



HAL
open science

Le modèle noir de Géricault à Matisse au musée d'Orsay : un tournant patrimonial ? Étude des discours de l'exposition

Vicky Buring

► To cite this version:

Vicky Buring. Le modèle noir de Géricault à Matisse au musée d'Orsay : un tournant patrimonial ? Étude des discours de l'exposition. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-04548232

HAL Id: dumas-04548232

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04548232>

Submitted on 16 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Vicky BURING

« 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

Remerciements	4
Avant-propos	5
Introduction	6
PARTIE I. Musée, exposition : définitions et outils d'analyse	14
A. Définition(s) du musée	14
1. Une nouvelle définition ?	14
2. Le rôle social du musée	16
B. Qu'est-ce qu'une exposition ?	18
1. Caractéristiques de l'exposition temporaire	18
2. L'exposition comme un discours	22
C. Analyse critique des musées : la muséographie critique comme outil de perception des relations de pouvoirs en œuvre au musée	26
PARTIE II. De New York à Pointe-à-Pitre en passant par Paris	31
A. Le musée d'Orsay : un musée universel et universaliste	31
1. Collections permanentes.....	32
2. Les expositions au musée d'Orsay : historique et interprétation	33
B. Transporter, transposer, traduire	39
1. L'exposition « Posing Modernity » à la Wallach Art Gallery	39
2. L'adaptation pour le musée d'Orsay	40
3. Etat des <i>black studies</i> en France : retard et concurrence avec les Etats-Unis ?.....	42
4. Dernière étape : « Le modèle noir de Géricault à Picasso » au Mémorial ACTe.....	47
C. Les auteur.rices de l'exposition	52
1. Le commissariat d'exposition	53
• Qu'est-ce que le commissariat d'exposition ?	53

• Les commissaires	55
• La confrontation à un discours alternatif ?.....	60
2. Le comité scientifique	62
3. La production collective de savoir(s).....	64
PARTIE III. LE MODELE NOIR DE GERICAULT A MATISSE : PARCOURS	
ET DISCOURS	68
A. Typologies du discours de l'exposition	68
B. Description et analyse du parcours d'exposition	69
1. Nouveaux regards	71
2. Géricault et la présence noire	75
3. L'art contre l'esclavage	77
4. Métissages littéraires.....	81
5. Dans l'atelier.....	83
6. Autour d'Olympia.....	85
7. En scène.....	87
8. La « force noire »	87
9. Voix et contre-voix de l'Empire colonial	89
10. La négritude à Paris.....	90
11. Matisse à Harlem	93
12. « J'aime Olympia en Noire».....	94
C. Conclusion	96
PARTIE IV. AUTOUR DE L'EXPOSITION : UN RESEAU DE DISCOURS	
ALTERNATIFS	99
A. « Le modèle noir d'Achille à Zinèbe » : participation et déclinaison du propos.....	99
• Séminaire de formation des enseignant.es.....	99
• L'exposition	101
B. Médiation	104

C. Programmation culturelle	106
• La Curieuse Nocturne	106
• La Nuit du Tout-Monde	107
• Patrimoines déchaînés	108
• Modèles noirs	109
• Rencontres autour du Modèle noir	109
• Artistes invité.es	110
D. L'entrelacement des discours dans un temps choisi	113
Conclusion	116
Bibliographie	120

Remerciements

L'écriture de ce mémoire a rencontré bien des obstacles, mais elle a été rendu possible par plusieurs personnes, que je souhaite ici remercier.

Mme Susana Gallego-Cuesta, ma directrice de recherche, pour avoir accepté de suivre mon travail une nouvelle fois, et dont les conseils avisés, même à distance et même pendant un confinement, ont toujours été éclairants.

Mr Bruno Chenique pour avoir accepté de prendre part à mon jury.

Mmes Denise Murrell et Anne Lafont pour des entretiens, qui au-delà de leur caractère informatif et documentaire ont constitué des moments d'échange enrichissants.

Mme Cécile Debray et Mr Stéphane Guégan pour m'avoir accordé leur temps lors de nos entretiens.

Les personnels du musée d'Orsay, à la documentation, au service des expositions et au service des publics, pour leur aide dans mes recherches.

Mme Colette Dufresne-Tassé pour avoir participé à la naissance de ce sujet lors du séminaire de muséologie canadienne, par ses enseignements puis lors d'échanges passionnants. Par la même occasion, tous.tes mes camarades du séminaire, pour toutes ces discussions passionnantes sur notre avenir dans les musées.

Lara pour toutes les tempêtes de cerveau, les relectures et les appels téléphoniques qui débloquent le chemin, la confiance intellectuelle, les paillettes et les encouragements.

Ophélie, pour m'avoir hébergée pendant trois mois et m'avoir fait me sentir chez moi, comme toujours avec elle, et m'avoir accompagnée dans ces moments difficiles.

Pierre-Yves pour la patience, la bienveillance, et l'amour (chacun son tour).

Inès, Elise et tous.tes ceux que j'oublie mais qui m'aident d'une manière ou d'une autre, par leur présence et leur bienveillance, et qui le savent déjà.

Avant-propos

Ce travail de recherche sur l'exposition « Le modèle noir de Géricault à Matisse », entre histoire de l'art, muséologie, histoire des institutions et ethnologie, est écrit en écriture épiciène (dite aussi inclusive), et à la première personne du singulier. Faisant le postulat que le point de vue social dans lequel s'inscrit un.e auteur.rice peut avoir des répercussions sur son travail et que la langue est elle aussi un instrument de pouvoir participant à rendre invisibles ceux qui n'entrent pas dans la norme, il m'a semblé évident d'adopter ces choix.

Je souhaitais dans un premier temps interroger l'introduction des études post-coloniales dans les musées, et la participation ou non des institutions à une remise en question d'héritages coloniaux concernant les œuvres, leurs provenances, mais aussi leur structure même. J'ai donc du confronter certains de mes propres biais en tant que personne blanche n'ayant pas fait l'expérience du racisme et interroger directement les privilèges en œuvre au musée. Mes engagements personnels et militants m'avaient déjà amenée à réfléchir sur la place des femmes dans ces institutions, j'ai donc prolongé cette réflexion. L'apport théorique des études post-coloniales et du travail de vulgarisation effectué par plusieurs militant.es anti-racistes a été pour moi fondamental et cette recherche s'inscrit dans ce contexte.

J'ai par la suite précisé mon sujet et décidé de travailler sur l'exposition « Le modèle noir de Géricault à Matisse » au musée d'Orsay, avec pour première idée une étude de sa réception. Malheureusement, plusieurs obstacles (des grèves puis une pandémie mondiale) m'ont contrainte de réduire mes ambitions. L'étude de la réception constitue un champ de recherche propre et je n'ai pas eu le temps d'acquérir ces méthodologies et surtout de les mettre en pratique. Toutefois, j'ai tenté dans ce mémoire de fournir une piste de méthode d'analyse de l'exposition comme un discours, tout en l'ancrant dans le contexte actuel (et encore plus aujourd'hui, au sein d'une crise sanitaire mais aussi politique et sociale avec les luttes pour les droits des Noir.es aux Etats-Unis) de redéfinition du musée. Ce mémoire se propose donc de répondre en sous-texte à cette question, qui m'anime depuis le début de mes études en histoire de l'art et particulièrement plus à l'issue d'un séminaire de muséologie au Québec : à quoi sert un musée ?

Introduction

Présentée au musée d'Orsay du 26 mars au 21 juillet 2019, l'exposition « Le modèle noir de Géricault à Matisse » a été décrite à plusieurs reprises, par ses créateur.rices et dans la presse, comme une initiative inédite entraînant un véritable tournant patrimonial. Deuxième étape d'une déclinaison en trois temps d'une exposition créée à New York par la chercheuse Denise Murrell, et se finissant au Mémorial ACTe à Pointe-à-Pitre, elle a pour fil rouge les « modèles noirs ». De 1848 à la Seconde Guerre mondiale, le parcours guide les visiteur.euses dans un important corpus d'œuvres donnant à voir des personnes noires, actrices du monde de l'art parisien et international, en lien avec l'histoire politique et sociale de la France. Dans la préface du catalogue, la présidente du musée d'Orsay Laurence des Cars et le président du Mémorial ACTe, Jacques Martial, cernent plus précisément le sujet :

« Le cœur de l'étape française s'articule de la fin du XVIIIe siècle à l'entre-deux-guerres et excède quelque peu la période couverte par les collections du musée d'Orsay (1848-1914), tout en faisant le lien avec l'histoire politique et sociale de la France. De la Révolution française à l'abolition de l'esclavage en 1848, de la révolte de Saint-Domingue en 1791, à l'émergence du concept de négritude, ces presque deux siècles sont 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 elle voit s'affirmer, en dépit de toutes sortes de réticences et d'obstacles, une iconographie, et même une identité, noires. S'éclairent alors les liens de continuité profonds qui unissent le XIXe siècle au XXe siècle, jusqu'à notre époque contemporaine.¹ »

Il s'agit alors de parcourir deux siècles d'histoire en prenant comme fil conducteur les Noir.es dans les arts, comme modèles et comme acteur.rices du monde culturel. Le sujet très vaste dépasse largement celui de la première version de l'exposition, « Posing Modernity : from Manet to Matisse to today » à la Wallach Art Gallery de New York, issu de la thèse de Denise Murrell. *Seeing Laure : Race and Modernity from Manet's Olympia to Matisse, Bearden and Beyond*², s'intéresse en premier lieu à Laure, modèle noire de Manet, qui pose notamment comme domestique de l'*Olympia*³. Denise Murrell constate qu'elle est délaissée des

¹ *Le modèle noir: de Géricault à Matisse*. Dijon, France: Édition Faton, 2019.

