparaît de la presse, peut-être du fait de son récent mariage. En 1943, Carmen vit à Nice où elle rencontre Henri Matisse. Elle pose régulièrement pour des dessins tels que *Haïtienne* ou *Martiniquaise*, sujets aux titres empreints d'exotisme, rappelant les voyages passés de l'artiste. En 1946, elle lui inspire neuf illustrations ainsi que le frontispice des *Fleurs du mal*. Les nombreux dessins tirés de ces dernières séances dénotent une évolution stylistique et formelle, l'artiste passant d'une représentation convenue de la femme noire, à une ligne épurée, saisissant l'essence d'une femme moderne sans connotation raciale ni exotisme.

Section Voix et contre-voix de l'Empire Colonial

Aimé Césaire (Martinique, Basse-Pointe, 1913 – Martinique, Fort-de-France, 2008)

Aimé Césaire s'installe en 1931 à Paris pour y poursuivre ses études au lycée Louis-le-Grand, où il rencontre Léopold Sédar Senghor. Il est reçu à l'École normale supérieure en 1935. Militant de la négritude, il s'engage en politique et poursuit toute sa vie un combat anticolonialiste et antiraciste. En 1939, il retourne à Fort-de-France enseigner et fonde avec d'autres intellectuels la revue *Tropiques*. Il publie alors son *Cahier d'un retour au pays natal* dans lequel il évoque la Martinique, description crue et dénonciation de la misère et du racisme subis par les habitants de l'île.

Section : Matisse à Harlem

Carmen Lahens (Haïti, Port-au-Prince, 1905 – États-Unis, New York, 1993)

Née à Port-au-Prince le 16 mai 1905, Antoinette-Carmen Lahens quitte Haïti pour Paris où elle entreprend une carrière d'actrice qui semble lancée en 1933, et prend progressivement de l'ampleur. Après 1935, le nom de Carmen disparaît de la presse, peut-être du fait de son récent mariage. En 1943, Carmen vit à Nice où elle rencontre Henri Matisse. Elle pose régulièrement pour des dessins tels qu'*Haïtienne* ou *Martiniquaise*, sujets aux titres empreints d'exotisme, rappelant les voyages passés de l'artiste. En 1946, elle lui inspire neuf illustrations ainsi que le frontispice des *Fleurs du mal*. Les nombreux dessins tirés de ces dernières séances dénotent une évolution stylistique et formelle, l'artiste passant d'une représentation convenue de la femme noire, à une ligne épurée, saisissant l'essence d'une femme moderne sans connotation raciale ni exotisme.

Katherine Dunham (États-Unis, Glen Ellyn, 1909 – États-Unis, New York, 2006)

Katherine Dunham commence à s'intéresser aux danses afro-diasporiques, en particulier à celles des Caraïbes, par le biais des études d'anthropologie qu'elle entreprend à l'université de Chicago. Elle se rend ainsi entre autres en Martinique et à Haïti, où elle étudie les chorégraphies du culte vaudou. Elle décide finalement de se consacrer à la pratique, et fonde plusieurs formations à l'existence brève, ayant pour particularité d'être composées de danseurs noirs. Sur le même principe, elle dirige la Katherine Dunham Company, qui contribue à faire connaître les danses « noires ». Elle se produit plusieurs fois à Paris entre 1948 et 1953. Pionnière dans la reconnaissance de la culture africaine-américaine, militante pour les droits civiques, elle représente les États-Unis au Festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966.

Elvire Van Hyfte (République démocratique du Congo, Katakai, 1920 -- France, 2004)

Elvire Van Hyfte, d'origine belgo-congolaise, épouse, après des études de philosophie à l'université de Louvain, un avocat homme d'affaires belge. Elle est installée à Nice durant les années 1940 dans une résidence où elle fait la connaissance d'un ami proche de Matisse, André Rouveyre, ainsi que d'Aragon et Elsa Triolet. Elle rend ainsi régulièrement visite à Matisse dans sa villa Le Rêve et pose pour lui pour plusieurs dessins et peintures, dont *L'Asie* (1946) ou *Dame à la robe blanche* (1946). C'est l'une de ces séances que filme en 1946 François Campaux pour un documentaire télévisé. Matisse apprécie beaucoup les visites de cette femme cultivée avec qui il maintient une correspondance. En 1962, peu après l'indépendance du Congo, Elvire Van Hyfte retourne à Katanga, fréquente l'université et épouse un diplomate français.

Conclusion/dernière section texte de salle :

« *J'aime Olympia en Noire* »

L'*Olympia* de Manet, par sa complexité et sa puissance formelles, est un jalon de l'art moderne, inspirant et déconstruit à l'envi – depuis les relectures de Cézanne ou la copie de Gauguin dès 1891, en passant par les *Odalisques* de Matisse, jusqu'aux multiples réinterprétations de la Harlem Renaissance, du pop art et d'aujourd'hui.

La coprésence de la figure blanche et de la figure noire est au centre des relectures du tableau. Les jeux formels de la dualité chromatique, du contraste entre la position couchée et la position debout interrogent les identités raciales, sociales et sexuelles des deux femmes, **les rapports entre Occident et Afrique**, et forgent de véritables dispositifs plastiques pour les artistes futurs.

Romare Bearden (1911-1988)

Reprenant les techniques cubistes dès les années 1940, notamment le collage élaboré par ceux-là mêmes qui ont regardé l'art africain, Romare Bearden, new-yorkais, invente un style qui porte la mémoire de pratiques culturelles – les « quilts », patchworks de tissus – issues de la diaspora de la grande migration afro-américaine du Sud vers les villes du Nord industriel, une rythmique des formes et un sens de l'improvisation venus de la musique. Dans son tableau *Patchwork Quilt* (1970), la figure noire allongée emprunte autant aux reliefs antiques de tombes égyptiennes, à la sculpture du Bénin, à l'*Icare* de Matisse dans *Jazz* qu'à la projection épurée d'un corps de femme noire et aux thèmes de l'*Odalisque* ou de l'*Olympia*.

Larry Rivers, *I Like Olympia in Black Face* (1970)

L'artiste pop, né dans le Bronx d'une famille d'origine juive, est très proche des milieux musiciens de Harlem, de Miles Davis. À travers cette œuvre, issue d'une commande par la Menil Foundation de Houston d'un cycle sur une histoire des Noirs, *Some American History*, il détourne le principe vernaculaire du panneau publicitaire et exploite le chef-d'œuvre de Manet en déplaçant la signification et les référents. Le procédé de permutation systématique (y compris le chat) du blanc et du noir et le dédoublement accentuent le caractère parodique et témoignent de la visibilité nouvelle de la servante noire de l'*Olympia* depuis les années 1960 aux États-Unis.

Aimé Mpane, *Olympia II* (2013)

Aimé Mpane, fils d'un sculpteur de Kinshasa, inverse, dans sa petite composition à partir de bois de récupération, les deux figures, l'une prenant la place de l'autre : Olympia est représentée sous les traits de la servante nue, la tête enrubannée ; le visage pâle de Victorine Meurent, modèle de Manet, dont les cheveux sont retenus par une fleur, est celui de la domestique placée derrière le corps gracile allongé. Celle-ci présente le généreux bouquet qui renferme une tête de mort – le don mortifère de l'Occident à l'Afrique.

Ellen Gallagher, *Odalisque (Autoportrait avec Freud d'après Matisse)* (2005)

L'artiste américaine Ellen Gallagher détourne une photographie anonyme montrant Matisse dessinant le modèle Zita, dans son atelier de la place Charles-Félix, à Nice, en 1928 (archives Matisse). Sous forme d'autoportrait et de commentaire féministe sur la figure imposée de l'odalisque, l'artiste se place vraisemblablement dans la filiation fantasmatique et artistique de Matisse mais aussi de Manet. On sait que Matisse a choisi comme modèle Dina Vierny pour sa ressemblance avec Victorine Meurent, cherchant à se mesurer au père, peindre sa propre *Olympia*.

Entretiens

Les parties présentées en gras correspondent aux questions que j'ai posées à mes interlocuteurs.

Entretien avec Anne Lafont, le 19 décembre 2019, à l'INHA

Comment êtes-vous entrée dans le projet d'exposition ?

On m'a contactée deux ans avant l'ouverture de l'exposition, par le biais d'un ami, dont la femme est conservatrice au Musée d'Orsay, qui m'a dit que ce projet était en route et que le musée d'Orsay s'appêtait à prendre contact. Isolde Pludermarcher m'a contactée pour m'en parler, j'ai dit que j'étais intéressée a priori, j'étais un peu dubitative parce que j'avais déjà eu une expérience déçue de cet ordre avec le Musée du Louvre donc j'étais un peu sur la défensive mais je ne disais pas non. Je suis venue à une ou deux réunions, et dans un premier temps j'étais seule conseillère scientifique en quelque sorte. Et puis ne voyant pas de cadre clair à ma collaboration venir, j'étais avec tous ces gens du musée, dans le cadre des réunions, autant les conservateurs qui s'appêtait à devenir commissaires, que le service des manifestations, le service des éditions, et je commençais à trouver que ça me prenait beaucoup de temps sans qu'un cadre clair de collaboration soit établi. Donc j'ai dit que s'ils y tenaient, il fallait faire un contrat, être clair, quelles sont les attentes, dans quel contexte etc... Et à ce moment-là ils ont constitué un vrai conseil scientifique où nous étions quatre. Et c'est un peu ma demande de clarté je dirais, qui a rendu les choses un peu plus formalisées. Et à partir de ce moment-là, un an avant l'exposition, on a été systématiquement conviés à des réunions de commissariat et de conseil avec les trois autres membres du conseil, donc Pap Ndiaye, David Bindman et Anne Higonnet. Sachant qu'Anne Higonnet est new yorkaise et David Bindman est londonien donc ils ne venaient pas à toutes les réunions mais ils étaient tenus au courant. Donc c'est autour de mes travaux sur la représentation des noirs qu'ils se sont dit ça serait bien d'avoir quelqu'un qui connaît un peu la question.

Dans quel ordre s'est déroulé le projet : ils ont entendu parler de l'expo à la Wallach, et ont décidé de la reprendre?

Au moment de la constitution de l'exposition de la Wallach, quand ils ont fait les demandes de prêt, ils se sont adressés au Centre Pompidou, et celle qui était en charge des Matisse, Cécile Debray, en recevant ces demandes et le projet a suggéré qu'il y ait une halte parisienne de l'exposition, parce qu'elle trouvait ça intéressant, et entre temps elle a changé de position, elle a laissé le MNAM et est devenue directrice de l'Orangerie sous la présidence de Laurence des Cars, qui a tout de suite vu le projet comme intéressant et qui a décidé non seulement de s'approprier ce projet d'exposition américain mais d'en faire un autre plus ambitieux, plus grand depuis le musée d'Orsay. Donc c'est un rebond à une proposition américaine.

Avez-vous visité l'exposition à New York ?

Oui, de toute façon l'exposition a ouvert en septembre, de septembre à janvier (2018-2019). J'ai été invitée à donner une grande conférence là-bas, je suis restée trois quatre jours et j'ai vu l'exposition, qui n'avait rien à voir d'ailleurs avec celle qu'on projetait, qui était une exposition beaucoup plus resserrée, sur la fin XIX^e – début XX^e, autour de je ne sais pas, une quarantaine de pièces, ce qui n'a rien à voir avec l'exposition sur le long XIX^e une partie du XX^e de Paris. C'était une exposition très intéressante, avec une proportion plus importante d'art contemporain. Plus liée au modèle noir féminin. Et avec de très belles pièces, mais qui avait moins ce caractère un peu encyclopédique ou histoire longue que celle de Paris. C'était une exposition tout à fait pionnière, et assez innovante en terme d'accrochage, avec des trouvailles etc. Intéressante.

Donc ce n'est pas vraiment une adaptation. Le projet pour l'exposition à Orsay ayant commencé avant que l'exposition à la Wallach soit montée, c'est plus une relecture ?

C'est un projet parallèle, qui voulait donner le tribut à Denise Murell d'avoir eu l'idée initiale, c'est la raison pour laquelle elle a été intégrée au commissariat mais dans les faits elle a peu contribué à la version française. Mais c'était une manière de dire on rebondit à une première version américaine qui n'est pas envisagée dans le même cadre (c'est pas le MET non

plus) c'était plus modeste mais très réussi. Je dirais qu'ils rebondissent à l'idée mais depuis Orsay ils envisagent tout de suite une exposition de bien plus grande envergure, mais qui couvre davantage la période historique qui est celle d'Orsay, qui va assez loin dans le XIX^e.

En termes de reprise, y a-t-il eu des grosses différences entre les parties communes, au niveau des textes de salle par exemple ?

Alors ça je ne m'en rappelle plus trop. Il faudrait faire une comparaison. Mais je ne me rappelle plus. Mais je sais que Denise, qui était seule commissaire à New York a pris grand soin des cartels, et d'ailleurs c'est une tradition américaine de soigner vraiment la rédaction des cartels. A Paris ça s'est passé d'une toute autre manière. Comment dire ça de manière élégante... Il y a eu une première version produite, un peu unilatérale, qui a donné lieu à des cartels qui de mon point de vue étaient assez monstrueux, assez grossiers, et il a fallu mettre en place tout un, je dirais, contrôle éditorial et rédactionnel, qui passait par le conseil scientifique plus exactement, pour reprendre ces productions de texte de salle dans une dimension à la fois pédagogique, respectueuse et ambitieuse en même temps, sur le plan historique et esthétique. Il y a eu une deuxième fournée, qui est à peu près celle qui a finalement, qui a fait l'objet vraiment d'une relecture collective et qui du coup a gardé me semble-t-il un niveau d'exigence qui devait être le sien pour une exposition publique de cette envergure, qui s'adressait à tout public, et qui traitait de la question notamment du modèle noir. Mais c'est vrai que pour ça on n'a pas du tout travaillé de manière articulée avec les Etats-Unis. On n'a pas les mêmes traditions non plus du rapport au cartel, c'était pas le même type, c'est un musée universitaire alors qu'on est un musée beaux-arts national, c'est pas le même projet public non plus. Donc tout ça fait que oui, il y avait des divergences profondes je dirais dans les projets même qui se logeaient au sein de ces expositions. Là c'était une thèse qui devenait une exposition, dans le cadre d'une galerie universitaire, nous c'était un grand projet d'un musée national, à destination de tous les publics, travail collectif s'il en est, on était huit, donc c'est beaucoup de monde à mettre d'accord. Mais c'est ce qui fait que l'exposition a quand même me semble-t-il tenu ses promesses. C'est un bon garde-fou de travailler à plusieurs. Et une volonté de la présidence du musée de vraiment faire coopérer et aboutir ces gens-là, parce que sinon ça aurait éclaté en vol.

Donc il y a eu une forme de médiation...