² Denise M. Murrell, « Seeing Laure: Race and Modernity from Manet's Olympia to Matisse, Bearden and Beyond ». Columbia University, 2014.

³ Edouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, Musée d'Orsay.

descriptions et analyses traditionnelles du tableau, et démontre par ses recherches que Manet accorde à cette femme un rôle aussi important qu'à Victorine Meurent, au premier plan. Denise Murrell retrouve alors l'identité de ce modèle (Laure) et parvient à reconstituer son histoire. Cette recherche lui permet de retracer en parallèle l'itinéraire de plusieurs personnes noires ayant travaillé auprès des peintres à Paris, entre la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème}. Denise Murrell retrouve leurs noms, leurs adresses, et réalise une cartographie du Paris de la communauté noire parisienne après l'abolition de l'esclavage en France en 1848. Suite à cette thèse, elle prépare sur le même thème le premier volet de l'exposition. Partant de Manet, la chronologie s'étend jusqu'à la période contemporaine, et se concentre principalement sur les femmes modèles, mais aussi peintres (Mickalene Thomas). L'*Olympia* n'est pas présente dans cette première étape de l'exposition.

L'exposition du musée d'Orsay s'inscrit dans une tradition académique et muséologique, évoquée d'abord dans la préface du catalogue avec deux exemples d'expositions sur le même thème, « Black Chronicles » à la National Portrait Gallery de Londres⁴ et « Black Is Beautiful : Rubens to Dumas » à la Nieuw Kerk d'Amsterdam⁵. Le philosophe africain-américain Alan LeRoy Locke a été le premier à étudier la représentation des Noirs dans la peinture, dans *The Negro in Art*, publié en 1940 : il y recense et analyse des œuvres où figurent des personnes noires. Par la suite, la Menil Foundation publie une importante collection étendant ce travail à l'histoire de l'art occidentale *L'image du Noir dans l'art occidental*⁶. Cela a donné lieu à plusieurs expositions, principalement aux Etats-Unis, où la mise en avant d'images historiques de Noirs coïncide avec les mouvements pour les droits civiques. L'exposition « The Portrayal of the Negro in American Painting » à Bowdoin College, Brunswick en 1964, par Marvin S. Sadik⁷. La recherche d'images montrant des Noirs a alors un enjeu politique en lien avec la reconnaissance des Noirs Américains en tant que citoyens à part entière. L'intérêt porté aux cultures noires en histoire de l'art se déplace vers le rôle des objets africains dans la modernité dans les années 1980, comme l'expliquent Anne Lafont et David Bindman (membres du comité scientifique de l'exposition) dans le catalogue. En effet, une partie des avant-gardes européennes s'est intéressée de près aux objets issus des collectes coloniales qu'elles ont pu voir au musée du Trocadéro dès son ouverture en 1878. On

⁴ Du 12 septembre au 29 novembre 2014.

⁵ De juillet à octobre 2008.

⁶ Les premiers volumes sont édités en 1976 (*Des premiers siècles chrétiens aux grandes découvertes*) et 1979 (*De la Révolution américaine à la Première Guerre mondiale*). La collection a été reprise par David Bindman et Henry Louis Gates Jr.

⁷ Anne Lafont et David Bindman, « L'art, les cultures et les figures noirs en expositions », in *Le modèle noir: de Géricault à Matisse*. Dijon, France: Édition Faton, 2019. pp.19-25

se penche alors en histoire de l'art sur la notion de « primitivisme », sans la remettre nécessairement en question avec des expositions comme « Magiciens de la terre » en 1989 au musée national d'Art moderne et « Primitivism » au MoMA en 1985. On bascule dans une étude de l'Autre non-occidental appartenant à un temps immémorial, regardé pour des critères esthétiques et exotiques invitant au voyage. Cette tendance coexiste avec une historicisation des personnes noires et plusieurs initiatives scientifiques dont celles citées plus haut, et dont Anne Lafont et David Bindman font état en préambule du catalogue, pour inscrire l'exposition dans une filiation académique et muséale.

Le musée d'Orsay présente cette exposition comme un défi ambitieux, inédit en France, qui aboutit sur un renouvellement profond du regard sur les œuvres et de l'histoire de l'art. L'exposition viendrait combler un vide historique avec une première proposition qui vise à ouvrir la voie à une nouvelle perspective. L'objectif est de rendre visible ce qui n'a pas été montré, de nommer ceux à qui l'esclavage a enlevé leur identité. L'exposition agit comme une réparation et surtout comme « un projet de cohésion ». Le musée vient sauver ceux qui avaient été honnis de ses cimaises en leur y faisant une place de choix, et en ouvrant ses portes à la réflexion et au questionnement collectif sur une nouvelle façon de regarder les œuvres et par extension de se regarder les un.es les autres. L'ambition que semble nécessiter une telle exposition en France, et surtout au musée d'Orsay, découle du vide créé par le musée lui-même et est à mettre en lien avec l'émergence de nouveaux publics, notamment les populations noires. Le musée adapte ses problématiques aux enjeux de la société dans laquelle il évolue, comme cela a souvent été le cas. Cela implique de tenter de comprendre pourquoi certains publics ont été délaissés par le musée, que ce soit comme visiteur.ses ou sur ses cimaises. La part d'artistes femmes et non-blanc.ches est encore mineure dans la plupart des grands musées français : le rapport du Haut Conseil l'Égalité entre les femmes et les hommes⁸ de 2018 souligne que sur les 5387 œuvres du musée du Louvre disponibles sur la base de données numérique « base Joconde », 0,87% sont réalisées par des femmes. Il est plus difficile d'évaluer la part d'artistes non-blanc.ches puisqu'en France il n'existe pas de statistiques « ethniques ». La République ne mesure pas la part de personnes non-blanches qui la constituent et sont sujettes à discrimination, dans l'idée d'un rassemblement citoyen aveugle aux différences et qui permettrait une égalité de traitement, en vertu des valeurs nationales.

⁸ « Égalité dans la culture : le temps de l'action ! - Haut Conseil à l'Égalité entre les femmes et les hommes ». Consulté le 2 juillet 2020. <http://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/stereotypes-et-roles-sociaux/travaux-du-hcefh/article/egalite-dans-la-culture-le-temps-de-l-action>.

Depuis quelques années, des exigences nouvelles émergent envers les musées, venant de la société civile et du monde de la culture. Une tribune publiée en 2012 dans *Libération*, « Manifeste pour un musée des histoires coloniales »⁹, signée par des historien.nes et personnalités politiques, pointait le besoin pour la France de se voir dotée d'un musée prenant de corps le passé colonial de la France, comme « un lieu d'échanges pour des mémoires qui, hier encore, ne se parlaient pas. » La colonisation française sur le continent africain, en particulier en Afrique subsaharienne, dès les années 1830, s'accompagne de missions ethnographiques ayant pour but d'évaluer la capacité d'assimilation de la « civilisation » des populations locales. C'est d'ailleurs entre autres par l'ethnographie que sont créées et perpétuées des catégorisations raciales sur des critères biologiques, en lien avec l'école évolutionniste et à la suite des théories de Darwin : l'espèce humaine serait divisée en races aux morphologies différentes, qui conditionneraient un degré d'intelligence et de civilisation. Joseph Arthur de Gobineau publie en 1853 un *Essai sur l'inégalité des races humaines* qui théorise ces idées. Ce racialisme scientifique permet de justifier les expéditions coloniales motivées par l'exploitation de ressources naturelles disponibles sur le continent africain où les Etats européens se disputent la mainmise commerciale et politique, dans une course à l'industrialisation. Par la suite, les arguments racialistes permettent de créer un imaginaire colonial qui culmine en 1931 avec l'Exposition coloniale à Paris¹⁰ : il s'agit de convaincre la population française de l'utilité de l'entreprise coloniale afin de lui faire accepter le coût important qu'elle engendre. La colonisation est alors présentée comme une entreprise civilisatrice, nécessaire au sauvetage de populations inférieures et sous-développées. Cet imaginaire colonial repose sur des représentations racialistes et dégradantes et sur une ambition scientifique héritée des Lumières, de connaissance de l'Autre, et passent par une légitimation culturelle et muséale : le musée d'Ethnographie du Trocadéro expose des objets spoliés, et le musée des colonies (aujourd'hui Cité nationale de l'histoire de l'immigration) ouvre en 1931 au Palais de la Porte Dorée créé à l'occasion de l'Exposition coloniale. L'héritage de ces propagandes coloniales ne disparaît pas avec les indépendances des pays anciennement colonisés qui s'amorcent dès la fin des années 1970.