Médiation, présidence plus qu'une médiation. C'est-à-dire que c'est elle qui tranche, mais c'est elle qui veille à ce qu'elle puisse bénéficier de toutes ces expertises qui sont très diverses et qu'il est difficile de faire converger, c'est le rôle d'une présidence, elle assume quoi « voilà moi je sais ce que je veux pour mon musée, j'ai besoin de ça et ça et à un moment donné je tranche ». Et je dois dire qu'elle a été d'une grande protection quand même, sinon ils auraient viré les membres du conseil scientifique bien plus tôt. Je pense qu'elle a protégé le fait qu'elle avait besoin de savoir, de connaissance, d'éthique, de relations de longue haleine avec ces questions-là etc. Sans perdre tout le savoir-faire de commissariat, de conservateur, qui est indispensable aussi. Donc je dirais vraiment au-delà de la médiation c'est une présidence, c'est-à-dire assumer qu'on est en surplomb un peu et on fait aboutir ce qu'on veut, par-delà les inimitiés qui se logent dans toutes sortes de choses entre les gens eux-mêmes. Donc c'est pas la même origine et c'est pas le même projet des deux expositions. En fait elles ne sont pas comparables. Mais il était nécessaire de rendre à Denise Murrell cette initiative originale quand même. Ça aurait été très grossier de ne pas passer par là. Mais après les deux projets sont très différents.

Justement en parlant de projets différents, la troisième version en est aussi un, vu la nature de l'institution qui l'accueille, un mémorial pour la mémoire de l'esclavage. Est-ce que vous avez travaillé aussi sur cette version? Ou c'est l'équipe du mémorial qui s'en est occupée ?

Oui, mais ancienne version. Jacques Martial qui était le président du Mémorial ACTe a été lui très impliqué dans l'élaboration de la version française, même s'il n'a pas forcément beaucoup écrit etc, il était aux réunions en vue de son adaptation guadeloupéenne. Mais malheureusement, j'étais invitée par le mémorial ACTe qui a renoncé à son invitation faute de sous pour donner plusieurs conférences, ce qui n'a pas eu lieu donc je ne la verrai pas. Ce qui est un grand regret pour moi. Mais je crois qu'elle a encore été adaptée de manière différente, mais je n'ai pas de photos, j'ai rien vu... Mais celle qui l'a vu, c'est Cécile Debray. C'est pas celle qui a travaillé le plus avec nous mais en revanche toutes les choses plus publiques elle était bien là.

En termes d'expertise scientifique, d'éthique... Ce sont des choses qui se ressentent beaucoup dans le catalogue très complet et construit. Dans l'exposition c'était moins sensible, peut-être pour des raisons d'accessibilité pour aller moins dans le détail etc. Mais

un penchant intéressant est la programmation culturelle, et les événements concomitants, notamment le colloque le colloque "Patrimoines déchaînés" qui a eu lieu à Orsay.

Je le sais parce que j'y ai participé. Vous voulez savoir comment s'articulent tous ces niveaux de discours ?

Oui, est-ce que c'est un hasard, ou est-ce que c'est fait pour peut-être pallier des manquements dans l'exposition?

C'est un moyen plus loin, c'est un moyen de dire ce qui n'a pas été dit dans l'exposition, c'est une conjonction d'opportunité, et pour Orsay et pour la Fondation. La Fondation voulait un grand colloque inaugural dans une grande institution parisienne, c'était l'occasion de le faire là à Orsay. Il est certain que désormais on ne pense plus une exposition dans sa seule manifestation de parcours avec des chefs-d'œuvre. Ça n'existe plus ça. On la pense d'entrée avec son catalogue, avec une programmation culturelle intense, éventuellement une programmation spectaculaire, ce qui a été le cas pour « le modèle noir », et un certain nombre d'évènements scientifiques, conférences, colloques etc... Les musées sont des agoras maintenant qui prennent diverses formes, coordonnées autour d'une actualité qui est encore celle de l'exposition mais l'exposition ne veut presque plus rien dire sans son catalogue et sans sa programmation culturelle et scientifique. Donc il ne faut pas voir ça comme une compensation mais comme des régimes de discours différents, et une complémentarité qui offre des modalités d'énonciation qui sont différentes et complémentaires. Ce n'est pas le propre du « modèle noir » pour le coup. C'est-à-dire que ce n'est pas là où il a fallu tant compenser, tant pêcher l'exposition, je ne suis pas sûre de ça. Une exposition c'est une exposition. C'est pas un lieu où il faut qu'il y ait trop de lecture non plus, c'est un parcours, il faut que ça s'expérimente, et ça je trouve que si on voulait bien s'y prêter c'était très très fort, c'est des choses qu'on avait jamais vu réunies ensemble, c'était aussi une facette de l'histoire noire au XIX^e siècle beaucoup liée à l'esclavage de fait qui montrait autre chose aussi. Une vue métropolitaine, urbaine, une collaboration entre artistes et performeurs, des peintres, des oeuvre qui pour la plupart sont des éloges des sujets noirs, tout simplement, des personnages noirs. Tout ça c'était quand même neuf et ça valait le coup de prendre le temps je trouve de déambuler dans cette exposition pour s'en imprégner et de savoir que ça existait depuis 1800 c'est-à-dire que ce n'est pas quelque chose qui date d'il y a vingt ans. Donc ça c'est quand même tout à fait intéressant. Après, il fallait saisir en quoi c'est directement articulé à la question de la colonisation et de l'esclavage,

ce qu'on a essayé de faire dans le catalogue. Je ne suis pas pour défendre toute l'exposition, il y a plein de choses avec lesquelles j'étais en désaccord. Mais ce qui a eu lieu n'avait jamais eu lieu. Et a tenu ses promesses quand même, en termes d'ouverture, d'ouvrir les yeux à quelque chose qui était méconnu. Et de savoir qu'on peut par les beaux-arts aussi accéder à une histoire qui est quand même peu dite. Donc tout ça ce n'est pas rien. Après, que ça en ouvre cent autres expositions, je suis d'accord. Mais quelque chose a eu lieu qui est inédit. Ça fait 35 ans que je fréquente les musées je n'avais jamais vu ça. A Paris au Musée d'Orsay, de cet ordre-là, ça dit à quel point cette histoire a une centralité réelle, qui est matérielle aussi, qu'on peut rendre explicite et expérimenter donc... D'une part il ne faut pas négliger je trouve l'expérience de l'exposition elle-même, et d'autre part il ne faut pas penser en termes de compensation tout le temps, je dirais le déploiement d'une programmation culturelle et scientifique qui est l'apanage de toutes les expositions quasiment, et qui dit autrement, qui dit autre chose, qui n'est pas forcément là pour s'excuser de ne pas avoir dit. Parce qu'une exposition ce n'est pas ça. Une exposition ne dit pas tout. Elle dit des choses, mais elle ne dit pas tout. Et si on n'accepte pas je dirais ce contrat social de l'exposition, on est toujours déçu. Si on veut bien dire "voilà, là ça a ouvert quelque chose, je suis cela" et puis se dire dans un autre temps j'ouvre un autre chapitre avec une autre exposition ou avec un livre, ou avec un spectacle etc, ou avec un colloque... Et c'est ça le contrat. Si on ne part pas de ça on dit "haaa ils ont pas parlé de ci ou de ça".

C'est en effet une exigence qui augmente beaucoup envers les institutions culturelles de faire preuve de réparation symbolique en rendant visible ce qui était invisible, mais tout le monde a des attentes différentes.

Et puis on ne peut pas tout faire d'un coup, et une exposition ça n'est qu'une exposition.

Un des points clés est aussi que les institutions disent répondre à ces exigences.

Alors moi c'est quelque chose, dans la discussion qu'on avait pour la préparation de l'exposition je leur disais toujours « sachez ce que vous voulez dire, dire une chose c'est déjà pas mal, vous ne pourrez pas tout dire, et n'anticipez pas tout ce qu'on vous reprochera ». On pourra répondre ça on l'a pas fait mais on a fait ça et puis à vous de faire la suite. C'est-à-dire qu'il faut savoir ce qu'on a à dire, il faut savoir quel propos on porte. Parce qu'au début c'était une exposition où partout où il y avait un Noir on mettait... ça veut rien dire. Le modèle noir c'est quelque chose qui avait son sens depuis Orsay. Et il faut assumer ce fait là, de dire ça n'est

pas exhaustif, ça n'est pas définitif, c'est une première proposition, une première intervention et on la tient. On ne la dilue pas, ce qui était un peu le cas dans la partie XX^e par ailleurs.

Justement, cette salle après l'Olympia où il y a Joséphine Baker, le clown Chocolat et les tirailleurs sénégalais. C'était un peu une espèce de transition étrange, où on sentait que...

C'était pas digéré...

Non

Je suis d'accord. Chocolat ça allait encore, il y avait une cohérence, peut-être parce que c'est un peu plus familier là depuis le film sur Noiriël. Joséphine Baker je trouve que c'était une catastrophe parce que bon c'était une grande personnalité avec une trajectoire folle, de conviction, d'engagement, d'intellectuelle... Et qui se surpasse de cette danse qui n'est d'ailleurs pas si terrible que ça mais quand on ne voit que ça c'est tellement injuste donc non je suis absolument en désaccord avec cette salle-là, et puis le face-à-face avec les tirailleurs sénégalais qui n'existe que par ce film de détente en plus quoi, qui est très... Bon, quand on sait voilà quoi... Et puis ce tableau de Vallotton, très décoratif, que j'adore par ailleurs mais très superficiel d'une manière, assumé comme tel. Non ça n'est pas du tout convaincant. Ça n'est pas travaillé. Et je n'en suis pas fière et je n'en suis pas non plus responsable. Voilà, c'est dit. Après tout n'est pas à jeter dans cette exposition non plus ! Pour moi l'exposition aurait dû s'arrêter avec *Olympia*. Il y avait une cohérence... Mais ça veut pas dire qu'il y en avait pas d'autre à faire, j'ai beaucoup aimé le Jack Johnson de Van Dongen, avec ce corps bleu là, du boxeur qui est au repos un peu entre Charlie Chaplin, c'est un tableau merveilleux que j'ai découvert. J'ai beaucoup aimé les Black Jews de Harlem par exemple dans la photographie... Enfin les pièces contemporaines m'ont semblé très intéressantes mais tout ça n'est pas animé par un fil conducteur clair.

En plus, Orsay annonce vraiment l'extension des bornes chronologiques de l'exposition pour rentrer dans ses bornes chronologiques du musée mais avec cette partie il les dépasse.

Tout à fait, je suis d'accord !

On sent peut-être aussi qu'on sort des compétences de l'institution.

Oui et non, parce que c'était Cécile Debray qui venait du Musée national d'art moderne qui était responsable de cette partie-là. Je pense non, c'est une question de travail.

Le commissariat s'est fait par partie, chaque commissaire s'occupait d'une partie.

Parties temporelles, ce qui n'est pas toujours la bonne chose à faire.

Et le conseil scientifique ?

Après ça passe aussi par affinité scientifique avec les gens avec qui on travaille. Moi j'ai très bien travaillé avec Isolde Pludermarcher, moins avec les deux autres, pour ne pas dire pas avec les deux autres. Après je disais ce que je pensais généralement. C'est-à-dire que pour les cartels j'ai dit tout ce que je pensais et c'était des mails généraux etc. Mais on ne peut pas forcer les gens à travailler ensemble en fait. Bon c'est comme tous travaux collectifs, ça a ses limites. Bon je vous le dis là un peu parce que l'exposition est finie maintenant et elle a très bien marché. J'ai été très très retenue dans le temps de sa promotion. C'était plus important pour moi de la faire exister que d'en faire sa critique. Après il faut dire les choses... Je pense qu'il y avait une grande cohérence vraiment jusqu'à *Olympia* vraiment... Je pense qu'on n'a pas saisi la première partie du XX^e siècle comme elle aurait dû être saisie. On a essayé comme ça de faire durer mais ça n'était pas probant. Bon il aurait fallu le faire autrement, tant mieux, il reste plein d'expositions à faire. C'est pas dramatique non plus.

Est-ce que vous pensez que cette exposition peut ouvrir à d'autres? Est-ce qu'il y a une ouverture....

Je pense que oui, parce que ça a été un immense succès, et public et critique. A mon avis oui, j'en suis même plutôt sûre. Ce qui est très clair, moi ce que je vois immédiatement c'est l'intérêt qu'ont les musées à parler de ces choses-là. Ils se disent ah mais y a quelqu'un qui travaille sur ces choses-là, même sur les périodes anciennes, parce qu'on m'invite beaucoup dans les musées d'art contemporain. Et qui sont quand même curieux d'entendre cette confrontation entre l'histoire et l'art contemporain. Bon il y a peut-être deux choses, parce que j'ai publié mon livre à ce moment-là mais le musée semble avide d'entendre ce qu'ont à dire les

chercheurs sur ce qu'est un lieu vivant de musée. Ça c'est peut-être quelque chose qui a été un rapprochement neuf, au-delà du sujet lui-même, l'idée de collaborer entre chercheur et conservateur, ça c'était un moment clé aussi, et de voir que ça apporte quelque chose aussi. Même si chacun doit un peu rogner. Ce qui fait que ça a marché « le modèle noir » c'est quand même parce qu'on était tous ensemble autour de la table et parce que beaucoup de discussions qu'il a fallu avoir avec la réception critique et publique après, on les avait déjà eu à l'avance. Donc on a quand même voulu un discours qui donnait sa cohérence à l'exposition. Donc je crois que ça c'est un peu exemplaire. J'ai fait visiter par exemple l'exposition au MNHI [Musée national de l'histoire de l'immigration], notamment à Sebastien Gokalp. Et ils étaient curieux de savoir comment ça s'était passé entre les chercheurs, parce qu'eux-mêmes avaient ce groupe autour de Patrick Bouhceron et Romain Bertrand, de chercheurs qui travaillent sur la refonte des galeries nationales du MNHI auquel je participais d'ailleurs. Et là j'ai beaucoup vanté ce modèle. J'ai dit que c'était pas facile, on part pas des mêmes points de vue, on n'a pas les mêmes attentes mais ce qui se joue de fort c'est dans cette confrontation des entrées dans la matière en fin de compte.

Ce point m'intéresse également, la collaboration entre chercheur.ses et conservateur.rices.

C'est pas facile !

Cette exposition s'y prête particulièrement, même dans sa genèse, parce que c'est une exposition faite à partir d'une thèse, et ça j'ai l'impression qu'en France ça existe très peu.