Plusieurs musées en conservent la trace, comme le musée du Quai Branly-Jacques Chirac où ont été transférées une grande partie des collections du musée d'ethnographie du

⁹ Libération.fr. « Manifeste pour un musée des histoires coloniales », 8 mai 2012. https://next.libération.fr/arts/2012/05/08/manifeste-pour-un-musee-des-histoires-coloniales_817262.

¹⁰ Raoul Girardet, « L'apothéose de la « plus grande France » : l'idée coloniale devant l'opinion française (1930-1935) », in *Revue française de science politique*, 18^e année, n°6, 1968. pp. 1085-1114.

Trocadéro à sa création en 2006. En 2017, lors d'un discours à l'université d'Ouagadougou, le président de la République Emmanuel Macron promet des restitutions patrimoniales sous cinq ans du patrimoine africain en Afrique. Par la suite il confie à Felwine Sarr et Bénédicte Savoy la constitution d'un rapport sur les restitutions, entre 2018 et 2020. Dans l'introduction de ce rapport, les universitaires décrivent les enjeux de ce lourd héritage colonial et ses impacts sur le présent :

« Derrière le masque de la beauté, la question des restitutions invite en effet à mettre le doigt au cœur d'un système d'appropriation et d'aliénation, le système colonial, dont certains musées européens, à leur corps défendant, sont aujourd'hui les archives publiques.¹¹ »

Parmi les œuvres concernées, l'ensemble de regalia du Bénin, dont les statues royales, spoliées lors du sac du palais des rois d'Abomey en 1892 et conservées au Quai Branly vont être restituées au Bénin qui en avait fait la demande avant l'écriture du rapport. Ce rapport et le projet de loi qui en découle ont ouvert un débat au sein des musées français et de la communauté internationale. Cela pose ouvertement la question de la gestion de l'héritage colonial et de la permanence de ses représentations. La remise en question du passé colonial s'inscrit dans une tradition académique, celle des *cultural studies* puis des *postcolonial studies* qui émergent dans les universités américaines dans les années 1980.

Les *postcolonial studies* se sont d'abord développées aux Etats-Unis, mais constituent un champ de recherche actif (même si non spécifique¹²) en France. Dans la lignée de l'ouvrage d'Edward Saïd, *L'orientalisme : l'Orient inventé par l'occident*, paru pour la première fois en 1978, ce domaine de recherche tente d'effectuer un décentrement de la pensée. L'idée portée par Saïd est que la pensée philosophique, historique et littéraire est euro-centrée, et construit une altérité artificielle dans le concept « d'Orient ». En effet, l'orient est avant tout une donnée géographique relative, et désigne ce qui est à l'est. Les pays colonisateurs d'Europe ont dominé la pensée du monde en se faisant centre, et donc le lieu à partir duquel on désigne l'est et l'ouest, et ces représentations perdurent. Allant dans le même sens, les études post-coloniales en France s'intéressent aujourd'hui à la décolonisation des esprits : les schémas de pensée et les images produites à l'époque coloniale continueraient d'agir dans l'esprit des anciens colons et des anciens colonisés. Plusieurs chercheurs ont travaillé sur le rôle des institutions

¹¹ Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. Novembre 2018, Paris.

¹² Il n'existe que très rarement des départements dédiés entièrement à ce champ dans la plupart des universités françaises.

culturelles dans ce processus, comme Seloua Luste Boulbina. Dans *Les miroirs vagabonds, La décolonisation des savoirs*¹³ la philosophe invite les lecteur.rices à décentrer leur esprit, en s'écartant du centre imaginaire créé par l'Occident, dont parlait déjà Saïd, en occupant les « entre-mondes » créés par la décolonisation politique, ces espaces imaginaires intermédiaires où cohabitent les influences. Il s'agit de déconstruire des catégories de pensée classifiant et hiérarchisant selon des critères de dominations anciennes. Le blanc n'est pas la norme ni le centre, et le racisé n'est plus la marge et le dominé. En France, l'association Décoloniser les Arts fondée en 2015 milite pour une meilleure représentation des artistes racisé.es et pour la décolonisation des imaginaires nécessaire face à un racisme institutionnel entravant les personnes non-blanches dans leur accès à la culture et à la pratique artistique. Leurs premières revendications portent sur le théâtre, suite à la constatation qu'en 2017, seul 1% des directeur.rices de centres dramatiques nationaux étaient racisé.es. Par la suite, iels organisent une « université décoloniale » avec un cycle sur la décolonisation des musées. Iels ont notamment publié une tribune sur le site Médiapart portant sur l'exposition « Le modèle noir de Géricault à Matisse » qu'iels qualifient d'« opération de pacification »¹⁴.

Cette actualité autour de l'exposition coïncide avec des débats sur l'institution muséale au sein de la communauté internationale, notamment avec la proposition d'une nouvelle définition des musées par l'ICOM, invitant les musées à plus d'ouverture, de polysémie et d'engagement dans leurs communautés. Enfin, l'ICOM a aussi rappelé aux musées qu'ils ne sont pas neutres dans une tribune « Museums are not neutral » publiée en plein mouvement du #BlackLivesMatter suite à la mort de Georges Floyd, un homme noir américain tué par un policier blanc lors d'une interpellation en mai 2020¹⁵ :

« Les musées ne sont pas neutres. Ils ne sont pas séparés de leur contexte social, des structures du pouvoir et des luttes de leurs communautés. Et quand il semble qu'ils sont séparés, ce silence n'est pas de la neutralité, c'est un choix – le mauvais choix.

¹³ Seloua Luste Boulbina, *Les miroirs vagabonds, ou, La décolonisation des savoirs (arts, littérature, philosophie)*. Collection « Figures ». Dijon: Les presses du réel, 2018.

¹⁴ Décoloniser les Arts, « Le modèle noir: une opération de pacification ». Club de Mediapart. Consulté le 5 octobre 2020. <https://blogs.mediapart.fr/decoloniser-les-arts/blog/060519/le-modele-noir-une-operation-de-pacification>.

¹⁵ Suite à l'acquittement du policier ayant tué Trevor Martin, Alicia Garza publie un billet de blog « Lettre d'amour aux amis noirs », qui se termine par « Black People. I love you. I love us. Our lives matter. ». Le hashtag #BlackLivesMatter est employé sur Twitter par Patrisse Cullors pour commenter ce billet, et le slogan est repris par la suite dans les manifestations contre le racisme et les violences policières avant de devenir un mouvement politique.

En tant qu'institutions hautement respectées dans nos sociétés, les musées ont la responsabilité et le devoir de lutter contre l'injustice raciale et le racisme anti-noir à tous les niveaux, depuis les histoires qu'ils racontent jusqu'à la diversité de leur personnel. ¹⁶»

Ces réflexions sur le rôle du musée dans la société, en plein cœur de l'actualité, notamment dans la lutte contre le racisme, s'inscrivent pleinement dans la lignée de cette étude. L'exposition « Le modèle noir de Géricault à Matisse » se présentait comme un défi ambitieux, projet de cohésion républicain, inédit et constituant un moment important de l'histoire des musées. Il n'a toutefois pas suscité l'unanimité. C'est pour mieux comprendre l'écart entre les objectifs annoncés, les attentes et les déceptions de certains publics que je me suis lancée dans cette étude. En considérant l'exposition elle-même comme un discours qui s'échelonne sur plusieurs niveaux, j'essaie de comprendre comment elle se constitue, par qui et dans quel contexte. Au cours d'entretiens et grâce à l'étude des sources (catalogue, textes, plans) j'ai tenté, à la manière d'une enquête, de retracer la création de ces discours, pour mieux comprendre ce qu'ils signifient et quelles formes de pouvoirs ils incarnent. En effet, le musée est un lieu de création et de diffusion du savoir, relié à l'Etat pour le cas du musée d'Orsay et est en ce sens une institution de pouvoir. La remise en question annoncée par ce projet d'exposition amène à se questionner sur l'état de cette structure institutionnelle et sa volonté de participer à un tournant patrimonial, voire de l'initier. L'étude de cette exposition permet, par élargissement, de comprendre comment se construit un discours d'exposition, et donc le savoir muséal, et de quelle façon il se diffuse. Pourquoi cette exposition est-elle si inédite, et pourquoi dans un pays où le racisme progresse est-elle indispensable ? Remplit-elle ses objectifs ? En quoi la construction collective d'un discours, entre musée et université, entre France et Etats-Unis, permet l'introduction de nouvelles pratiques tout en rendant visibles des rouages institutionnels anciens justifiant un tel renouvellement ?

Je commencerai d'abord par définir le musée et l'exposition, avant de me pencher sur le contexte de création de l'exposition, à travers l'histoire du musée d'Orsay, le processus d'adaptation en trois versions du projet de Denise Murrell. Dans cette même perspective, j'analyserai la construction du collectif auctorial : qui sont les auteur.rices du discours de l'exposition et comment se structure leur organisation ? Puis je proposerai successivement une

¹⁶ <https://icom.museum/fr/news/musees-pour-legalite-le-moment-est-maintenant/>

analyse détaillée des discours de l'exposition, d'abord en salles puis via la médiation et la programmation culturelle.

PARTIE I. Musée, exposition : définitions et outils d'analyse

L'institution¹⁷ muséale a beaucoup évolué au cours des dernières décennies. Cette première partie vise à établir un état des lieux de la recherche en muséologie, spécifiquement concernant le rôle social du musée, les expositions temporaires et la conception d'expositions. Cette partie vise à définir précisément sur quel type d'objet porte cette étude en définissant l'institution muséale et l'exposition temporaire, avec pour objectif l'établissement d'une méthodologie adaptée.

A. Définition(s) du musée

1. Une nouvelle définition ?

Pour comprendre dans quel contexte se situe l'objet de cette étude, il convient de comprendre quel est le rôle de l'institution muséale aujourd'hui, et quelles attentes elle suscite. Le conseil international des musées (ICOM) est une organisation non-gouvernementale, internationale en relation formelle avec l'UNESCO, qui regroupe plusieurs professionnels du monde muséal afin d'établir des conventions, des guides et des normes concernant les institutions culturelles des pays membres. Fondé en 1946, il avait à l'origine comme préoccupations principales : « l'éducation par les musées, les expositions et la circulation internationale des biens culturels, la conservation et la restauration des biens culturels¹⁸ ». L'ICOM a entre autres mis au point un Code de déontologie à destination des musées, et propose régulièrement, selon l'évolution des institutions et de leur rôle dans la société, une définition du musée. La définition du musée par l'ICOM est une référence importante dans le champ de recherche en muséologie (la plupart des membres participant à son élaboration sont

¹⁷ La définition du musée comme institution est questionnée par plusieurs muséologues. Pour penser les musées, ils se posent en effet la question de la nature de cet objet : pour certains il est fonction, organe, ou institution. Sur cette question, voir l'article de Teresa Scheiner, « Réfléchir sur le champ muséal : significations et impact théorique de la muséologie », in Mairesse, François, éd. *Nouvelles tendances de la muséologie*. Musées-Mondes. Paris: La documentation Française, 2016, p.41-53. Nous choisissons d'étudier le musée en tant qu'institution, en lien avec la nature même du musée d'Orsay, sur lequel porte cette étude.

¹⁸ ICOM. « Histoire de l'ICOM ». Consulté le 1 juillet 2020. <https://icom.museum/fr/a-propos-de-licom/history-of-icom/>.

des muséologues), et donne à voir l'état actuel des musées mais indique aussi la direction qu'ils devraient prendre. La définition actuellement en vigueur, d'après les statuts de l'ICOM, est celle adoptée lors de la 22^{ème} Assemblée générale à Vienne, le 24 août 2007 :

« Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. ¹⁹»

Toutefois, lors de la Conférence générale de l'ICOM en 2016 à Milan, où un nouveau Comité permanent a été instauré, il a été jugé nécessaire de renouveler cette définition, en raison des « tendances ambiguës et souvent contradictoires de la société et les nouvelles conditions, obligations et opportunités concernant les musées²⁰ ». Ces nouvelles conditions sont multiples : la circulation renforcée des biens et des personnes dans un monde de plus en plus globalisé et libéral, l'évolution rapide du numérique et de ses possibilités, mais aussi l'accroissement des inégalités au niveau mondial. Une nouvelle définition a donc été proposée à Kyoto, en septembre 2019 lors de l'assemblée générale extraordinaire. Elle n'a cependant pas suscité l'unanimité, et les désaccords étant trop nombreux il a été décidé de reporter son vote. C'est donc pour cette raison que la définition en vigueur est toujours celle de 2007. Pourtant, la définition proposée à Kyoto était très novatrice et révèle les nouveaux enjeux auxquels font face les musées. Elle a été proposée par une commission dirigée par Jette Sandahl :

« Les musées sont des lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs. Reconnaisant et abordant les conflits et les défis du présent, ils sont les dépositaires d'artefacts et de spécimens pour la société. Ils sauvegardent des mémoires diverses pour les générations futures et garantissent l'égalité des droits et l'égalité d'accès au patrimoine pour tous les peuples. Les musées n'ont pas de but lucratif. Ils sont participatifs et transparents, et travaillent en collaboration active avec et pour diverses communautés afin de collecter, préserver, étudier, interpréter, exposer, et améliorer les compréhensions du monde, dans le but de contribuer à la dignité humaine et à la justice sociale, à l'égalité mondiale et au bien-être planétaire.²¹ »

¹⁹ ICOM. « Définition du musée ». Consulté le 1 juillet 2020. <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>.

²⁰ Idem.

²¹ Idem.

Cette définition a été jugée par beaucoup trop longue, complexe et idéologique, et faisant trop rapidement référence à ce qui serait véritablement l'identité d'un musée : ses collections. D'après le muséologue François Mairesse : « Une définition est une phrase simple et précise caractérisant un objet. Il ne s'agit pas d'une définition, mais d'une déclaration de valeurs à la mode, beaucoup trop compliquée et en partie aberrante²² ». La critique porte principalement sur la forme non adéquate avec celle de la définition et la difficulté de l'application en termes juridiques de celle-ci. Certain.es ont lu cette rupture au sein de l'ICOM comme un conflit entre deux générations de professionnel.les ou encore entre la tradition latine et la tradition anglo-saxonne. Cette définition ne serait pas applicable en l'état par de nombreux musées et imposerait un modèle unique d'inclusivité sans prendre en compte la diversité des types de musées. L'importance moindre que dans les précédentes définitions de l'objet patrimonial ne permettrait également pas de distinguer le musée d'autres institutions culturelles, comme la bibliothèque ou le théâtre.

2. Le rôle social du musée

Les vifs débats entourant cette nouvelle définition sont intéressants en ce qu'ils révèlent de multiples conceptions du musée. Cette proposition m'intéresse ici particulièrement en ce qu'elle met l'accent sur le rôle social du musée. En commençant la définition par « le musée est un lieu », les rédacteur.rices renvoient à la conception très anglo-saxonne du musée comme un forum²³. Il ne serait pas seulement le lieu de rassemblement d'objets collectés et collectionnés, mais un lieu de vie et de réflexion pour l'ensemble de la société civile. Les musées américains les premiers semblaient s'engager sur cette voie, comme par exemple le Brooklyn Museum²⁴ à New York. Cela se manifeste dans la façon de présenter les collections, avec une programmation culturelle riche et variée, et le choix des expositions, en lien avec les enjeux actuels de la communauté. Cette proposition de définition s'inscrit pleinement dans cette visée : le musée doit répondre aux attentes de sa communauté et « reconnaître et aborder les conflits et les défis du présent ». La mention du passé est toujours présente, mais orientée vers l'avenir : le musée n'est pas seulement un réservoir du passé qu'il doit conserver et transmettre

²² « What exactly is a museum? Icom comes to blows over new definition ». Consulté le 1 juillet 2020. <http://www.theartnewspaper.com/news/what-exactly-is-a-museum-icom-comes-to-blows-over-new-definition>.