Plus aux Etats-Unis en effet. Parce qu'en France souvent les conservateurs sont docteurs aussi aux Etats-Unis. Donc il n'y a pas cette ligne de frontière en fin de compte entre deux corps qui n'ont pas les mêmes formations. En fait ils viennent des mêmes universités, certains finissent au musée d'autres à l'université. Moi j'y crois beaucoup, et je pense que ça n'est pas facile et encore une fois que ça dépend de la volonté au-dessus de voir se confronter des points de vue différents et de se dire il va sortir quelque chose de renforcé de cette confrontation en quelque sorte. Et je pense que nous on amenait un savoir historiographique, un savoir historique, une conscience aussi du poids des mots, dans tout ce travail-là, on ne peut pas juste envoyer des mots à la légère donc une conscience aussi de l'impact public et social de la recherche ou de

l'énoncé de choses par rapport à une histoire compliquée qui est celle de l'esclavage, l'histoire coloniale etc. Donc une grande conscience de tout ça, une connaissance des savoirs les plus récents sur la question quand même aussi, et un regard critique sur la mise en exposition. N'étant pas du métier on a une approche un peu... Donc tout ça c'est ce qu'on apportait nous du côté du conseil scientifique, les conservateurs, leur travail essentiel était quand même de choisir les œuvres, et ensuite de les accrocher, bon ils ont un savoir-faire qu'on n'a pas. Ils voient les choses, ils les voient, ils constituent des immenses corpus au départ et ils piochent dedans. Donc ils ont aussi tous les relais professionnels pour... Il suffit qu'ils envoient une lettre aux collègues en disant "est-ce que vous avez des Noirs dans vos collections?" et paf ils ont plein de réponses. Donc il y a tout un savoir-faire, un réseau professionnel, qui prépare l'exposition qui est celui des professionnels de la profession, je ne sais pas comment le dire autrement. Et après, qu'est-ce à dire de construire un parcours, avec tout ce matériel accumulé, on arrive on a 200 pièces paf on veut celle-là mais on sait pas pourquoi. Mais comment on l'articule dans le parcours ? Et là commence la discussion vraiment. Nous on a ça à dire, mais est-ce que ça se dit en image, est-ce que ça se dit en oeuvre d'art... Pas sûr, et eux ils ont ça à montrer parce que c'est trop important, en terme plastique. Bon, est-ce que l'importance plastique rejoint l'importance de l'histoire des Noirs par exemple ? Et bah ça ça se fait. Ça se négocie, ça se travaille, ça se discute etc. Donc c'est ça un peu quoi. De prendre le temps de confronter les points de vue, et voir quand il y a rencontre, il y a intérêt, ça vaut le coup de creuser etc. Et bien dans ce cas-là on fait un focus là-dessus dans le catalogue. Pour qu'on puisse quelque part le dire. C'est-à-dire tout se construit ensemble par la suite. Et le parcours, et le catalogue, et ce qui n'arrive pas à s'interpénétrer, tout ça constitue aussi le travail qu'on va vouloir livrer dans le catalogue d'exposition. En tout cas c'est comme ça que moi je l'ai pris. Après, chacun... on est une douzaine, une quinzaine, donc tout le monde n'a pas les mêmes investissements. Moi j'étais celle qui était la plus intéressée aux choses, intérêt personnel, depuis longtemps etc etc. Donc tout comptait pour moi, et je n'ai pas gagné tout le temps. En tout cas il y a une vraie vertu de travailler à des réunions collectives où les points de vue se confondent.

Le regard entre l'importance plastique et historique est intéressant. Par exemple, le musée de l'Homme est une maison de recherche, qui fonctionne et qui monte des expositions avec des chercheurs, sur pleins de thèmes différents. Mais c'est quelque chose qui n'existe pas vraiment dans les musées de beaux-arts !

C'est un tort ! Là ils sont tous en train de créer des départements de la recherche ! Recherche ça veut pas dire documentation, c'est juste ce que j'ai envie de dire. La recherche c'est autre chose, c'est avoir des questionnaires, c'est d'avoir aussi des recherches qui ne sont pas seulement inféodées à un but préétabli, donc ça je ne suis pas sûre forcément qu'ils le mettent en place. Mais bon ça c'est encore autre chose. Mais je pense que la nécessité de profiter des savoirs experts des chercheurs est de plus en plus criante. S'ils veulent rentrer dans des sujets de société un peu plus important, à mes yeux en tout cas, ils ne pourront pas faire fi de tout ce travail qui est élaboré par les chercheurs, de réflexion parallèle, il faut l'articuler. Ça ne veut pas dire non plus que les chercheurs ont toujours raison. Ça veut dire que quand ils veulent montrer quelque chose, ce n'est pas vrai que dans l'exposition ça compte tant. Parce que c'est peut-être pas lisible en termes d'expérience. Mieux vaut se dire, voilà je fais un feuillet dans un catalogue sur telle pièce parce que là je vais pouvoir montrer tout ce qu'elle touche. Alors qu'elle est tellement petite, anodine, qu'elle passerait inaperçue dans le parcours. Il ne faut pas oublier que la dimension esthétique joue dans le parcours.

Mais il faut trouver après le moyen de mettre en oeuvre en ayant suffisamment de points de vue pour sortir par le haut. Moi je regrette que les conservateurs soient dans une routine finalement. Ils ont toujours raison, ils ont accès aux œuvres, ils ont une force de frappe incroyable même éditorialement. Je veux dire les catalogues qu'ils font, nous on peut ne pas publier des choses comme ça aussi monumentales avec autant d'images, parce qu'on n'a pas les moyens. Donc comment pensent-ils qu'ils peuvent aujourd'hui programmer seuls je dirais les expositions temporaires dans tous les musées de France. Pour moi c'est impossible. Ça ne peut être qu'un seul corps de métier qui décide de ça. Mais comme nous tous, fondamentalement on a envie de faire des expos. Il faut dire les choses. Et moi vraiment je me sens chercheuse mais je crois énormément en l'exposition, énormément. En sa vertu, en sa force, et en son épreuve. C'est à dire que pour moi c'est important de penser par les formes. Et à un moment donné faut voir ce qui marche, ce qui marche pas et ça ça se fait, c'est pas juste théorique.

Un autre angle qui m'intéresse est le rapport entre le France et les Etats-Unis, dans la recherche mais aussi dans la muséographie, c'est qqch que je trouve d'assez parlant. Déjà au musée d'Orsay les deux grosses expositions de l'année étaient le Modèle noir et Berthe Morisot. Et c'est un peu montrer que l'institution est...

Ouverte.

Anti-sexiste, anti-raciste... Mais c'est deux expositions dont l'idée première vient des USA.

Après on peut se moquer. Je peux rigoler de ce côté un peu opportuniste, un peu dans l'ère du temps etc, mais c'est bien aussi de s'essayer à ça quand même. C'est quand même un lieu pédagogique le musée. On peut faire de l'entre-soi, dire nous ça fait tellement longtemps qu'on a résolu tous ces problèmes, on peut rire sous cape en fait. Mais je pense que c'est pas mal quand même de garder cette ambition, de s'affronter, de se confronter plutôt à des sujets de société on peut dire. Oui ça vient des Etats-Unis, ils ont une force de frappe, c'est injuste alors qu'il y a plein de travaux en France depuis longtemps, que l'histoire des femmes avec Michelle Perrot ça date de la fin des années 1960, oui. Le rapport de force peut-être financier aussi. La fondation Barnes, Wallach Art Gallery. Symboliquement et financièrement ça va être des forces de frappe assez importantes. Pourquoi nos idées un peu audacieuses viennent des USA, je ne sais pas. Il y a une forme d'aliénation sans doute...

Mais aussi dans la recherche, par exemple les études postcoloniales ça s'est développé aux USA. Ça c'est quelque chose qui m'intéresse ce besoin de validation un peu par l'outre-Atlantique, et notamment dans les études postcoloniales, alors que c'est pas du tout la même histoire.

Non... Après bon on peut être un peu cynique. Je pense que les conditions de travail américaines, l'argent, les conditions de travail, l'accès aux bibliothèques 24h/24 etc, ces campus où on peut rester très concentrés travailler très longtemps, le fait qu'on nous invite pour des sommes qui n'ont rien à voir avec ce qu'on est payés en France, ont fait un peu l'attrait aussi d'aller deux mois... Et en plus ils étaient très souples sur les modalités, c'est-à-dire on pouvait vous inviter pour un ou deux mois... Les américains, comme ils ont fait avec le cinéma, c'est-à-dire faire venir beaucoup de cinéastes européens, dans le milieu universitaire, on fait venir des stars, on fait venir des gens qui pensent différemment, on infuse nos campus et c'est resté ! Ça a eu lieu en quelque sorte. Et après, ça a été absorbé dans un projet plus propre aux USA qui par la force de l'anglais (et la force des idées aussi mais l'anglais est devenu international voir impérial) est revenu en France par ce biais-là. Le livre de François Cusset le montre de manière très éloquente. La French théorie c'est vraiment une pensée française, appropriée par les campus américains qui décident... Par exemple Gayatri Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler*, c'est la traductrice de Derrida, du français vers l'anglais. Oui il y a une circulation et une

appropriation vraiment des idées françaises et qui donnent lieu à d'autres formulations, d'autres énoncés, d'autres épistémês, depuis les campus américains et qui reviennent désormais, avec un peu de retard je dois dire, des campus américains. En même temps moi ce que j'essaye de défendre c'est qu'il y a aussi une tradition plus locale, d'une manière de poser des questions, d'avoir un questionnaire et des manières d'y répondre surtout qui peut être un peu différente, qui est moins de l'ordre de la posture, plus empirique, qui emmène néanmoins à des changements de regard fondamentaux. Il faut travailler ici et en connexion quoi je pense. Il y a quand même des questions qui sont posées depuis la France, qui sont propres et qui méritent d'être traitées avec des ressources, en lien avec le terrain quoi. Donc c'est pas grave. C'est bien de se nourrir d'ailleurs. Idéalement, il faudrait ne pas se nourrir seulement du monde américain. C'est peut-être ça la réponse quoi. C'est-à-dire de lire les travaux en allemand, en espagnol, en portugais etc. C'est plus vers ça qu'il faudrait tendre plutôt que de se dire vraiment les américains nous ont colonisés. Il faudrait qu'on soit capables d'être multiples colonisés intellectuellement et de pouvoir aussi mieux, être moins dans un vis-à-vis quoi.

En effet c'est un peu une vue de l'esprit cette comparaison constante avec les USA, pcq c'est une influence réciproque. On dit qu'on est en retard...

Ce qui n'est pas complètement faux non plus, oui il y a quand même un côté où... Par exemple la question féministe qui est quand même quelque chose... Alors que chez des collègues c'est encore compliqué parfois, comme m'a dit une fois une copine américaine qui est une grande féministe, elle m'a dit "je crois Anne qu'on peut dire qu'il n'y a pas un homme dans l'université américaine qui n'est pas féministe". Je ne peux pas dire ça en France, loin de là ! Peut-être qu'elle exagérait mais c'est quelqu'un qui est très à l'affût, c'est pas du tout quelqu'un qui concède ça mais vraiment, je pense qu'elle le disait sincèrement, peut-être il y en a deux ou trois. Mais selon elle c'est un minimum universaliste que d'être franchement féministe. Et de sentir qu'il y a eu par l'histoire un déséquilibre de représentation, de paye etc, au détriment des femmes, et qu'il faut le réparer. C'est-à-dire que ce niveau de féminisme, personne ne remettrait ça en cause.

Alors que ça reste pour certaines institutions en France un gros mot.

Bien sûr, sans parler du genre... Cette question du retard, bon c'est bête de penser comme ça, c'est sûr, parce que par ailleurs, les armes prolifèrent là-bas, donc on n'est pas en retard sur

tout, on veut jamais atteindre ce niveau-là d'avancée quoi. Donc c'est absurde. Mais il y a quand même des choses qui n'arrivent pas à prendre en France, qui dans d'autres endroits du monde sont déjà bien actives, et que pour les partisans de ces choses-là on aimerait bien que ça le devienne plus aussi en France. C'est plus ça qu'il faut voir. Mais en soi le retard sur la société américaine est très relatif quoi. Je suis d'accord c'est peut-être pas le bon mot.

Mais c'est celui qui revient le plus donc c'est intéressant de comprendre pourquoi. Parce que quel est le référentiel, quel est l'objectif, on reste dans une perspective évolutionniste...

C'est un peu sommaire je suis d'accord. En même temps il y a des choses, quand on se place du point de vue de certaines avancées dans le statut et les conditions de vie des femmes, qui sont assez objectives, qui montrent qu'un certain discours des exigences, qui sont bien établis dans le monde américain, et là je ne parle pas forcément que du monde universitaire, ne le sont pas forcément dans le monde universitaire français. Donc de ce point de vue là on pourrait se dire on a hâte d'en arriver là mais c'est vrai c'est un peu réducteur de parler de retard.

Pour revenir un peu sur l'exposition, j'ai eu l'impression en visitant l'exposition, qu'il manquait quelque chose, et c'est pour ça que j'ai décidé de travailler dessus, mais je ne trouve pas encore la réponse. Vous parlez de déceptions par rapport au projet final etc. Est-ce que vous avez l'impression aussi qu'il manquait quelque chose et est-ce que vous sauriez dire quoi ?

Je vais être très honnête, pour moi ce n'est pas l'exposition que j'aurais faite. Parce que je ne m'intéresse presque plus à ça, la représentation des Noirs. Je suis vraiment passée à autre chose dans mon travail. Je trouve que sous cet angle-là, elle marchait. Il y a toujours la question de la violence et de l'esclavage, que je n'ai pas trouvé totalement absente, qui n'était pas le cœur de l'exposition non plus mais peut-être qui aurait mérité une prise en charge un peu différente, un peu plus didactique. Plus isolée mais plus explicite aussi c'est-à-dire à la fois l'isoler pour vraiment montrer ce que c'est... on aurait pu faire quelque chose autour de 1848. Date inaugurale du musée. Date de l'abolition de l'esclavage. De faire un espace aussi un peu mondial. Peut-être faire une coupe stratigraphique de l'histoire de ce XIX^e siècle autour de 1848. Et qui aurait été en contrepoint de ce grand exposé sur le modèle noir dans les arts au XIX^e siècle à Paris. D'avoir 1848 dans le monde, pour balancer, et d'avoir une réflexion sur quand on abolit l'esclavage au

Brésil, aux USA, en France, en Angleterre etc. Qu'est-ce que c'est l'esclavage ? Donc peut-être, ce qui a manqué (mais parce que vous me posez la question), c'est aussi un truc un peu plus approfondi en terme d'histoire, un peu plus international, 1848 dans le monde, qu'est-ce que ça veut dire, où existe encore l'esclavage, où il n'existe plus etc. Et qu'est-ce que la plantation en colonie... Donc peut-être qu'une salle comme celle-ci, avec des objets plus petits, plus liés à l'histoire comme les gravures, les illustrations etc, aurait pu avoir un impact fort et contrebalancer un peu le récit assez enthousiaste, un peu enchanté du modèle noir, très beau, magnifié par le peintre, qui perdure dans cette exposition, qui me semble nécessaire. Mais voilà, à trop enchanter l'histoire on oublie un petit peu les problèmes... Donc peut-être ça. Moi je m'arrêtais longuement au Verdier, le martyr aux quatre piquets là, et je prenais aussi un temps assez important sur la fabrication de l'histoire autour du Biard et de l'avènement finalement de l'abolition par la France et ce que ça induisait c'est-à-dire qu'il n'y avait pas eu d'émeutes etc. Donc comme je prenais ce temps-là, j'avais finalement construit dans mon parcours le contrepoint à quelque chose de si lisse et si enchanteur qui était la beauté de ces corps. Donc je m'y retrouvais, mais peut-être que ça aurait pu être un peu plus explicite et ordonné dans le parcours lui-même, avec vraiment ce temps retiré, mis en valeur pour pouvoir dire c'est quoi 48. Voilà, si je devais y penser ça serait ça.