²³ Sur l'opposition entre le musée comme temple et le musée comme forum, voir l'article de Duncan Cameron, « The Museum, a Temple or the Forum1 ». *Curator: The Museum Journal* 14, n° 1 (1971): 11-24.

²⁴ Marie Bruno, *Le musée d'art comme forum ? Le cas du Brooklyn Museum en question*, mémoire sous la direction de Charlotte Foucher-Zarmanian et Éric Fassin, 2020, Université Paris-8, Paris.

intact aux générations suivantes, mais il participe activement (« ils sont participatifs ») à l'élaboration de l'avenir. L'accent est aussi mis sur la diversité des mémoires partagées. Cela répond au constat de l'aspect monosémique de l'histoire et de l'histoire de l'art présentées dans les musées. Dans une étude publiée en 2019²⁵ sur les principaux musées américains, il est révélé que 85% des artistes représentés dans les collections sont blancs, et 87% sont des hommes. En France, le rapport du Haut Conseil l'Égalité entre les femmes et les hommes²⁶ de 2018 souligne que sur les 5387 œuvres du musée du Louvre disponibles sur la base de données numérique « base Joconde », 0,87% sont réalisées par des femmes. Les collections des plus grands musées occidentaux sont majoritairement constituées d'œuvres d'hommes blancs et ne sont donc pas représentatives de la diversité de la création artistique.

Le vocabulaire employé dans cette définition invite les musées à l'action. Les musées doivent se positionner comme des acteurs citoyens et participer à la société civile. Cela est une rupture avec l'image traditionnelle du musée-temple, comme mentionné plus haut. Cette définition, malgré les oppositions qu'elle a pu rencontrer, est une proposition d'ouverture et de réinvention pour les musées. Plusieurs institutions, souvent de petite taille, avec des collections ethnographiques (plus propices à faire l'objet de ce type de réflexions), sont déjà engagées dans cette voie. Toutefois, l'on peut constater que les « grands musées » français restent dans une démarche plus traditionnelle. Cette étude prend pour objet le musée d'Orsay : en 2019, deux expositions proposaient une ouverture sur ceux qui ne sont que trop peu représentés dans les collections, les femmes (avec l'exposition Berthe Morisot) et les personnes noires (avec l'exposition « Le modèle noir de Géricault à Matisse », objet de notre étude). Toutefois, comme expliqué plus longuement par la suite, le parcours des collections permanentes reste chronologique et présente majoritairement des œuvres réalisées par des hommes blancs. Il est intéressant de noter que le degré d'ouverture des musées peut varier selon la typologie de ses collections. La conservatrice Cécile Debray, commissaire de l'exposition « Le modèle noir », explique en effet lors de notre entretien²⁷ que les musées d'art contemporain sont plus enclins à diversifier leur collection, en raison de leur lien direct avec le marché de l'art globalisé. La part d'artistes non-européens augmente, mais elles restent toutefois sous-représentées. Concernant les musées de beaux-arts, aussi appelés « musées d'art classique », ils donnent à

²⁵ Chad M. Topaz, Bernhard Klingenberg, Daniel Turek, Brianna Heggeseth, Pamela E. Harris, Julie C. Blackwood, C. Ondine Chavoya, Steven Nelson, et Kevin M. Murphy. « Diversity of Artists in Major U.S. Museums ». PLOS ONE 14, n° 3 (20 mars 2019): e0212852.

²⁶ « Égalité dans la culture : le temps de l'action ! - Haut Conseil à l'Égalité entre les femmes et les hommes ». Consulté le 2 juillet 2020. <http://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/stereotypes-et-roles-sociaux/travaux-du-hcefh/article/egalite-dans-la-culture-le-temps-de-l-action>.

²⁷ Entretien avec Cécile Debray, le 25 mars 2020 (annexes, pp. 81-90).

voir une histoire de l'art très écrite et académique. Les présentations des collections suivent souvent le même schéma, depuis le XIX^{ème} siècle : chronologique et par mouvement. Ainsi, dans ce type de musées, la relecture des collections semble difficile voire impossible, tant le parcours ferme toute possibilité de réinvention du fait de sa permanence. C'est donc par le temporaire que ces musées engagent parfois une certaine ouverture. Je reviendrais plus loin sur ce point.

B. Qu'est-ce qu'une exposition ?

En parallèle des collections permanentes, les musées produisent des expositions temporaires. Elles ont gagné en importance depuis plusieurs années et sont même devenues la principale source d'attractivité pour les musées²⁸. Traditionnellement, l'exposition temporaire permet de donner un regard nouveau sur une partie des collections permanentes, accompagnées d'œuvres prêtées par d'autres musées ou des particuliers. Elle revêt ainsi un caractère d'exception : elle permet de voir rassemblées en un seul lieu, construit et aménagé pour cette occasion, un ensemble inédit d'œuvres. L'étude de l'exposition en muséographie depuis les années 1960 permet de comprendre l'évolution de ce média particulier. En effet, Duncan Cameron propose de voir le musée comme un média, dans son article paru en 1968 dans la revue *Curator* : « A viewpoint : the museum as a communication system »²⁹. Le musée est un lieu où l'on peut voir des « vraies choses », qui permettent de véhiculer un message éducatif. L'exposition est alors l'illustration visible d'une ou plusieurs idées par des artefacts. Il y a en effet deux types d'expositions dans leur conception : l'exposition d'idées et l'exposition d'objets³⁰. L'exposition d'objets présente des œuvres et artefacts et élabore un discours en s'appuyant sur celles-ci. Le discours peut porter sur la technique, l'histoire, l'esthétique... L'exposition d'idées, quant à elle, est plus souvent thématique : elle rassemble des objets suivant un thème choisi, et ces objets permettent d'appuyer, d'illustrer et de ponctuer un discours construit en lien avec ceux-ci. On pourrait dire simplement que l'exposition d'objets part des objets, tandis que l'exposition d'idées part des concepts.

1. Caractéristiques de l'exposition temporaire

²⁸ Dans le rapport d'activité de l'Établissement Public du Musée d'Orsay de 2019, il est indiqué que 34% des visiteurs français déclarent l'exposition temporaire comme la principale motivation de leur visite.

²⁹ Duncan F. Cameron, « A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education1 », 1968.

³⁰ Voir F. Mairesse sur ce point.

Pour mieux comprendre l'importance de l'exposition temporaire dans les institutions muséales, je vais tenter d'en esquisser une définition, à partir de ses caractéristiques principales.

Elle est d'abord caractérisée par sa temporalité : elle est éphémère et n'est pas appelée à s'intégrer définitivement dans le parcours des collections permanentes du musée qui l'accueille. Elle dure plusieurs semaines ou mois, et est remplacée dès sa fermeture par une autre exposition. Le calendrier des expositions rythme d'ailleurs aujourd'hui la vie d'un musée, en particulier à Paris, où l'offre culturelle est très riche. Les expositions permettent de fidéliser le public, il faut donc varier l'offre, afin de donner envie au public de revenir régulièrement. Elles nécessitent également un budget conséquent, indépendant du budget de fonctionnement, qu'il faut amortir, parfois avec difficulté. Dans « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ?³¹ », Daniel Jacobi explore les causes et les manifestations de cette accélération du rythme des expositions. En s'appuyant sur les recherches du philosophe Harmut Rosa sur l'accélération du temps dans les sociétés modernes, il démontre que les musées s'inscrivent dans cette temporalité postmoderne dont l'accélération entraîne une intensification. Les changements techniques ont fait rétrécir les distances et augmenter les communications, et l'accélération du temps entraîne une augmentation des occupations, des activités qui se chevauchent et se concurrencent. Concernant les expositions temporaires, les musées essayent de réduire les « temps mort » entre deux expositions, toutefois nécessaires à l'enchaînement entre décrochage et accrochage, avec des montages d'expositions de plus en plus rapide. Daniel Jacobi souligne également qu'un musée ne présentant pas d'exposition est vu comme « malade » ou « en panne ». Selon lui, l'importance des expositions temporaires est liée avec la volonté de fidéliser les publics : « faire une seule fois (au sens touristique) un musée n'a plus de sens : on vient et on revient dans le musée comme on le fait pour le théâtre ou le cinéma car il s'y passe toujours quelque chose³² ». S'il s'agissait à l'origine d'augmenter le nombre de visiteurs, il est aujourd'hui plutôt question d'augmenter le nombre de visites. Il ne s'agit plus seulement d'élargir le public mais de le fidéliser. Pour cela, on lui propose une programmation riche et variée d'expositions toujours plus attractives. Comme le souligne Jacobi, les grands musées deviennent des marques, des « savoir-faire d'excellence que l'on peut reproduire en région et mieux encore vendre et exporter à l'étranger³³ ». C'est le cas du Centre-Pompidou

³¹ Daniel Jacobi, « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? » *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, n° 150 (29 novembre 2013).