En effet j'ai eu l'impression qu'on faisait sans cesse référence à une histoire qui est censée être connue de tous dans ses moindres détails, ce qui n'est pas le cas. C'est quelque chose qui manque. Dans l'ambition de rassemblement citoyen du musée, il ne semble pas conscient de ce qu'il manque.

Je ne le nie pas du tout, je dirais qu'à l'inverse c'est peut-être à l'Education Nationale de faire. C'est-à-dire qu'encore une fois une exposition peut peu. Donc on ne peut pas tout lui demander et là je pense que ça pointe plutôt le manque de culture générale liée à l'histoire coloniale et à l'esclavage. Le service éducatif a fait un travail monstrueux quoi. Je trouve que depuis le musée, tous les services ont été mobilisés. Et il y avait cette exposition au 4è sur le modèle noir d'Achille à Zinèbe, fait par des collégiens alentours. Donc il y a eu une mobilisation vraiment éducative de la part du musée. Donc encore une fois je dirais que ce manque de culture commune incombe vraiment à l'Education Nationale plus encore que le musée d'Orsay.

Oui, il s'agit justement de comprendre quel est le manque, où il se situe et qui doit le combler. C'est la même question que revisibiliser des personnes oubliées et des grandes

figures, est-ce que le fait de juste les rendre visible ça suffit, si on ne dit pas pourquoi ils ont été invisibilisés mais aussi qui doit le faire et qui a cette responsabilité là et est-ce que c'est vrmt une responsabilité. Ce sont des questions très actuelles pour les musées mais justement ils ne peuvent pas tout et on leur demande beaucoup avec peu de moyens, enfin ça dépend lesquels.

Oui ça dépend lesquels. Les musées ont des moyens, mais le problème c'est qu'ils ont un public tellement actif, captif même, qu'ils ne se remettent pas assez en cause. C'est désolant. De toute façon c'est rempli, on peut ne pas être content ça marche, avec les touristes et tout. Donc ils ont des moyens, mais c'est où ils les mettent, quelle doit être l'ambition d'un musée d'aujourd'hui. Est-ce que c'est que tout touriste soit passé par la Joconde ou est-ce que c'est faire un travail plus local... Après je ne suis pas directrice de musée non plus, je sais pas. Ça coûte très très cher le Louvre mtnt, c'est presque 30€ c'est délirant.

Justement, vous avez travaillé avec le Louvre?

Alors j'ai travaillé avec le Louvre pendant un temps, avec l'ancien président, et lorsque le nouveau a été nommé, il a décidé qu'il n'y avait plus d'argent au Louvre qu'il n'était pas possible de faire une exposition. Alors que c'était un an de travail, on avait la liste d'œuvres, à un du vernissage. C'était, pour le dire très vite, sur la représentation des noirs au XVIII^e. Et c'était en 2009, prévu pour 2013. Mais en 2012 le président-directeur a été remplacé et le nouveau n'a pas souhaité poursuivre. Grand mal lui en fasse. C'est resté lettre morte, je n'ai jamais eu d'autre proposition. Mais je reste très amère, je suis passé à autre chose mais je le dis à chaque fois que je le peux. Je trouve que c'est un manque d'abord de respect pour le travail fait et puis un manque de faire politique. Mais le musée d'Orsay a très bien fait ça.

Entretien avec Stéphane Guégan, 7 février 2020, Musée d'Orsay

(L'entretien commence après une courte présentation de mon projet de recherche.)

Ce qui est intéressant dans cette exposition, vous avez nommé deux membres du conseil scientifique ([Anne Lafont et Anne Higonnet]), qui représentent des sensibilités affirmées, et j'ai mon point de vue, pas nécessairement le leur. Du reste je suis pas sûr que l'exposition, pour entrer dans le vif, soit exactement le reflet de ce que les deux Anne en attendaient. C'est-à-dire que c'est vraiment un point de vue français, à tous égards. Un, plus historique que la version américaine, plus large, moins féministe, disons-le, puisque déjà, nous, on n'avait pas réduit l'iconographie aux femmes, et puis, plus, comment dirais-je, plus attentif aux évolutions de la société française, et également à l'évolution de l'image des Noirs à travers le regard des peintres. Donc on passe pas dans l'esprit de la nuit à la lumière en passant du XIX^e au XX^e, et au XX^e siècle le plus proche de nous, celui qui EN AURAIT terminé avec la ségrégation, le racisme, la stigmatisation ou tout simplement, l'oubli du commerce triangulaire, de l'histoire coloniale... Enfin je crois qu'on a essayé justement de donner non seulement plus d'ampleur mais un véritable cadre historique à une exposition qui au départ était un petit peu idéologique. A l'époque je ne l'aurais pas dit mais maintenant je peux donner mon point de vue. Plus idéologique et très marquée tout de même par l'évolution de l'université américaine. On est dans, d'une certaine manière, la stigmatisation du passé. Moi la stigmatisation du passé ça ne m'a jamais intéressé, tout d'abord parce que je crois que l'histoire est toujours plus complexe qu'on ne le dit et qu'on ne le croit et que par ailleurs, de même qu'aujourd'hui le sujet reste un objet de discussion, voire de tension, il l'était déjà y a deux siècles. Au sein même, c'est d'ailleurs par ça qu'on commençait dans l'exposition, au sein même de ceux qui se montrent les plus actifs dans la volonté de sortir de l'esclavage, la Société des Amis des Noirs par exemple, les sensibilités sont très différentes. Certains croient à l'égalité des races d'autres pas. Même autour de 48, ceux qui vont faire aboutir l'abolition définitive de l'esclavage ne sont pas tous persuadés de l'égalité des races. Donc ce que je trouvais intéressant, c'est de montrer justement la lente évolution des sensibilités, des regards, et comment les artistes y ont contribué, les acteurs et les témoins, et comment ce mouvement est hétérogène de bout en bout. Je crois à l'histoire hétérogène, à la nature ahétérogène de l'histoire. Je crois aussi à la relativité des temps, c'est-à-dire qu'il n'est pas question de demander à des hommes du XVIII^e siècle, imbus, et même parmi les plus éclairés, imbus de biologie, de récits de voyage, d'être aussi persuadés que nous le

sommes aujourd'hui, de l'égalité des races. Je vois pas pourquoi on serait il y a deux siècles aussi informés qu'on l'est, aussi libérés des stéréotypes qu'on l'est puisqu'aujourd'hui encore, il y en beaucoup qui ne sont pas d'accord. A partir de ce constat-là, du constat que le mouvement est complexe et hétérogène même chez les plus convaincus du caractère barbare de l'esclavage et du caractère absurde qui consiste à penser qu'il y a une hiérarchie des races, à partir de ça on a préféré montrer comment à partir des artistes les positions étaient variées, changeantes, évoluantes, et marquer des moments. Alors on nous a reproché, ceux qui continuent à justement stigmatiser le passé au nom des valeurs d'aujourd'hui et notamment si j'ose dire de l'idéologie des droits de l'homme, on nous a reproché d'avoir presque un tout petit peu angélisé les choses, notamment l'histoire politique de la République, et alors qu'il me semble qu'il s'agisse des œuvres, des commentaires ou des cartels, dès qu'il y avait ambiguïté on le laissait entendre. Effectivement, l'affranchissement d'Haïti, Saint-Domingue, qui est véritablement l'étincelle, parce que c'est dans l'économie de l'ancien régime véritablement un élément décisif. Donc abandonner aux esclaves Saint-Domingue, c'est presque une chose impensable parce qu'une grande partie de l'économie française repose sur Saint-Domingue donc on ne peut pas sortir d'un claquement de doigt comme ça. C'est un peu comme aujourd'hui vous voyez quand on voudrait arrêter les centrales nucléaires, c'est plus possible. Ce n'est pas possible en tout cas de cette manière-là, on ne va pas dire on les ferme du jour au lendemain. Et ce que je trouve passionnant, là je parle sous le contrôle de ce que j'ai lu, c'est-à-dire dans le cadre du début de cette histoire, c'est que les plus favorables à l'affranchissement des esclaves et éventuellement même après les révoltes de 1791 à l'affranchissement de Saint-Domingue, sont perplexes. D'abord qu'est-ce qu'on va faire de la population, essentiellement noire mais il y avait quand même des propriétaires blancs, qu'est-ce qu'on va faire d'eux, qu'est-ce qu'on va faire aussi parfois de ces, c'est très intéressant c'est Anne Lafont qui m'a involontairement mis sur cette piste-là, qu'est-ce qu'on va faire de ces esclaves qui s'étaient affranchis, un peu comme Belley, un peu comme Toussaint Louverture, qui avait d'ailleurs des esclaves, sur ses propriétés. Un peu comme ces femmes qui étaient des sortes de concubines, je sais pas si vous avez lu le petit livre qu'a écrit Anne Lafont sur Mme Benoist, le portrait, quand elle laisse entendre que le sein découvert, c'est peut-être un lien, au-delà de la sensualité que lui prête le peintre, ou la peintre, c'est peut-être un lien au statut même de cet esclave, ex-esclave affranchie devenue domestique, et parmi ces femmes donc née dans l'esclavage ou transportées depuis l'Afrique, certaines arrivaient quasiment à rentrer dans le domesticité du maître pour devenir une seconde épouse et parfois elles héritaient de quelque chose à la mort de leur maître donc elles n'étaient plus tout à fait des esclaves. Donc ce monde est très complexe et le processus lui-même l'est

nécessairement. De même qu'en économie le regard qu'on a sur les Noirs ne peut pas basculer du jour au lendemain dans ce qui serait humain, dans ce qui serait aujourd'hui qualifié justement de parfaitement égalitaire. C'est pas possible. Donc ce qui m'intéressait c'est ça, de faire comprendre au visiteur qu'on parlait d'une situation qui n'est pas simple à régler, quand bien même on aurait voulu la régler. Ne serait-ce que remplacer le manque à gagner économique... Et je trouve que, pour répondre aux détracteurs de l'exposition qui nous ont dit qu'on aurait dû montrer, insister davantage sur les lenteurs du processus que sur ce qu'il avait à nos yeux de vertueux, que la République, depuis la Révolution française jusqu'au centenaire par exemple en 1948 de l'abolition, a plus en France qu'ailleurs, si on compare ça au monde américain, a tout de même contribué à ce changement historique du statut des Noirs de France. Et puis aussi voir comment les images de manière globale et puis certains peintres avaient joué un rôle historique. Je suis pour ma part pas du tout assuré que Géricault ait cru à l'égalité des races. Il est, comme toute une partie du monde libéral qu'il fréquente sous la Restauration, je prends un exemple parce qu'il me semble intéressant, convaincu de la barbarie de l'esclavage, il ne le dit pas dans ses correspondances mais il est convaincu comme beaucoup d'autres qu'un pays comme la France ne peut pas continuer à soumettre des individus à un tel traitement.

C'est un peu comme Victor Hugo qui est ambigu, contre l'esclavage mais dans une vision assez raciste...

Alors c'est intéressant vous dites raciste...

En tout cas racaliste.

Alors voilà, il faut imaginer que cette vision de l'humanité elle s'est poursuivie jusqu'au XX^e siècle. C'est-à-dire que même chez des écrivains humanistes, prêts à combattre toutes les injustices, comme Victor Hugo notamment après 1850... Rappelez-vous le dernier Lévi-Strauss qui est revenu sur les positions qu'il avait défendu dans les années 1950 pour dire que tout de même la... qualité,... enfin je veux dire... la caractérisation ethnique des familles qui composent la grande famille humaine n'était pas selon lui complètement infondée. Donc remettons-nous dans l'époque, et on peut très bien sinon excuser, du moins comprendre, admettre que certains artistes, certaines figures du monde politique français n'aient pas agi comme ils l'auraient fait un siècle et demi plus tard. Mais j'en parle un peu dans les textes que je vous ai donnés là. Au départ si Laurence des Cars a dit Banco, s'est lancé dans cette entreprise qui était un peu

dangereuse quand même, on l'a compris pendant la durée de l'exposition et surtout au dernier moment quand il y a eu un peu de polémique de nature je dirais communautariste. Et puis on a bien vu comment certains journalistes s'étaient plutôt tourné vers Blanchard plutôt que vers nous pour montrer d'une certaine manière que cette exposition n'était pas tout à fait conforme à ce qu'elle aurait pu être si on avait avant tout rappelé la mémoire des esclaves plutôt que d'insister sur tout ce qui avait contribué à l'affranchissement de l'esclavage et à l'amélioration de leurs conditions. Et Blanchard a donné des interviews qui laissaient à penser qu'on aurait dû montrer davantage tout ce qu'il aime c'est-à-dire les zoos humains, les expositions universelles, le racisme ordinaire, que nos références justement au conflit, aux tensions étaient finalement moins nombreuses que les images positives comme je le dis, des Noirs de France. Qu'on aurait dû observer un équilibre plus honnête selon eux, entre les images qui continuaient à... les images stigmatisantes et les images valorisantes. Même si je ne crois pas du tout en la nécessité de valoriser quoique ce soit, mais en tout cas... C'est vrai que, en tout cas dans mon esprit, dans la mesure où Blanchard avait fait cette exposition au Quai Branly, dans la mesure où l'exposition à New York on le savait serait d'une nature un petit peu différente, la nôtre, pour simplement se distinguer, avait pour vocation d'un peu troubler les visiteurs. Etant donné le contexte actuel, un visiteur non prévenu, entrant dans une exposition sur ce sujet, s'attend à ce qu'on ne montre que des images qui animalisent, érotisent, en tout cas font subir un traitement discriminant, stigmatisant de l'autre, c'est ça la surprise, si je puis dire.

Justement, il y a quand même une salle, la salle juste après l'*Olympia*, où il y a Joséphine Baker, les tirailleurs sénégalais, et le clown chocolat, un peu toutes ces images stigmatisantes dans la culture, du coup c'est présent d'une certaine façon mais après un espèce de point de rupture.

Donc vous n'avez pas senti avant ce point le contrepoids ?

On le sent avant parce qu'on parle de l'histoire de l'esclavage, il y a des cartels très intéressants sur renommer les œuvres etc. Mais j'ai senti une espèce de rupture après *Olympia*.

A vrai dire vous n'êtes pas la seule, après *Olympia* on entre dans le domaine de Cécile et on a l'impression que Cécile n'a pas finalement imaginé sa section sur les mêmes critères que les nôtres, c'est vrai.

Vous avez travaillé sur quelle section?

Moi j'ai travaillé sur le tout début, justement.

Vous vous êtes réparti les sections par spécialité c'est ça ?

Non parce que j'aurais pu m'occuper de Manet, mais j'ai préféré l'occasion étant rare ici, revenir à mes chers romantiques. Et puis ça m'intéressait, j'avais lu des choses sur le XVIII^e, j'avais lu des choses sur la Révolution, je voulais comprendre, un peu donc j'ai fait un travail que j'avais jamais fait jusque-là, d'information, sur Toussaint Louverture, sur Haïti, sur pourquoi le premier roman de Victor Hugo porte là-dessus, pourquoi Géricault, pourquoi 48.. Ça m'a passionné. J'avais d'ailleurs, au moment de l'exposition Chassériau dont je m'étais occupé au Grand Palais, j'avais déjà noté, mais parce que le musée Ingres ne nous avait pas prêté la figure du diable, si je puis dire cet homme noir que Chassériau peint pour Ingres, on n'avait pas pu entamer la recherche mais on avait déjà établi avec Bruno Chenique le métissage. Et notamment on avait perçu comment les portraits de Chassériau avait gommé volontairement les caractéristiques négroïdes de son visage. Ça c'était intéressant, mais on n'était pas allé plus loin que ça mais ça m'intéressait tout ça. Puis il y a eu pas mal de littérature sur la présence des Noirs dans le roman à l'époque des romantiques et pas seulement chez Dumas. Donc c'est aussi pour ça que je m'étais plutôt occupé de cette exposition. Après on s'est parlé, on a essayé de trouver une unité. Pour moi, le mur que j'ai préféré, était celui consacré à Dumas père et fils où on voit comment la caractérisation de Dumas comme noir ou comme nègre peut être, si on oublie le contexte, si on oublie les liens noués par les artistes et Dumas lui-même, on pourrait imaginer que toute caricature, toute caractérisation un peu insistante de Dumas père comme noir, donc comme métisse, est dévalorisante, alors que c'est pas du tout le cas.

Ça pour le coup c'était une vraie découverte, j'ignorais absolument que Dumas était métisse.

Alors que c'était très présent comme il était, c'était un des personnages les plus médiatiques de son temps, autant que Victor Hugo, il y a beaucoup de caricatures. De même que le miss Lala de chez Degas, elle a les cheveux crépus, l'épiderme est brun, mais je ne vois pas alors que c'est la tendance chez mes collègues américains, dans ces indices ethniques

assumés la volonté de dénigrer le sujet, de caricaturer... En plus Miss Lala était issue d'un métissage assez complexe, non, c'est au contraire, alors que les images de promotion des affiches et tout ça montrent que ce qui frappait les gens c'est sa puissance un peu masculine, sa dentition extraordinaire puisqu'elle soulevait des poids avec sa bouche, il en fait une sorte de figure gracieuse. Donc ça veut bien dire que cette époque, et dès avant peut-être même la fin du XVIII^e siècle, en tout cas avec Mme Benoist, là on était capable de proposer des images qui simplement n'étaient pas conformes à la vulgate issue du commerce triangulaire.

Ça s'est bien senti même dans le catalogue. Le modèle, mais aussi comme modèle qu'on admire...

Oui, et pas uniquement pour des raisons physiques, comme on le croit, c'est-à-dire la beauté des femmes, la puissance des hommes. C'est aussi parce que, moi je crois à ça, j'ai un peu travaillé sur l'orientalisme, je crois à la vertu du contact. C'est un monde distant, enfin pour ceux qui n'y sont pas allés, c'est l'essentiel des artistes, à Saint-Domingue ou ailleurs... Moi je me souviens du choc que provoque la découverte en Algérie de cette population justement mixte, et surtout du fait que les ottomans qui dominaient l'Afrique du Nord avant l'arrivée des français, et bien avaient transporté avec eux une société esclavagiste. Donc il restait des traces de ça... Et quand Chassériau est en 46 en Algérie, il est très frappé par ce... Il y a des restes encore. Et comme la stratégie des français en Algérie c'était de ne pas obliger les indigènes à renoncer à toutes leurs habitudes, il a vu ça, notamment dans l'arrière-pays. Donc je crois à la vertu du contact, à la vertu de l'expérience. Donc pour ceux qui n'avaient pas cette expérience-là, l'arrivée des Noirs, ils étaient peu nombreux, mais à partir de la Révolution ils sont de plus en plus nombreux, il y avait un *numerus clausus* jusqu'en 1789, la législation s'était d'ailleurs un peu durcie sous Louis XVI parce que justement à travers le commerce triangulaire, des femmes, des hommes finissaient par s'installer, alors qu'ils n'étaient pas désirés, malgré ça donc il y avait tout de même des présences, même parmi les artistes hein, musiciens, tout ça... Et puis tout d'un coup, la Révolution arrive et ils sont de plus en plus nombreux. Et là ce qui est intéressant c'est que les historiens arrivent à les compter pour le XX^e siècle, on ne sait pas les compter pour le XIX^e siècle. En revanche, ils étaient tous, tous ceux qui sont passés en disant, ce qui nous manque c'est évidemment la connaissance des images. Parce que les textes ne disent rien, on n'a pas d'état civil pour eux, on n'a pas de nom, on n'a pas d'étude mais il y a toute cette imagerie qui prouve qu'ils étaient très présents.

Oui, c'est ce qu'étudie Anne Lafont dans son livre *Tout contre l'œil des lumières...*

Ouais, et ça c'était, en gros les... les choses qu'on voulait dire, qu'on voulait un peu rappeler, dans la mesure où nous-même, nous les avons découvertes en travaillant. C'est vrai qu'Anne Lafont elle travaille depuis des années là-dessus, nous on est novices. Et en même temps, c'est le fait peut-être que le sujet ait été frais pour nous qui nous a peut-être, euh, permis de ne pas tout simplement nous couler dans la vulgate. Je dirais la vulgate post-Blanchard, c'est-à-dire où tout est binaire: il y a les mauvais blancs et leurs victimes, jusqu'au jour où les victimes s'affranchissent, et puis produisent eux-même un discours, une image de ce qu'ils sont, forgent une identité. Il me semble que l'identité elle s'est aussi forgée à travers le regard des blancs. Identité d'ailleurs incertaine, et tant mieux ! Parce que ce qui m'avait le plus choqué parfois dans nos réunions, c'est qu'on finissait, à force de plus vouloir entendre qu'il y a des différences d'ordre, on va pas dire raciales, mais ethniques par exemple, d'ordre euh, enfin liées aux origines par exemple. Bon, à force de dire qu'il n'y a pas de différence parce que dès qu'on souligne les différences on ouvre la brèche à un discours différentiel, c'est-à-dire où on évalue les capacités des uns et des autres selon des échelles, des valeurs, des critères et tout ça etc, des évolutions historiques, des constats de civilisation... Non, moi je crois aux différences, je crois aux différences entre les individus, je crois aux différences entre les cultures, je crois aux différences entre les origines, les expériences, et donc il est normal qu'en 1800, quand Mme Benoist croise cette jeune femme qui est entrée dans la domesticité de son beau-frère, elle se pose des questions. Je veux dire, moi j'ai, je, je, j'ai vu ça à travers la littérature romantique, Gautier, Hugo, d'autres, c'est-à-dire qu'est-ce qui peut expliquer ces différences ? Ils se demandent ! Qu'est-ce qui peut expliquer que la civilisation en Afrique semble aussi retardataire par rapport à la nôtre, et puis alors il y avait en plus tous les poids de livres de voyage, qui en général, donnaient une piètre opinion des sauvages. Et avant que le XIX^e siècle fasse de la sauvagerie une vertu, en tout cas une vertu artistique au moins, du point de vue de l'ethnographie, du point de vue de la, des critères des Lumières, il est évident que l'Afrique n'avait pas connu une évolution comparable à la nôtre. Et que ça s'expliquait peut-être par de moindres capacités intellectuelles, et de moindres capacités à faire civilisation, chez les êtres humains. Ce qui ne voulait pas dire qu'on les réduisait comme les plus euh, les plus durs défenseurs de l'esclavage à de purs animaux ! Il y avait des variables si je puis dire, dans l'approche de l'autre MAIS il y avait ça, il y avait cette énigme.

La littérature de voyage est justement le sujet principal des études post-coloniales, qui est mon axe d'étude principal: comment les études post-coloniales arrivent dans les musées ou non. Le modèle noir se prête à cette analyse, d'autant plus qu'il y a un transfert de sens entre les trois étapes de cette exposition.

Oui, nous évidemment on a peut-être donné l'impression qu'on débarquait sur un terrain vierge, on était conscients du travail que vous venez de décrire; moi-même je l'ai vu arriver par toutes sortes de canaux, dans les travaux consacrés à certains artistes en tout cas, je l'avais d'abord perçu quand je m'intéressais à l'orientalisme. J'étais un de ceux qui en (rire) se sont dressés un peu contre les gros sabots de Mr Saïd, tout en comprenant pourquoi, quand on le connaît surtout, enfin quand on savait d'où il venait et quel était son combat. Donc on comprend très bien pourquoi cette chose-là est née à ce moment-là, mais le problème, vous avez raison, c'est le décalage. C'est-à-dire que les français ont mis un certain temps à admettre la légitimité de ces positions, de ces travaux, sans toujours bien les connaître, sans toujours bien les comprendre. Et ensuite ils ont accepté avec la conscience malheureuse de celui qui s'est trop longtemps finalement contenté d'une vision occidentale des choses, et donc on a basculé pour parler comme vous, dans l'excès inverse. C'est ce que parfois, de temps en temps, j'avais l'impression, je sais pas si Anne Lafont vous l'a dit comme ça mais de le reprocher un peu à Anne Lafont que je connais depuis longtemps puisqu'on a tous les deux un petit peu travaillé sur Girodet, et que j'ai retrouvé à cette occasion-là d'ailleurs, et que j'avais pas perçu qu'elle s'était essentiellement intéressée à cette question de la représentation des noirs depuis tant d'années, et dans nos conversations qui ont été parfois un peu virulentes, certaines choses ont émergées. Mais je pense qu'il faut raison garder, et surtout raison historique. Moi je crois qu'il faut historiciser les objets de l'histoire de l'art autant qu'on le peut, pour éviter les anachronismes, pour éviter les simplifications. C'est plus difficile. Et c'est plus facile... Je veux dire, moi ça m'a donné l'occasion de connaître un peu Blanchard et Thuram, que j'ai trouvé sympathique d'ailleurs, on a eu des moments, on voyait bien qu'on arriverait à se convaincre les uns les autres complètement, mais on a fini par se parler. Alors qu'au début c'était difficile.

Oui parce que Lilian Thuram a fait l'audioguide c'est ça ?

Oui je crois même que ça a été enregistré. Vous regarderez si c'est pas accessible sur le site. On a eu, on a jamais fait ça pour aucune exposition d'ailleurs ! On a eu un programme académique et scolaire considérable, on a réuni 300 profs dans l'auditorium...

J'allais vous parler de la programmation culturelle autour de l'exposition justement...

Donc là on a vraiment, on a d'abord vraiment donné aux gens, et notamment au monde scolaire, aux profs qui étaient nos relais principaux vers le scolaire, les moyens de comprendre nos objectifs, et peut-être même d'apprendre des choses sur le sujet, et à l'inverse, Thuram est venu parler, et d'autres, et éventuellement faire entendre des positions qui étaient pas complètement les nôtres. D'ailleurs le texte qu'ils ont signé dans le catalogue, on le voit bien, est un texte en porte-à-faux. Et on a eu l'honnêteté de le publier.

La participation de Blanchard à cette expo c'est le texte ?

Oui, et quelques réunions... Et très vite on voyait Thuram seul. Mais il est évident que certains journalistes se sont tournés vers lui au moment du vernissage plutôt que vers nous parce que notre position leur semblait trop équilibrée, leur semblait pas assez réparatrice.

C'est une des questions qui m'intéresse. J'ai travaillé sur les réparations patrimoniales. Je suis intéressée de voir quel est le rôle des musées dans ce processus de réparation patrimoniale. En parallèle de l'exposition, sans être totalement lié, la fondation de la fondation pour la mémoire de l'esclavage a eu lieu dans l'auditorium du musée d'Orsay.

Ah oui oui oui absolument; D'ailleurs j'étais là lors du premier rendez-vous avec...

Il est très intéressant de voir les potentiels manquements de l'exposition qui semblent avoir été comblés avec la programmation culturelle.

Moi je le voyais pas comme un lien de complémentarité mais de fait...

Ça ajoute quelque chose...

C'est une façon de résonner. Ça peut être aussi, et vraisemblablement c'est comme ça que vous l'avez ressenti, une manière de combler de vraies lacunes.

Parce qu'on ne peut pas tout dire dans une exposition...

Et il y a des choses qu'on ne peut pas dire même. Alors moi je ne me suis pas occupé de toute la programmation culturelle, j'ai participé à certaines choses, mais au fond d'ailleurs c'est pas nécessairement le rôle des commissaires que de tout contrôler. Au contraire d'ailleurs.

C'est aussi une question qui m'intéresse, le lien entre conservation et médiation.

Là ça s'est fait le plus naturellement du monde, dans ces réunions où tout le monde vient et s'assied à la table... Et puis il y a avait aussi l'espèce de carte blanche, c'est d'ailleurs un des termes qui avaient été utilisés, une carte blanche confiée à Abd el Malik ou d'autres, danseuses, écrivains... Où là on prend le risque même d'introduire un contre-discours, ce qui est arrivé manifestement ! Thuram, avec nous, est pas le même que quand il est seul. Et il a accueilli des gens, des classes je crois, dans les salles, même l'audioguide, parfois en contradiction avec notre propre discours. Pour ma part je dirais qu'on a atteint aux limites de l'exercice. C'est-à-dire, il me semble, que pour la cohérence des choses, il vaut mieux assumer ce qu'on veut dire, et pas chercher à noyer tout ça dans un discours où plus personne ne reconnaît ses, ses, ne retrouve ses repères. C'est la raison pour laquelle d'ailleurs ça restera pour moi une expérience intéressante et presque unique, puisque même avec les commissaires je me suis pas toujours entendu. Il y a eu un peu d'électricité entre nous. Et Laurence, la présidente, savait que sur certaines questions j'étais en désaccord avec... J'aurais pas autant insisté, j'aurais pas par exemple autant renommé les œuvres. D'ailleurs, étrangement, certains visiteurs, euh noirs, ou même d'ailleurs parmi ceux qu'on avait associés à l'exposition, Abd El Malik était pas sûre que ce soit une très bonne idée...

Il y a plusieurs solutions pour renommer les œuvres.