³² Idem.

³³ Idem

Metz, et des Louvre Lens et Louvre Abou Dabi. Enfin, « les expositions temporaires apparaissent comme le moyen de régénérer et stimuler l'offre tout en conférant aux musées un atout décisif : ils entrent dans l'actualité culturelle en offrant, comme d'autres secteurs de la culture (musique, spectacle vivant, cinéma, littérature contemporaine), des nouveautés.³⁴ » La temporalité de l'exposition se cale sur l'actualité culturelle et vise à concurrencer les autres offres culturelles, plus diversifiées dans leur production du fait d'un renouvellement de contenus plus fréquent.

Le facteur d'attractivité principal des expositions temporaires est leur exclusivité scientifique. Comme mentionné plus haut, l'exposition rassemble de façon inédite un corpus d'œuvres dont le rapprochement permet de présenter un discours, œuvres dont certaines peuvent ne pas être visibles en temps ordinaire. Ainsi, l'exposition « Vermeer et les maîtres de la peinture de genre » en 2017 au Musée du Louvre rassemblait de nombreuses œuvres de collections particulières ou étrangères. La capacité du musée à réunir près d'un tiers des œuvres connues de l'artiste a été le principal argument d'attractivité de cette exposition qualifiée de « tour de force³⁵ ». Les visiteurs ont été nombreux, principalement attirés par la possibilité de voir des œuvres d'ordinaire inaccessibles. Ce caractère d'exclusivité du corpus est toutefois moins important aujourd'hui, grâce à Internet et la possibilité d'avoir accès librement à des reproductions de très grande qualité, notamment par les bases de données en open data de plusieurs musées. L'innovation technique peut aussi être un facteur d'attractivité de l'exposition temporaire : les nouvelles technologies mises en œuvre pour reconstituer en 3D les architectures découvertes à Pompéi sont l'argument principal de visite de l'exposition *Pompéi* au Grand Palais en 2020, créant une expérience de visite immersive. L'exposition est donc le lieu de l'exceptionnel, de l'évènement.

L'exposition temporaire permet également d'innover dans le domaine de ses dispositifs de présentation et de médiation. Les infrastructures des expositions sont souvent créées sur mesure, parfois dans une grande originalité, en lien avec un projet de médiation spécifique, direct ou indirecte. C'est souvent le cas des expositions à destination des jeunes publics. L'exposition « Au pays des monstres, Léopold Chauveau »³⁶ au Musée d'Orsay présente les œuvres de l'illustrateur dans un véritable décor, avec un îlot central semblable à une grotte ouverte. Les mobiliers de présentation sont ludiques visuellement mais également conçus pour

³⁴ Idem

³⁵ Franceinfo « Vermeer au Louvre : l'exposition du maître de la lumière naturelle et de la retenue », 21 février 2017. <https://www.francetvinfo.fr/culture/vermeer-au-louvre-l-exposition-du-maitre-de-la-lumiere-naturelle-et-de-la-retendue-2066765.html>.

³⁶ Du 10 mars au 13 septembre 2020 au Musée d'Orsay, Paris.

accueillir des dispositifs de médiation jeune public, comme par exemple une table de dessin tactile, dont les dessins produits par les visiteur.ses sont projetés sur un mur attenant, intégrés à un paysage de Léopold Chauveau. L'exposition « Drôles de petites bêtes d'Antoon Krings »³⁷ au Musée des arts décoratifs de Paris présentait également une scénographie originale et ludique, avec des œuvres cachées derrière des portes à hauteur d'enfants, des petits passages entre les salles à travers les cimaises... Les dispositifs muséographiques étaient pensés pour les enfants et renforçaient l'expérience de visite. L'utilisation de tels dispositifs est particulièrement bienvenue dans les expositions temporaires, car la structure étant conçue pour le propos, elle ne nécessite pas forcément de pouvoir être réutilisée. Dans les parcours de collections permanentes, où a parfois lieu un roulement entre les œuvres exposées et les œuvres en réserves, la muséographie est plus neutre et sobre, permettant le plus de flexibilité possible dans la présentation des œuvres. La scénographie temporaire serait ainsi caractérisée par son originalité et son inventivité, lorsque le musée en a les moyens, et fait souvent l'objet d'une création extérieure, par des scénographes ou architectes spécialisés. L'écrin scénographique finit alors par avoir presque autant d'importance dans l'expérience des visiteur.ses que le corpus, tandis que dans les collections permanentes, les œuvres se suffiraient à elles-mêmes. Il existe quelques exemples de parcours de collections permanentes très architecturés, et ils posent parfois problème. C'est par exemple le cas du Musée du Quai Branly-Jacques Chirac inauguré en 2006 : l'architecture de Jean Nouvel est immuable et pensée comme un véritable écrin pour les œuvres. La forme particulière des vitrines et d'espaces intermédiaires comme les grottes dans la partie dédiée au continent africain, rendent difficile voire impossible une vraie refonte du parcours permanent et donc du propos, et donc de rompre avec la vision esthétisante et mystifiante des arts extra-européens. En effet, c'est l'aspect esthétique des œuvres qui est mis en avant, plutôt que leurs caractéristiques historiques ou ethnographiques. La scénographie vise à imiter une architecture que l'on pourrait retrouver dans certains pays africains, et l'objectif principal, mis en avant dans les campagnes de communication du musée, est de faire voyager les visiteur.ses. Le musée est alors le lieu d'une expérience de dépaysement plutôt que d'apprentissage. Les visiteur.ses sont transporté.es dans un « ailleurs » non caractérisé, où iels profitent d'une expérience esthétique sans réelle pédagogie, du fait de la scénographie. C'est aussi le cas au Musée de l'Homme, ancien musée d'ethnologie du Trocadéro. Inauguré en 2015, le nouveau parcours permanent est très travaillé, et présente de grands dispositifs peu modulables. L'ethnographie étant une science en mouvement, le parcours commence à dater

³⁷ Du 11 avril au 8 septembre 2018 au Musée des arts décoratifs de Paris.

mais sa refonte est compliquée et nécessiterait un budget conséquent. Notons toutefois que dans les musées de beaux-arts et d'art contemporain, les présentations restent plus traditionnelles, soit des cimaises colorées par section, soit des « white cubes³⁸ ». L'usage de dispositif plus travaillé est propre aux musées de société, d'ethnographie ou de sciences et technique. Cela est peut-être dû à la nature du propos : un musée d'art présente des œuvres dont la présence seule est signifiante, tandis que ces autres types de musées présentent des savoirs, scientifiques ou techniques, qui sont conçus comme nécessitant une présentation plus pédagogique.

L'exposition temporaire, enfin, est aussi l'œuvre d'un.e auteur.rice. Nous y reviendrons plus tard, mais l'accélération du temps muséal et la transformation des institutions ont été accompagnés de la transformation de plusieurs fonctions. Les métiers de la communication ont ainsi pris une plus grande place dans les musées, en lien avec l'affirmation du musée comme média, et avec la nécessité de faire venir du public. Le métier de conservateur.rice a aussi évolué : d'expert.e scientifique chargée de conserver et enrichir un fonds, iel est devenu.e commissaire d'exposition, créateur.rice de contenus temporaires, seul.e ou collectivement. Daniel Jacobi explique ainsi que « l'exposition temporaire est une entreprise collective dirigée par un auteur »³⁹. Nous verrons plus loin que la notion d'auteur.rice d'une exposition est aujourd'hui remise en question par les nouvelles pratiques, et que le collectif prend le pas sur l'individualité. Quoiqu'il en soit, une exposition est écrite et scénarisée. Je fais ici le choix de voir l'exposition comme un discours, et donc de l'analyser comme tel.

2. L'exposition comme un discours

En effet, l'exposition temporaire vise à véhiculer un propos en donnant à voir une sélection d'artefacts, accompagnés de textes explicatifs et répartis en sections. Dans « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie »⁴⁰, Jean Davallon analyse la technique de création d'une exposition comme la création d'un discours. Pour lui, il existe deux visions de l'exposition : la première où « exposer c'est disposer des choses dans l'espace de manière à les donner à voir », et la deuxième, où « exposer c'est donner à voir pour faire comprendre – autrement dit, pour dire – quelque chose ». Cela correspond à ce que nous

³⁸ Le « white cube » est l'espace contemporain de la galerie d'art, où tout est fait pour que la concentration des visiteurs se porte sur les œuvres d'art, qui sont presque sanctuarisées par le contexte. Sur ce terme, voir : Brian O'Doherty, *White cube: l'espace de la galerie et de son idéologie*. Zurich: JRP-Ringier, 2008.