Ouais, ouais. Nous on avait opté pour la "renommer et rappeler", parce que ça, c'est très simple, si on m'avait dit on renomme sans rappeler, je quittais le commissariat, ça c'est sûr. Parce que il me semble, on entend plus, à force de renommer les choses, on n'entend plus ce que les titres veulent dire. Je veux dire euh euh euh *Portrait d'une négresse* au Salon de 1800, ça dit qqch. D'abord ça oblige à se souvenir que le mot "nègre" qui a d'ailleurs longtemps ensuite été adopté par ceux qu'il désignait, et donc en l'adoptant, inversion de valeur. Que le mot négresse est d'abord un mot qui désigne, avant d'être un mot qui stigmatise. Et donc déjà, essayer de, comment dirais-je, de traiter le visiteur en adulte, quelque soit son âge. De traiter le visiteur comme étant capable, de faire un pas vers le passé, vers sa différence, la différence dans la différence, et de se dire, voilà on avait beau utiliser les mêmes mots, enfin, les esclavagistes et ceux qui luttait pour l'affranchissement des esclaves utilisaient les mêmes mots mais bien sûr ils ne mettaient pas le même sens sous ces mots. Donc moi je trouvais intéressante l'ambiguïté. En plus, alors quand on en arrive à "portrait de Madeleine", pour moi c'est une aberration. Parce que ce qui est intéressant, c'est qu'elle ne lui donne pas de nom, et encore moins son nom d'esclave. Ce qui est ambigu. Madeleine c'est son nom d'esclave. Donc on en arrive à gommer deux choses : c'est-à-dire l'anonymat qu'induit négresse, et que souligne le terme de portrait. Portrait appelle... il arrivait qu'on ne désigne pas au Salon, la personne qui était représentée mais le tableau lui-même se présentait comme un portrait. Donc c'est pas une anomalie, et notamment chez Mme Benoist. C'est ce que je dis dans le catalogue, j'ai regardé comment elle désignait certains de ses portraits de femme sous la révolution etc. Donc c'est pas une anomalie. Un terme qui désigne une image fixant une identité alors que le tableau renvoie à une catégorie plus générale. Donc ça c'était intéressant. Et puis c'est intéressant dans la mesure où le tableau caractérise, va très loin dans la caractérisation de l'individu. Donc on perd tout ça en renommant, et on perd aussi, Abd el Malik avait raison, la trace de l'esclavage. Portrait de Madeleine, euh portrait d'une négresse en 1800, entre la première abolition et le rétablissement de l'esclavage, c'est quelque chose de très intéressant. Donc c'est pour ça que si on m'avait dit on enlève tout, je serais parti. IL faudra étudier un jour, vous l'étudierez peut-être vous-mêmes les strates. Pcq aucune n'est satisfaisante. Enfin, si la première, mais on ne dit pas qu'elle est pas satisfaisante, elle est historique, il faut la tenir pour telle. Parce que dès qu'on manipule l'histoire, on entre à chaque fois dans des difficultés. Parce que portrait d'une jeune femme noire, c'est une position, portrait de Madeleine c'est encore une autre option...

Moi je trouve que la cohabitation des deux peut fonctionner.

Et là y a les trois même! La presse anglaise avait cru qu'on avait renommé *Olympia*. The Guardian avait fait un article très drôle.

L'histoire est forcément une manipulation, au sens où un historien choisit des archives parmi d'autres, les regarde...

Est-ce que vous pensez que cette exposition change quelque chose au Musée d'Orsay ?

D'abord, immédiatement, et c'était vraiment ma grande fierté, et celle de Laurence, le public. Je veux dire, quand je dis dans l'entretien qu'une de nos nouvelles directions c'était de tenir compte de la diversité même de la population française, et du fait que cette diversité n'était pas représentée dans le public du musée, et on avait raison de le dire. C'était pas simplement pour faire plaisir à Macron, c'était vraiment parce qu'il nous a semblé que l'entre-soi c'est fini. Cette exposition c'était un grand signal. C'est-à-dire qu'un musée des Beaux-Arts, comme vous le disiez, est capable de prendre pour objet historique une question lourde, pour la France et les français, et de la rendre visible pour la population dans son entièreté. Alors ça on y est arrivés. Il suffisait de se promener. Je veux dire moi j'ai été frappé, j'avais jamais vu ça au Musée d'Orsay, jamais, et je suis là depuis le début. Donc ça c'est une première chose, et aujourd'hui, on ne peut pas, on ne pourra plus, faire comme si cette exposition n'avait pas eu lieu. C'est-à-dire que régulièrement, en mon sens, mais ce serait à Laurence de vous le dire, régulièrement, il faudrait non pas uniquement des sujets de société comme on dit, mais des sujets qui permettent à tous les éléments qui composent la société française, de se dire que ce musée est le leur. Raison pour laquelle je plaide depuis des années pour une exposition sur l'orientalisme. C'est une expérience, je vous en parle rapidement, mais une nuit des musées, il y a de cela des années, on décide de la consacrer, justement, aux artistes qui ont peint en Afrique du Nord, dans une sorte d'inquiétude générale quand même, notamment quand on a appris que les télévisions allaient venir. C'était le soir, et là on a vu débarquer la banlieue, les « beurs » comme on dit vulgairement. Tous plus calme les uns que les autres, tous surpris qu'on s'intéresse à eux, que des artistes soient allés là-bas au 19^e siècle pour peindre leurs aïeux, parce que comme vous le savez, pour des raisons religieuses, eux n'ont pas produit d'images de ce passé-là, donc surpris de voir cette iconographie, et comme d'ailleurs aujourd'hui les collectionneurs arabes de l'orientalisme française, assez émerveillés. On avait tout sorti. Et donc ce qui aurait dû être un moment de tension est devenu un moment d'échange, extraordinaire, sous le regard des caméras. Et j'ai conservé un souvenir très ému de cette expérience. Et donc ce qui a été possible un soir,

devrait l'être dans une exposition. C'est vrai qu'on a beaucoup de mal, parce que c'est pire que si je puis dire l'esclavage, le commerce triangulaire, parce que la guerre d'Algérie c'est là. Dès qu'il y a du mouvement dans les banlieues, les jeunes nous rappellent qu'on continue de leur faire la guerre (je n'aime pas beaucoup d'ailleurs ce type d'arguments) mais quand les banlieues brûlent, on entend toujours qqn pour nous dire "vous continuez à nous faire la guerre comme avant".

Oui, parce que ce travail de mémoire n'a pas vraiment été fait.

Oui, nous aimerait le faire, on a vu des gens... Mais, je dirais même certains pays du monde arabe nous tendent la perche. Mais la France et les français sont très très...

Vous savez peut-être qu'il va y avoir une exposition sur la guerre d'Algérie à l'Institut du Monde arabe.

C'est en tout cas l'IMA que j'avais fait cette exposition sur les peintres français en Algérie, à la faveur de l'année de l'Algérie, mais qui n'a jamais eu de suite si je puis dire. Il y avait un moment. Et ça s'était très bien passé d'ailleurs. Bouteflika était venu, les choses ont beaucoup changé depuis. Mais, puisque c'est à cause des problèmes du radicalisme islamique on ne fait plus qu'en parler, il vaut mieux aborder les choses que laisser pourrir la situation. Donc moi j'aimerais bien faire un jour une exposition là-dessus, de ce point de vue-là, c'est-à-dire montrer la réalité des choses, la réalité de l'Afrique du nord dans les années 1830 c'est autre chose que les années 1950 qui ont vu l'Algérie ensanglantée par une véritable guerre.

Entretien avec Cécile Debray, le 25 mars 2020, par téléphone

Comment êtes-vous venu au projet ?

Denise Murrell travaillait sur ce sujet qui était en partie inspiré de son sujet de thèse, pour réaliser une exposition pour la Wallach Art Gallery qui devait rouvrir dans un espace rénové, dans un nouveau bâtiment fait par Renzo Piano, et qui est la nouvelle extension de l'université Columbia. Et quand elle est venue me voir au Centre Pompidou, moi j'étais en charge notamment du fonds Matisse et elle venait aussi pour négocier des prêts. Et on a sympathisé, elle m'a montré son projet et très vite je me suis dit que c'était vraiment un projet qu'il fallait montrer en France. J'en ai parlé d'abord au directeur du MNAM [Musée national d'Art moderne] à l'époque, et puis finalement quand j'ai été nommée au musée de l'Orangerie mais j'en avais parlé même avant à Laurence des Cars qui s'appêtait à postuler comme présidente au musée d'Orsay de l'établissement public du musée d'Orsay et de l'Orangerie. Et elle a tout de suite souhaité l'inscrire dans ses projets pour le musée. Effectivement c'était même beaucoup plus fort de le faire de cette façon puisque c'était faire une exposition sur un thème postcolonial, qui en général est plutôt bien traité dans les musées d'art moderne et contemporain, et qui dans les musées plus classique l'est en général assez peu, surtout en France. Et voilà ça s'est fait comme ça, très facilement, puisque le projet de Denise au début était vraiment centré autour de Matisse et Manet donc effectivement ça aurait pu à la fois être du côté de Matisse du côté du MNAM que du côté Manet où il y a évidemment l'oeuvre phare de l'exposition qui est *Olympia*. Donc le musée d'Orsay était vraiment prédestiné pour recevoir un tel projet.

Le point que vous évoquez, à savoir que les musées classiques en France traitent moins de sujets postcoloniaux que les musées d'art moderne est très intéressant.

C'est l'intérêt de ce projet pour Orsay oui.

Ce qui m'intéresse dans ce projet est l'évolution des structures dans lequel il a été présenté: galerie universitaire, musée de beaux-arts et mémorial. Et sur l'aspect

postcolonial, c'est ce lien entre les musées français et les études postcoloniales : comment elles se font leur place, quelle influence elles ont eu ici sur le travail... Et aussi est-ce qu'il y a un passage d'abord par les Etats-Unis pour référer aux études postcoloniales qui arrivent dans les universités puis dans les musées.

Oui il y a des contextes si vous voulez. D'un côté il y a le contexte universitaire avec évidemment la place prééminente des Etats-Unis sur les questions postcoloniales, pourquoi, et bien parce qu'il y a cette très grande communauté noire, qui va motiver dans un pays où l'apartheid est encore même socialement très présent, va motiver ce genre d'approche. Ceci dit, si on regarde de manière un peu plus fine, ce qui est intéressant c'est de voir que dans les études postcoloniales, les universitaires s'inspirent aussi beaucoup d'une certaine pensée française, que ce soit Foucault mais aussi tous les discours sur la créolité qui sont venus de la sphère francophone. Mais c'est du point de vue universitaire et c'est vrai que maintenant dans l'université française ces courants commencent à être bien portés, notamment vous avez vu Anne Lafont, on a travaillé aussi avec Pap Ndiaye, donc des universitaires français qui vont d'ailleurs souvent des allers-retours entre les Etats-Unis et la France. Après le contexte des musées est différent. Si vous voulez, je dirais que la question postcoloniale autant elle est très présente dans le monde artistique, c'est-à-dire dans la création contemporaine, et là on pourrait dire qu'il y a à la fois je dirais la création artistique contemporaine dans les ateliers, dans les cercles de réflexion, mais il y a évidemment le marché de l'art qui s'est greffé sur ces grandes tendances et liés aussi, si vous regardez les prix de la Biennale de Venise, les grandes foires d'art contemporain... Bon c'est vraiment la question du genre, la question postcoloniale est partout présente. Donc évidemment il y a une perméabilité entre les musées d'art contemporain et le marché de l'art ou la scène artistique. On peut même dire que l'art contemporain a une tendance à la globalisation qui est même un peu préoccupante mais en tout cas qui fait que le contexte américain ou le contexte européen c'est quasiment le même, donc là c'est difficile de distinguer d'où viennent les injonctions ou les références parce que là on peut vraiment parler d'un contexte mondial. Par contre dans les musées classiques, les musées d'art classique, là on peut dire que c'est beaucoup plus séparé même en art moderne si vous voulez, par exemple en art moderne au Centre Pompidou il y a eu l'accrochage de Catherine Grenier sur les modernités plurielles qui posait la question, pour la période moderne, c'est-à-dire le début du XX^e siècle jusque dans les années 60 de tous les foyers artistiques, qu'ils soient dans la capitale ou dans les capitales ou dans les scènes marginales comme en Afrique du nord ou en Inde ou même en

Europe de l'est etc. Donc il y a eu ce travail là d'accrochage qui a été fait au Centre Pompidou. Et finalement, sur la question de l'art classique, si on va jusqu'au XIX^e siècle, là je dirais qu'il y a, sauf peut-être à quelques exceptions près, ni aux Etats-Unis, ni en France ou en Europe, les questions de genre ou les questions postcoloniales n'ont été franchement relues. D'où l'importance de ce choix qu'a fait Laurence des Cars d'accueillir cette exposition du modèle noir au musée d'Orsay, parce que là c'était vrmt poser un geste extrêmement fort, un geste politique, sur le fait qu'on pouvait également relire nos pratiques professionnelles en tant que conservateurs en art classique sur ces questions, ces questions de, je dirais de racisme, de vision raciale dans lesquelles ont baigné finalement les époques plus anciennes. Et tout d'un coup de faire, je dirais, de poser un regard sur l'histoire de l'art beaucoup plus critique et en mettant une espèce de mise en perspective comme ça de la réception qui n'avait pas été faite jusque là.

Sur cette question de revoir sa pratique, en ayant fait l'entretien avec Mr Guégan j'ai senti une réticence à ce nouveau regard, et il a évoqué des réunions "électriques". Des critiques ont été faites à l'exposition par plusieurs groupes et collectifs comme Décolonisons les Arts de ne pas être allé au bout des choses et je me demande si ça ne vient pas d'une différence de positions au sein même de la préparation.

Alors ça moi je trouve au contraire que c'est ce qui a été assez exemplaire dans le travail qu'on a réalisé en France, c'est-à-dire que si vous preniez la position de Denise Murrell dans son exposition à New York, elle est très univoque parce qu'il n'y a qu'elle comme commissaire, qui plus est donc une historienne d'art issue d'Harlem et qui se pose aussi en tant que femme, donc elle relie aussi des questions de genre, et donc elle fait une proposition qui est très radicale, dans son analyse... radicale et partielle pour pas dire partielle puisqu'elle analyse uniquement Manet et puis ensuite elle rebondit sur Matisse mais avec très peu de mise en contexte historique, une connaissance du contexte historique du XIX^e peut-être moins fine que les historiens d'art qui étaient autour du projet du musée d'Orsay. Après, toute la difficulté, ou en tout cas la subtilité qu'on a voulu maintenir pour l'étape française c'est que on souhaitait effectivement embrasser cette question de la représentation des noirs en France, du XVIII^e siècle jusqu'aux années 1920 à peu près ou jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, mais en restant dans un exercice d'un historien d'art. Et un exercice qui était celui d'une exposition d'art au sein d'un des plus grands musées des beaux-arts du monde. Et donc il ne s'agissait pas de faire une

exposition où les tableaux auraient été là pour illustrer un propos, et non plus pour porter presque à une sorte de message. Donc la manœuvre était très difficile, très ténue, c'est-à-dire qu'il s'agissait d'étudier à la fois Manet et toute la subtilité de la position de Manet parce que finalement on en sait rien comment il regardait lui ses modèles, et on a essayé aussi de redonner un contexte historique à une question qui n'a quasiment jamais été traitée. C'est-à-dire il y a Pap Ndiaye qui était le seul historien à examiner la question des communautés noires installées à Paris au XIX^e mais il y a très très peu de choses. Parce qu'en fait, contrairement aux Etats-Unis on est dans un contexte français, on croit à l'universalité qui donc fait qu'il n'y a aucune archive de type raciale, c'est-à-dire qu'on ne va pas comptabiliser les gens en fonction de leurs origines... Donc en fait il n'y a quasiment pas d'archives sur cette histoire. On est tous chacun des historiens de l'art consciencieux, et soucieux de la justesse de nos analyses. On est sur un domaine où il y a très peu d'archives et très peu d'analyses historiques, et on veut rester le plus juste possible, le plus exact dans le travail sur cette histoire. Et donc on a essayé de faire une exposition qui soit une exposition d'histoire de l'art, qui remette en cause évidemment nos pratiques dans le sens où on s'interroge sur la question des titres, on s'interroge sur le fait, est-ce que, pourquoi, est-ce qu'on fait dans notre travail d'acquisition, dans notre travail de regard sur ces œuvres est-ce qu'on a nous-même un regard discriminant ou pas ? Enfin toute cette auto-analyse je pense qu'on l'a faite, enfin on a essayé de la faire de la manière la plus honnête possible. Et pour revenir sur ce que vous me disiez, ce que Stéphane Guégan laissait entendre, c'est-à-dire qu'il y a eu des tensions et des débats... tant mieux. C'est-à-dire qu'on a, et ça c'est Laurence des Cars qui a souhaité qu'il y ait sur un sujet aussi peu traité, un conseil scientifique donc avec les rares universitaires qui travaillaient sur cette question, les conservateurs, les commissaires. Et on a eu des débats entre nous oui évidemment mais je pense que ça c'est au contraire très fort. C'est pour ça que, chacun venant avec sa pratique, son regard, l'avance ou pas qu'il avait sur cette question. Donc oui oui on a eu des débats, parfois un peu houleux, ou certains étaient plus proches de la position américaine sur une sorte de travail presque que d'autres pourraient qualifier de politiquement correct ou presque idéologique, donc il a fallu trouver un équilibre, mais je crois que chacun s'est apporté beaucoup dans ces débats. Et je crois que l'exposition est le reflet de ce travail. Et je ne pense pas, le sujet était difficile, mais je pense qu'on a essayé de le faire avec bcp de subtilité.

Sur la répartition du travail, chaque conservateur s'est chargé d'une partie ?

Alors moi je suis vingtiémiste, je suis spécialiste de Matisse donc j'ai travaillé sur la dernière partie, c'est-à-dire le XX^e siècle, ce qui était un peu complexe parce qu'en fait il y a une rupture entre le XIX^e et le XX^e donc il a fallu aménager cette question de la rupture. D'ailleurs il y a eu beaucoup de débats là-dessus, notamment qu'est-ce qu'on faisait autour de la question de la découverte par les artistes modernes de l'art africain? Est-ce que ça rentrait dans le sujet ou pas? Là-dessus on a eu pas mal de débats. Parler aussi de la mise en place du mouvement autour de la négritude, avec Césaire et les échanges avec Harlem, etc etc. Donc c'était passionnant mais je dirais que moi j'aurais aimé avoir un peu plus de place tellement il y avait de choses à dire, puisqu'au XX^e en fait ça devient vraiment un combat politique, il y a beaucoup plus, la communauté noire s'est beaucoup plus diversifiée, est beaucoup plus importante au début du XX^e siècle notamment après la Première Guerre mondiale puisqu'il y a l'arrivée des GI's noirs américains, l'arrivée des tirailleurs sénégalais, qui vont en fait provoquer l'installation de nouvelles communautés noires et changer le paysage parisien.

Oui ça aurait pu donner lieu à une exposition à part entière.

Alors il y en a eu, puisqu'il y a eu l'exposition du Quai Branly sur le jazz... Ceci dit c'était quand même des questions plus étudiées que ce qui avait été fait pour le XIX^e siècle. Mais là on reste quand même sur la question du modèle noir et ça c'est intéressant parce que le modèle noir c'était finalement une effigie africaine, c'est aussi un modèle dans le sens où il y a une destruction de ce que serait le modèle dans l'atelier au profit d'un objet ou le mouvement de libération noir à Harlem est aussi une forme de modèle. Donc j'ai joué un peu là-dessus pour évoquer tous les aspects.

Sur la question du modèle, le double-sens est évoqué dans le catalogue. Question qui revient souvent, pourquoi au final parmi ces modèles porteurs de valeur il y a peu voir quasiment pas d'artistes noirs ?

Parce qu'il y en avait peu ! Je veux dire, ou il y en avait sans doute davantage mais qui ont été oubliés et dont les œuvres se sont perdues. On a vraiment essayé de retrouver au maximum, ça a été vraiment notre choix, de retrouver au maximum des protagonistes noirs

donc soit les modèles, et on a essayé de leur redonner je dirais une identité individuelle, et des écrivains, parce qu'on parle évidemment des métisses comme Dumas, des comédiens... A chaque fois on a essayé, qu'on a croisé la route d'un protagoniste noir on a essayé de le développer dans l'exposition. Et on s'est donné aussi, ça c'est aussi une rigueur d'historien, on s'est donné comme contexte la France, Paris en fait, entre 1840 et 1940. Donc dans ce contexte-là on a fait avec ce qu'on a trouvé. Et le fait qu'il y en ait peu, d'abord c'est une petite communauté et ensuite c'est un contexte social qui est quand même très très difficile pour ces communautés noires qui n'avait parfois pas le droit même de travailler, dans le sens d'un métier d'ouvrier et qui étaient réservé aux emplois de domesticité ou de clown quoi, de showbiz. Donc des artistes on en avait peu, enfin des artistes circassiens oui.

Vous parlez de redonner une identité propre à ces protagonistes, est-ce que vous pensez que ça s'apparente à une forme de réparation ?

Oui, je pense qu'on peut tout à fait utiliser ce terme, de la même manière que c'est une exposition qui ne nous laisse pas indemnes. C'est-à-dire qu'après avoir travaillé sur ce sujet, en tant que professionnel des musées on en ressort quand même transformé. Moi j'avais travaillé sur l'exposition elles@centrepompidou donc sur la question des femmes artistes et bien c'est une expérience qui m'a totalement éclairée sur la question de la place des femmes en art et qui m'a marquée définitivement. Et je crois que le modèle noir c'est une exposition qui m'a aussi également transformée. C'est vrai que c'est des questions que je ne me posais pas réellement en tant que moderniste, historienne d'art moderniste. Donc si vous voulez la réparation elle se fait aussi par ça. Parce que la réparation ça veut dire aussi que les personnes qui sont en capacité de construire l'histoire de l'art ou des expositions deviennent conscientes de ces questions-là. Et c'est une manière aussi de changer le contexte.

Qu'est-ce que cette exposition change pour le musée d'Orsay et pour les musées français ?

Alors c'est difficile de donner une réponse très concrète parce qu'encore une fois on parle d'œuvres qui sont quand même très très peu nombreuses. Ceci dit bon il y a eu ce travail

sur les titres, là encore aujourd'hui puisqu'on travaille sur la collection au musée de l'Orangerie on a ce tableau de Derain qui s'appelait le noir à la mandoline, on l'a débaptisé il s'appelle le joueur de mandoline. Il y a déjà ce travail sur les titres qui est fait et qui a vocation à s'inscrire dans la manière, dans nos inventaires, nos publications. Il y a également des tableaux qu'on a découvert, qu'on est allé chercher dans des musées en région ou dans des musées ailleurs qui ont bénéficié d'un éclairage nouveau et qui reprennent vie en fait au sein de ces collections, donc ça c'est souvent la qualité d'une exposition qui permet de relire certaines œuvres. Et puis je dirais que peut-être que le plus important c'est la prise de conscience de la part des conservateurs. Moi je crois que ça... Pour moi c'est très important. De comprendre que l'histoire de l'art, même si c'est une histoire d'un art du passé n'est pas une discipline complètement coupée du monde et des enjeux intellectuels actuels. Et donc, on doit construire une histoire de l'art qui prenne en compte, enfin qui soit consciente de ses propres limites culturelles qui sont liées au contexte social dans lequel il travaille. Donc on fait une histoire de l'art qui sera datée, qui sera dépassée et qui a elle-même ses préjugés qu'il faudra à chaque fois combattre systématiquement. Donc ça je pense que c'est vrmt une leçon importante. Parce que ceux qui viennent de l'art moderne et contemporain sont sans doute beaucoup plus à l'aise avec ces questions théoriques en fait, d'historiographie, alors que je pense que les historiens d'art ancien le sont peut-être un peu moins. Alors que sur le XIX^e il y a eu énormément d'avancées.

C'est une question très intéressante

Alors encore une fois il faut, moi je préfère la manière dont on l'a fait ici à Paris pour l'exposition, je pense qu'il faut, pas prudent, le terme est mal choisi mais je pense qu'il faut essayer de garder de la subtilité. C'est pour ça qu'on peut avoir des réserves, je pense à Stéphane qui a souvent pas mal de réserve vis à vis de certains courants de pensée universitaires américains qui sont parfois trop oui idéologiques ou simplifiés. Mais parfois le passage par une certaine forme de radicalité est nécessaire pour faire évoluer les choses.

Sur les trois versions de l'exposition, vous avez pu voir les deux autres? Quelles ont été les continuités et les différences entre les trois? Surtout celle de Pointe-à-Pitre pour laquelle il est difficile de trouver des images...

Celle de New York je pense qu'avec le catalogue vous avez à peu près la liste des œuvres ; vous avez vu que c'est quand même beaucoup plus centré sur l'héritage de Manet porté par Matisse avec une dernière partie plus contemporaine, où vraiment est évoqué la question du regard sur un modèle féminin noir. Donc on est vraiment sur des problématiques à la fois d'études noires et d'études féministes en fait hein, c'est vraiment ces deux aspects-là qui sont mis en avant. Dans une structure qui est celui d'une galerie d'art universitaire donc ça aussi c'est intéressant, je pense que c'est la première fois qu'ils avaient des œuvres d'un tel niveau, puisque le partenariat avec le musée d'Orsay a quand même beaucoup aidé à obtenir des prêts majeurs. Et à Pointe-à-Pitre alors ça a quand même été un souhait de Laurence des Cars de mener ce partenariat avec un musée français, mais un musée Caraïbes, qui permettait effectivement de mêler le geste à la parole, puisque c'était aussi une manière de contrebalancer cette question de la discrimination notamment entre les Antilles et la métropole et finalement de donner à voir cette exposition dans un contexte qui est plus celui de la négritude. Donc ça c'était très intéressant, ça a été, l'exposition en fait a été reprise de manière un peu simplifiée, parce qu'évidemment il y avait beaucoup d'œuvres majeures qui ont pas pu voyager, Orsay a joué le jeu et donc a prêté des œuvres importantes pour l'expo de Pointe-à-Pitre, et le parcours a été beaucoup construit en fait sur une suite de portraits. Je crois que ce qui intéressait beaucoup notre collègue Martial c'est ce travail de recherche d'histoire individuelle en fait, d'identité, donc il a proposé beaucoup comme ça de formes de petits portraits qui permettaient une forme d'empathie entre le public de Pointe-à-Pitre et ces œuvres lointaines. Donc c'était très émouvant de voir la manière dont le public a réagi à cette exposition, qui a eu beaucoup de succès et qui permettait en fait de faire le lien quoi entre les modèles, les peintres, la question de la métropole etc.

J'ai une question sur la programmation culturelle, est-ce qu'il y a eu un travail groupé ?

Oui il y a eu un très gros travail de programmation culturelle, qui a été monté donc par les équipes du musée d'Orsay mais au sein de grosses réunions avec les commissaires d'expo, le conseil scientifique... On a également eu une sorte de grand séminaire avec l'éducation nationale... Donc ça a été très très concerté parce qu'il était évident que cette exposition voulait

toucher un public nouveau, on a beaucoup pensé au public scolaire, parce qu'on pensait qu'il y avait une valeur exemplaire dans ce sujet, et on a essayé de s'adapter parce qu'on voulait toucher un public plus jeune, d'écoliers, de lycéens, donc on a adapté l'offre culturelle. Le musée a vraiment concentré ses forces sur cette exposition et le retour a été absolument extraordinaire puisque ça a été un des plus gros succès de fréquentation du musée d'Orsay sur un sujet difficile hein, auquel on ne pensait vraiment pas, c'était pas une exposition Manet ! Donc comme quoi, si l'exposition est placée comme une sorte de priorité pour l'établissement ça marche. Il y a peut-être un peu de curiosité....

Il y a aussi une programmation indirecte (le colloque patrimoine déchaîné), un peu un hasard du calendrier mais pas vraiment j'imagine ?

Si, si, c'était un hasard du calendrier, mais évidemment ils nous ont contacté dès le début, moi je les avais rencontré quand on faisait au musée de l'orangerie l'exposition Dada Africa. Donc ils étaient vraiment à l'affût de l'actualité culturelle et évidemment on a été ravis de les accueillir à ce moment-là parce que ça faisait tout à fait sens. Il y a eu beaucoup beaucoup de rencontres et de sortes de forums comme ça au sein du musée.

Entretien avec Denise Murrell, visio-conférence, 10 juillet 2020.

How did you become part of the exhibition project at the Musée d'Orsay ? I heard it was through Cécile ?

And Isolde, actually. As you know, the project originated with my exhibition at Columbia, "Posing modernity", which was based on my Columbia doctoral thesis. And as I started working on "Posing modernity" in New York, in 2014, I contacted many French museums and collections for loans to the New York exhibition. And that is how I first met both Isolde and Cécile. I was speaking with Isolde and at the time her office mate who does drawings about photos, drawings and of course *Olympia* but we knew it was not going to be a loan. And then Cécile was still at the Pompidou so I spoke with her about the loan of the Pompidou Matisse that was actually in the New York show, but not in the Paris show. That started in maybe 2015, and as always these things take some time, and then suddenly Guy Cogeval was leaving as the director of the Musée d'Orsay, and Laurence des Cars was, at the time, directrice of l'Orangerie but the press reports that she became a candidate for the Orsay president. And Cécile was still at the Pompidou, I had been speaking with her about the Matisse loan, but she knew that Laurence des Cars could be interested in this, she just said she wanted to arrange for me to speak directly with Laurence. And they both knew that I had been meeting with Isolde, specifically about the Manet. So that is what led to a meeting between me Cécile and Laurence, and then when Laurence became president of Orsay, she was sworn in on one day, and the very next day she sent us a commitment letter to bring the New York show to Paris in a greatly extended format.

So the show was two and a half times larger in Paris than it was in New York. And Isolde and Stephane joined the curatorial team, we were co-curators the four of us, with Cécile, and then Anne Lafont and three others were members of the comité scientifique.

How was it different from the New York version? What were the differences and what were the similarities?

Well the main similarity was the focus on the Black model in the 19th century and early 20th art. And the New York exhibition titled "Posing modernity, the Black model from Manet to Matisse and today". In Paris, we talked about how it was difficult to translate "posing modernity" in French. So that was dropped and it became "The Black model from Géricault to Matisse". But the framework, that the concept was to focus on the changing mode of representing the Black figure in art history, from the early nineteenth century through the present moment, we had a lot more contemporary art, but Orsay did have some contemporary art at the very end of the show. One other difference was that because my doctoral thesis had focused on Laure of Manet, and because we had less space and less resources, I focused my New York show on the Black female figure, whereas in Paris, with more space, more resources, more everything, we looked at the Black figure overall, so male as well as female.