³⁹ Daniel Jacobi, *op. cit.*

⁴⁰ Jean Davallon, « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie ». *Culture & Musées* 16, n° 1 (2010): 229-38.

expliquions plus haut, avec l'exposition d'objets et l'exposition d'idées. La finalité du premier type d'exposition est la rencontre entre les visiteur.ses et les objets, grâce à un « agencement technique, formel, esthétique ». Ce type d'exposition concerne généralement les œuvres d'art, ou tout artefact dont la valeur artistique suffit à sa présence seule ou en lien avec d'autres objets. Ce sont les expositions traditionnelles d'art classique, moderne ou contemporain, telles qu'on peut en voir dans les musées de beaux-arts ou d'art moderne et contemporain, ainsi que dans les galeries d'art. La finalité est la présentation des œuvres et la rencontre des visiteur.ses avec elles. Le deuxième type d'exposition vise plutôt la transmission d'un savoir, d'un message : il a une finalité communicationnelle. C'est l'articulation des objets, des textes et des supports de présentation (architecture, vidéo...) qui compte et permet une telle transmission. On pourrait penser que toutes les expositions suivent ce schéma, et c'est plus ou moins le cas aujourd'hui, comme l'explique Daniel Jacobi, et l'amorçait Cameron Duncan. Le musée devient un média, c'est-à-dire un moyen de communiquer à des lecteur.rices (ici des visiteur.ses) des informations. Dans cet article, Davallon tente de comprendre comment s'écrit une exposition. Cette perspective nous permet de penser l'exposition comme un discours et donc de l'analyser comme tel. Il explique :

« Plus intéressant est le constat que ces deux conceptions ne font jamais qu'exacerber ce qui fait la spécificité de l'exposition. D'être fondamentalement, à la fois un agencement technique de choses – et non de signes, comme peut l'être par exemple un texte en langue naturelle ou même une image – et en même temps toujours aussi, plus ou moins, un texte, c'est-à-dire un ensemble signifiant organisé destiné à être interprété par le visiteur⁴¹ »

Il souligne ici la spécificité du discours de l'exposition, son hybridité. Ni complètement texte, ni complètement image, ce discours est l'agencement de plusieurs signifiants qu'il nomme des « expôts ». Qui plus est, ce discours est spatialement écrit, il prend place dans un espace dont la configuration est signifiante et est lu en même temps que le discours. Cela se manifeste dans la création de sections, de sous-sections, d'espaces intermédiaires... Les textes sont plus ou moins proches des objets, les artefacts sont accompagnés de cartels plus ou moins longs, descriptifs ou analytiques. La lecture de ce discours n'est pas uniforme et linéaire. Contrairement à un texte, qui même s'il peut être survolé ou parcouru de plusieurs façons, est amené à être lu dans un sens particulier, l'exposition n'est pas visitée de la même façon par tous.tes. Les enquêtes de public dans les expositions nous renseignent sur les parcours adoptés

⁴¹ Ibid.

par les visiteur.ses et donc sur la quantité d'information absorbée ou non. Une enquête de public menée sur les visiteur.ses dans les collections du Musée d'Orsay en 2007 par une équipe du Laboratoire de recherche en sciences humaines⁴² indique que :

« Lors de sa visite au musée, le visiteur [*sic*] est en présence d'informations relevant de registres diversifiés (l'architecture, l'image de l'institution, l'écriture muséographique, l'œuvre, les publics simultanés) qu'il s'approprie, rejette, hiérarchise, dans un temps limité. Cette expérimentation singulière de la proposition muséographique met en interaction corps, espace, environnement social et temps pour fusionner dans une dimension sensorielle de la visite : son, lumière, rythme auquel le corps est soumis qui peut connaître des accélérations ou des ralentissements selon les secteurs du musée⁴³ ».

On voit bien ici comment la visite, ici d'une exposition permanente, est conditionnée par de multiples facteurs non seulement visuels et textuels mais aussi sensoriels et spatiaux. Dans la suite de l'étude les chercheur.ses partagent différentes typologies de parcours fondés sur « l'analyse descriptive des visites observées (21 suivis de visiteurs) ». Cela repose sur des suivis de parcours, en observation directe, suivis d'entretiens semi-directifs avec les visiteur.ses. Il existe plusieurs méthodes d'enquêtes de public, dont je ne ferais ici pas état et qui ont déjà été étudiées de manière plus approfondie. Je prends cette étude pour exemple car elle concerne le Musée d'Orsay. Il existe plusieurs parcours de visite au sein d'un musée, et cela se transpose à l'échelle plus réduite de l'exposition temporaire. On peut considérer que l'exposition temporaire est plus écrite qu'un parcours permanent, et cela correspond à la volonté plus claire de transmettre un message. Une exposition est thématique, elle propose un point de vue précis sur un corpus, et ce point de vue est démontré grâce à tous les moyens de création de l'exposition.

Pour Davallon, « la mise en exposition est fondamentalement une écriture⁴⁴ », au sens où elle est capable de communiquer. Il reprend la définition que fait Roy Harris⁴⁵ de l'écriture comme « l'intégration d'un élément signifiant dans un contexte en vue de produire, au moment de la lecture, un nouvel ensemble signifiant.⁴⁶ L'écriture n'est pas seulement la transcription

⁴² Astrid Fontaine, Cécile Bouchet, Wenceslas Lizé et Harold Moreau, *Présentation de l'étude sur les visiteurs individuels du Musée d'Orsay (introduction, méthodologie, bibliographie). Analyse du dispositif d'information et d'orientation et des parcours de visite*. 2007, Association Laboratoire de Recherche en Sciences Humaines, Bagnole.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Roy Harris, *La sémiologie de l'écriture*, 1993.

⁴⁶ Jean Davallon, Idem.

par des signes graphiques de la parole. Cette définition peut s'appliquer à l'exposition, qui est la mise en contexte d'objets et d'autres éléments signifiants, dont l'assemblage produit « un nouvel ensemble signifiant ». Mais la production de l'ensemble signifiant est le fait des visiteur.ses : la visite de l'exposition est une interprétation de cet assemblage, une lecture des objets, des textes et de leur rencontre. La scénographie est alors ce qui permet de guider cette interprétation, de scénariser l'exposition au moyen de l'architecture, des signes... Le rôle des visiteur.ses est fondamental dans la production de sens dans l'exposition, puisqu'une exposition sans visiteur.ses n'a pas lieu d'être. Nous pouvons d'ailleurs élargir cela au musée dans son ensemble : il a pour fonction d'être visité, d'où la nécessité d'organiser la présentation des collections, sans quoi les salles du musée ne se distingueraient pas de ses réserves.

Pour comprendre comment s'écrit une exposition, Davallon cherche à savoir qui l'écrit. Il constate qu'il n'existe pas d'« expographe » mais plutôt des métiers connexes, autour de la conception d'exposition. Les conservateur.rices, l'équipe de médiation, les conseiller.ères scientifiques, les scénographes participent ensemble à la conception du discours exposé. Davallon emprunte à Sylvie Leleu-Merviel⁴⁷ le concept de scénistique qu'elle utilise pour analyser l'écriture du document numérique. La scénistique permet de dégager cinq opérations dans la conception d'une exposition. La première est l'élaboration du contenu, à partir de ressources (savoirs ou choses) pour dégager leur potentialité « expositive ». C'est ce qu'on appelle aussi le propos de l'exposition. La deuxième étape est la construction de la trame de l'exposition : « il s'agit de déterminer les macrostructures organisatrices du contenu qui sera présenté dans l'exposition ». Ce sont par exemple les sections thématiques d'une exposition. La troisième étape est la conception du « schéma scénationnel » : « les éléments, moments et modalités de la participation du visiteur [*sic*] au fonctionnement de l'exposition. » Cela correspond au parcours de visite. Le schéma scénationnel vise à anticiper l'interprétation du discours par les visiteur.ses lors de l'interaction avec l'exposition, notamment par l'agencement des espaces ou la mise en scène de dispositifs particuliers (d'immersion, de repos, d'interaction...). La quatrième étape est le choix de la scénique : « la traduction du contenu, de la trame et du schéma scénationnel en données physiques réalisables, puis réalisées. » C'est à proprement parler la mise en scène de l'exposition, sa mise en espace avec la conception des dispositifs de présentation, et la cartographie du parcours de visite. Enfin, la cinquième étape est la détermination de la mise en situation : « il s'agit de définir et de réaliser les modalités

⁴⁷ Sylvie Leleu-Merviel, « Structurer la conception des documents numériques grâce à la scénistique », 2005, p.151-18, in *Création numérique : Ecritures-expériences interactives*, sous la direction de Sylvie Leleu-Merviel, Paris, Hermès-Lavoisier.

concrètes de l'interaction entre le visiteur et l'exposition afin de mettre en œuvre le schéma scénarionnel ».