Another difference, a very important difference for the Paris show: I started with where my dissertation started which was Manet, 1860's Paris. The Orsay show, we agreed that it would be ideal if Orsay could take the show back to the beginning of the 19th century, because they would be able to get the portrait of Benoist, *Portrait de Madeleine*, from the Louvre, whereas the Louvre had never considered sending the portrait to us in New York. But that was only a practical matter. The other reason for starting at the beginning of the 19th century was that that period from 1800 to 1848 was the final era of French territorial enslavement, and then abolition in 1848. I might probably not have taken that on, even if I did have the space, because it is such a quintessentially French subject. And it needed a museum with the resources of Orsay to take that on.

So the first third of the show, Orsay, from the portrait of Dumas and the Benoist Madeline, up until Olympia, more or less, was added to the exhibition. And the configuration changed, for instance we had a lot of the photography, the two Orsay photographs, *Maria l'Antillaise*, we had them in our exhibition but it as Isolde Pludermarcher who found all of the original research about who that model might have been. That was a research that was original to Orsay, it was not in my thesis. Whereas I had done a lot of the research around the Manet model, around Jeanne Duval, around Alexandre Dumas, that was another important part for me. And then into the 20th century, Orsay had more French modernists, early French modernists like Vallotton, Van Dongen, whereas I had an entire gallery of the African American artists of the Harlem Renaissance. And together with Matisse, I was looking at transatlantic early modernism but mainly Matisse. And then, I had, again, an entire gallery, 12 paintings of contemporary art, and the finale gallery of the exhibition. Whereas Orsay had 3 works of

contemporary art: 2 from my show and then they added the installation *I like Olympia in Black face* from Pompidou; that was Cécile. We did not even consider the cost of shipping something like that to New York.

90% of the show from New York went to Paris. The big drop-off was the contemporary art, they took only 2 of the contemporary paintings and they took 12 of the Harlem Renaissance paintings.

How did the organization of the making go? How committed were you in the curating team?

Well, I was the sole curator of the exhibition in New York, we started it, it was 80% done when the idea of the show came to Orsay. So when Laurence des Cars offered to bring the show to Paris, the idea was that most of the show would come, that I would be a co-curator together with the three Orsay curators. Actually there were four originally, Edouard Papet was a curator to handle the sculpture. He did the sculpture part of the expo but then he had to withdraw because of other commitments. So now as a member of the commissariat for the Paris show, I think the main... Certainly the Orsay curators did all of the work of adding all of the additional paintings, although they followed a framework that I had outlined in my dissertation. In my dissertation, I discussed the Benoist as a precedent to Manet's *Laure*, and I talked about the slavery and abolitionist movement, so I said if you can start with Benoist, and get as many portraits of the Dumas family as you can, and really deal with the issue of slavery. I had one Carpeaux, one Cordier, they had an entire wall of Carpeaux and Cordier sculptures (this was Edouard's work). So they had more sculpture, for sure. Every couple of months or so, over the 18 month period that we worked on the Orsay show, I came to Paris, I attended the meetings where all of the curators and members of the advisory committee came. But I would say that at that point, the build-out of the show for the Orsay gallery space was primarily the work of the curators. They were using a lot of the text from my dissertation and from the "Posing modernity" catalogue, and some parts of my dissertation, but they were adding a lot of new text as well. So I had a more passive role in the Orsay show. I was somewhat involved with Cecile and identifying the additional work from the 20th century, I told her about Katherine Dunham and Josephine Baker and the films etc. But it was their job to choose the works and to write the principal essays. My essays in the Orsay catalogue were excerpts from longer essays in the

"Posing modernity" catalogue, so I was very happy to get part of the most important parts about Laure and Manet, Laure, Jean Duval that whole story, as well as the models of Matisse, specifically Carmen and Mme Vanyved. Those were excerpted from longer essays in the Posing modernity.

I should also mention I had a curatorial research associate, Paris based, her name was Marie-Isabelle Pinet, and I had engaged her to help me a lot of the Paris archival work, and contacts with French lenders, in 2015. So she worked on the project for 4 years, including the time at Orsay. And she did some additional work for Cecile and she wrote a short focus essay on the catalogue about Carmen Lions.

I will say that part of the constraint that I fully understood, I don't speak the French language fluently, and fortunately, everybody on the Orsay side, including Laurence, are completely fluent in English. So as we were developing the show, developing the working relationship, those meetings were in English but then it really got done to the details of planning the Orsay show, especially because they were bringing in outsiders, the comité scientifique etc, those meetings I totally understood, were to be held in French. So I attended, but I did not always understand. So there was a lot of correspondence back and forth. When I had a views to express I did so by correspondence.

I understood from the other interviews I got, it was sometimes difficult to be on the same page. For exemple Stephane Guégan talked a lot about conflicts.

Yes, there were different points of views on matter of interpretation and choice of artworks, and Stephane had very specific expertise that was important, especially pre-Manet, the whole narrative around Gericault and the anti-slavery, the abolitionist artists. I think of that as mainly Stephane work on the painting side and then Stephane work on the sculpture side. And yes I think, just the fact that there was such a mix of medium, it wasn't just a painting show, which may have been what he would more typically do, and there may have been a different opinion as to how to interpret some works of the show.

One example of my one discussion with Stephane was around the abolitionist imagery, the Biard, that large painting, *The proclamation of the abolition*, when you see the French men reading and then all the French Caribbean are kind of kneeling... I felt that that image was

ideologically problematic in that it's implied that the abolition was something that had been given to the former slaves by the French people, when in fact there have been wars, and revolutions until the French were finally forced to just retreat and stop this system. So I thought it was really important to have other images that provided some context. Now in my catalogue, I had an image of a painting that we were ultimately not able to get. This is a national painting of Haiti, and it shows two generals: the Mulatto general and the Black general who led the Haitian war against the French. It was liberation and abolition from the perspective of the Black French. And so I understood why we couldn't get that loan, it doesn't leave Haiti since it's been restored after the earthquake, but I thought other contextual material was necessary. So that was one example. And then, I would tell you, this is so interesting, we had a debate about that horrible image, the most disturbing image in the exhibition, the *Quatre piquets*, the torture scene. We had a whole discussion about "is it appropriate to show such a graphic image in the exhibition", and I will admit in the end Stephane was probably right, he was always insistent that we should show it. I thought that it would probably not have been shown if it was a New York exhibition, because it is what we call "slavery porn". But he pointed out that the very strong emotional reaction of anyone who would look at this painting was how it was used to show "look we do this, this is why it has to be abolished". Whereas a print would blunt that emotional impact. And my sense is that the French population, I know that several French Black people that I've spoken with say that the French people need to see that painting because they don't believe this happened in France. And one of the very interesting anecdotes is that when I arrived for the installation, three weeks before the installation open, there was a draft label attached on the wall besides that painting which described it as a scene from the American south. So I said to Stephane "no, absolutely no!" The attire, the way the character is clothed, everything, those are not from the American south, they are wearing French Caribbean head wrap etc. This is a scene from the French empire. And we kind of had a little bit of a discussion, ok let's say argument, about it, but it turned out that separately, for the catalogue, the editor of the catalogue had engaged Frederic Regent, a Black French historian, not art historian, historian, who specializes in the history of slavery, to write that essay that appeared in the catalogue about the French legal code that described that particular punishment for certain types of "offenses" like trying to escape or whatever. And he even mentioned how many lashes the woman as opposed to the man would get, and how many you could give without killing them so they could heal and go back to work in the fields. So I think that was a revelation for a lot of French people to see this happened in France too.

Absolutely. You spoke about the first painting in the exhibition. Most people I talked with thought it was strange to start the exhibition with this, because it gives a sense that this is what the exhibition is going to be about, how French and white people freed Black people and slaves. It is also because of the French public, that is colorblind, universalism etc.; and I think the museum struggled with addressing that and changing this point of view and being aware of that.

Exactly. And by the way it was a painting that many Black French visitors that I spoke with hated. It was so interesting, one friend of mine, a French scholar, told me that he dragged his son away when he saw that painting because he did not want him to see this scene that made it look like the French were giving to the Black people who were so grateful to receive this liberation. Whereas he wanted his son to look at that *Quatre piquets* because he wanted him to understand this is what happened to us, this is history, this is what happened. Whereas I don't think I would necessarily have a child look at the *Quatre piquets*. So again, I think if Orsay had been able to secure the loan of the Lathière, *Le sermon des ancêtres*... It's the liberation of Haiti. And Lathière, of course was an artist of color. If the Biard had been juxtaposed with that you would have had two different... And that is the way it is in my catalogue. I juxtaposed it and I discussed the problems with the Biard. So, given that the loan could not be secured, it was problematic to have that painting out there by itself like that. I agree.

Do you think that the exhibition achieved the ambition announced by the Musée d'Orsay, "une ambition inégalée", to unite French people? Do you think that it really changed something in the mind of the visitors?

Did it unite the French people? This is where my being American I may not be the most appropriate person to answer this question but I can share with you some of the comments... Already I knew a number of French scholars, Black French, and friends who were not art history professional and they came to see, sometimes I met with groups to give them private tours of the exhibition, and almost universally, Black French friends and colleagues, they thought it was a very positive thing, simply that the exhibition took place and that all these different images,

people of color were seen together in one place, because otherwise they were so scattered and they are not written often about in art history, that there was little public awareness of this body of work. So that was a plus. And also there were a couple of discoveries : the Puvis de Chavanne, *Jeune noir à l'épée*, I don't think that painting had been seen as an important painting by Orsay at all before, but it immediately became the iconic painting of the show, for many young Black people of the show, because of the hip hop song that was recorded. And I think the fact that if you take the example of Isolde Pludermarcher research on the two Nadar portraits, *Maria l'antillaise*, and then they found she and her archivist found without a lot of work at all that there was this archival information suggesting that she may be this Afro-Cuban cabaret singer, who was quite well-known in Paris at the time. There had been no curiosity about the identities and the stories of the Black figures in these images before. The Nadar photos were in the Orsay collections and they just never looked, she was just Maria l'antillaise. And I remember always feeling like Maria was a typo because if she were a French Caribbean it would be Marie, not Maria. So when they found that she was Afro-Cuban, it explained to me why her name was Maria. But those types of discoveries, the information that we found about Laure, Manet's Laure, well I had discussed in my dissertation the fact that I had become aware of Manet's carnet, the Manet studio journal, where he mentioned Laure, gave us her name and all of that... And, an interesting detail, a cautionary word for you as a student, is that I spent a lot of time looking for the carnet, in the bibliothèque nationale, and also in the JP Morgan library here in New York, the Tabarant archives and the Pierre Matisse archives and that is where it would be ultimately found. So I would go as a student, and make my appointment and I had a list of everything that I wanted to look at, but it was filed in a very obscure way. The library hadn't really done anything with it before, it was very strange and it took the resources and the contact of Orsay, they knew curators there that they could ask "have you seen this carnet before" etc. And literally just before the show opened they found that it had been there, and they were able to get it in Paris for it to be in the show. Whereas I have a footnote in my dissertation saying that I looked at the JP Morgan library but had not found anything there. So, the difference between the resources and the ability to collaborate between students, scholars, researchers, can matter sometimes in the ability to get these things done. So anyway, that's another positive outcome. The Morgan library has now made a digital copy of all 64 pages of the carnet, they are posted online. I think Isolde was supposed to come to New York this summer and study each page of this carnet and link it to paintings etc. So that's another scholarly discovery that had been totally dormant for 180 years. So there were many discoveries like this and I think this was all positive. But on the other hand, I also think the role of the comité scientifique. Anne

Lafont and Pap Ndiaye, they themselves often had somewhat contentious discussions with the curators where they were correcting, they were providing an alternative perspective on something that the curators were maybe not sufficiently scrutinizing. So I think the mix of the different expertise, it was all good. What was less good, was that there were no Black French curators, curators, and the people who selected the works. There was some discussion, and this will always be the case, you put together an advisory committee, and Laurence made sure there would be Black French on the advisory committee, but then some people would say, well but they have a perspective from Africa and not French Caribbean. So you have all of these issues, but the bottom line is that I would like to think that the exhibition, one result, one outcome of the exhibition is that more French people of color would be able to have a successful art history career and that the major museums in Paris would add Black curators to their staffs in the future. And I should say Black curators, and scholars who are specialized in the study of you know, people of color in French history. Whereas I think until this show, the Orsay curators had deep knowledge about the artists but not about this broader issues. So it is the combination, it is the marrying, the blending of those differing expertise, that I think is the future for the field. And that future should definitely, first of all, explicitly recognize that art history was not written by or for, that it didn't have any inclusion of people of color, of any nationality, really, and it was intended for a white audience in the days of imperialism, and all of the ideologies of racism that were used to justify empire. So, the process of unpacking, opening up, maybe even dismantling that inherent bias in art history is a project for the future. And I hope this exhibition will lead to future exhibitions that would go even further, if you know what I am saying.

Those in some ways can be empty words if there are no specific actions to implement diversity. And actually one of the things that has to be said is that the second third of the show was very much about impressionism, the years of impressionism of which Orsay has the best collections. But if you go up to the fifth floor, where three million visitors go a year, there are no portraits of people of color. Well *Olympia* is on the first floor, but even if it was on the fifth floor, it would still be problematic, because as much as I wanted to focus attention on Laure as a modernized version of this Black servant kind of prototype of archetype that exists throughout art history, she exists through that mode of being a servant. There are other images of Black women or Black people who are not in servitude and Orsay did not necessarily collect those images. And that was one of the important images of the exhibition in Guadeloupe. The Guadeloupe museum, those were Black curators, and they had some works, they had two portraits of Black women that I have never seen anything like them in French museums, in

Paris. They were in fashionable attire, etc. They were not the typical servants. I think the other thing that I have personally concluded is that the very idea of thinking of say the impressionist period, or presenting the impressionist period solely through exhibitions of paintings, of just paintings, by definition constructs this fiction that is different from the actual lived experience, the population of the time. Nadar made photographs of people of color in many different roles. Some of them were in exhibitions and there were others. But those people were not portrayed in literature, because there was no market for it, because the academicians of the Salon didn't want them. So if you say paintings only, no photographs, no prints, then you erase the presence of this population of color that was actually there, very much there. So defining fine arts as paintings, especially for the nineteenth century is an eraser in itself. So these are all institutions killers of our history that are still very much in place, and that would be extremely difficult to move unless you changed the curatorial voices, but not just the curatorial voices, the committee, the sponsors, the donors, the supporters, they are producing this because they are supporters. The people make the paintings, still buy the paintings just as they want. So there needs to be changes at every level of the institutional structure in order to change that dynamic. And I will say, there were two or three Black curators that I met in Guadeloupe when I went to give a presentation there, and they are graduates of the Ecole du Louvre and they have a PhD and they talked about how difficult it was. One of them wrote a dissertation on a 19th century painter and wanted to specialize in 1850-70's paintings, some of them were portrayals of people of color but she wanted to build an expertise in the field as a whole. But she only got jobs when she was working on African art or images specifically of people of color. She was considered to have no place, no legitimate voice beyond that. And she told me, I think there are now three Black French curators who are working on various voices that are conservateurs, but they are all working either in the Caribbean, or on the Outre-mer African art collections.