Selon lui ces étapes de l'écriture se manifestent pour l'exposition en trois moments : la détermination du propos (1), la production du scénario (2 et 3) et la production de la scénographie en relation avec la réalisation (4 et 5). Dans le cadre de la conception d'exposition, les équipes en lien direct avec le public sont minoritaires (étapes 3 et 5), alors même que la constitution et l'interprétation du discours sont liées, et influencées en grande partie par les visiteur.ses. Dans les faits, l'exposition est un discours. Ecrite, puis lue par les visiteur.ses, elle est un produit discursif et dit quelque chose non seulement en soi, des objets qu'elle expose et du message qu'elle communique, mais aussi de l'institution où elle se trouve. L'exposition temporaire dans une institution culturelle est un discours institutionnel, et donc un discours de pouvoir.

C. Analyse critique des musées : la muséographie critique comme outil de perception des relations de pouvoirs en œuvre au musée

En France, les musées nationaux et les musées du label « musées de France » sont rattachés au ministère de la Culture, aux collectivités territoriales et/ou aux municipalités. Ils répondent de ces différentes instances pour leur financement et leur organisation. La plupart des emplois dans ces musées sont régis par la fonction publique. Les directeur.rices et conservateur.rices de musées sont des fonctionnaires, et donc des représentant.es de l'Etat. Cette configuration des institutions muséales⁴⁸ s'inscrit dans un régime de pouvoir, dans un système de communication et d'interactions lié à ce pouvoir, au sens où Michel Foucault le définit⁴⁹. L'exercice du pouvoir se fait par des relations entre des fonctions établies, des réseaux

⁴⁸ Celle sur laquelle porte cette étude. En effet, elle est ciblée sur les musées publics, et non privés, sous régime de fonction publique, sur le modèle du musée d'Orsay, puisque c'est sur cette institution que porte cette étude.

⁴⁹ Comme il l'explique dans *Surveiller et punir*, le pouvoir n'est pas qu'une contrainte sur autrui, mais le résultat d'interactions entre les individus, notamment par les institutions. Les institutions participant de l'exercice du pouvoir sont aussi créatrices de savoir : elles créent un savoir légitimant leurs moyens de contrainte sur autrui (Foucault donne l'exemple de l'hôpital psychiatrique qui par la science, nomme des pathologies justifiant l'enfermement). Le pouvoir dans ses manifestations est partagé entre plusieurs institutions, et passe à la fois par la transmission du savoir justifiant son existence et par la punition. Ce dernier point peut interroger la vision du musée comme une institution de pouvoir au sens foucauldien, puisque le musée ne met pas en place de punitions envers ses visiteur.ses. Toutefois, le musée national étant un des organismes principaux de la création du savoir historique et artistique sur l'Etat où il se trouve (si l'on remonte aux origines du musée, pendant la période révolutionnaire), il est une institution d'exercice du pouvoir, dans une moindre mesure. Pour aller plus loin sur les

sans noyau véritable. Foucault voit un lien clair entre savoir et pouvoir, où le savoir est créé par les lieux de pouvoir et sert à justifier son existence. Dans le cadre du musée, le savoir est celui sur les œuvres mais aussi sur l'histoire, et donc sur le fonctionnement de nos sociétés qui en découle. Cela rejoint l'idée de la non-neutralité des musées. Un musée n'est pas neutre, car il crée un discours, à travers les expositions, les collections permanentes et les supports pédagogiques et de médiation variés (visites guidées, documentation...). Ce discours sert à justifier son existence : en effet, le musée existe pour conserver des objets, conservation justifiée par l'affirmation de leur valeur et de leur importance artistique ou historique par le musée et la documentation qu'il produit sur ceux-ci. Avant même le discours produit sur les objets, leur présence dans le musée est le fruit d'un choix conscient et éclairé qui n'est pas neutre⁵⁰. Le choix est une sélection et implique le rejet d'autres possibilités, il est donc la manifestation d'une volonté.

Dans le cadre d'une exposition, l'auteur.rice peut être extérieur.e à l'institution, invité.e. Toutefois, il est encore rarement coutume de rendre visible les auteur.rices du propos au sein même de l'exposition. S'ils sont présent.es dans « l'ours » - les crédits de l'exposition - les textes de salle, les cartels d'œuvres ne sont pour la plupart pas signés, lorsqu'ils sont écrits par les commissaires de l'exposition, ou les conservateur.rices. Cela correspond au caractère institutionnel du musée : les employé.es du musée, producteur.rices de savoir écrivent dans ses salles au nom du musée, et non pas eu leur nom. Jesús Pedro Lorente, dans son article « De la nouvelle muséologie à la muséologie critique : une revendication des discours interrogatifs, pluriels et subjectifs »⁵¹, pose la question de l'anonymat à l'œuvre concernant la production de savoir par les musées. Si dans les publications, les catalogues par exemple, chaque texte est bien signé, dans les salles d'un musée cela est très rare. C'est souvent l'institution qui est identifié. Toutefois, comme l'explique Jesús Pedro Lorente, les exigences envers le musée ont évolué. Cela se manifeste avec le courant critique de la muséographie :

« La muséologie critique est née dans les milieux académiques et particulièrement dans les musées universitaires, choisissant une posture d'analyse critique en réaction aux modes

notions de pouvoir au musée, voir Poulot, Dominique, Tony Bennett, et Andrew McClellan. « Pouvoirs au musée ». *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1 (30 juin 2012): 29-40.

⁵⁰ Nathalie Heinich travaille sur cette notion de choix dans son enquête sur la commission d'acquisition d'un FRAC : Nathalie Heinich, « Expertise et politique publique de l'art contemporain : les critères d'achat dans un Fonds Régional d'Art Contemporain ». *Sociologie du travail* 39, n° 2 (1997): 189-209.

⁵¹ Jesús Pedro Lorente, « De la nouvelle muséologie à la muséologie critique : une revendication des discours interrogatifs, pluriels et subjectifs », in Mairesse, François, éd. *Nouvelles tendances de la muséologie*. Musées-Mondes. Paris: La documentation Française, 2016, p.55-66.

traditionnels de production du discours d'exposition et d'interprétation des collections, et visant à renouveler et transformer les pratiques muséographiques. Les professionnels se revendiquant de ce courant encouragent l'abolition des parcours linéaires, préférant les propositions qui questionnent le public, ainsi que l'utilisation de tous les dispositifs qui favorisent une approche des objets d'exposition à la fois subjective, interactive et participative. Ils invitent les musées à présenter des interprétations personnelles, entretenant divers domaines de savoirs, à favoriser des discours pluriels et critiques, et à impliquer activement le public dès la conception et la planification des accrochages.⁵² »

Ces revendications de la part des professionnel.les soulignent un mode de fonctionnement traditionnel des musées : l'institution s'adresse, comme un bloc indistinct, neutre et omnipotent, aux visiteur.ses. Cela correspond, en France, à l'universalisme⁵³ républicain, à l'idée que les institutions de la République s'adressent à tous.tes, peu importe leur religion, leur orientation sexuelle ou leur origine. Les citoyen.nes forment un tout, où chacun.e joui des mêmes droits, que ce soit parmi les visiteur.ses ou parmi les membres de l'institution. Toutefois, cette vision, annoncée dans la préface du catalogue de l'exposition « Le modèle noir » (nous y reviendrons plus loin), nie la réelle diversité des expériences, et l'existence de discriminations ciblées et plus ou moins explicites. L'universalisme, s'il a pour objectif l'égalité des droits, connaît ses limites. Nous pouvons faire l'hypothèse que cela a une influence assez forte sur les musées nationaux, qui représentent d'une certaine façon l'idéal républicain, tout en conservant une indépendance aux variations politiques du pouvoir. Cela est peut-être particulièrement valable au Musée d'Orsay, musée universel dont l'histoire des collections est à mettre en regard avec l'essor de l'instruction publique, laïque et d'Etat au XIXème siècle.

L'une des solutions avancées par la muséographie critique, et l'une des tendances dans la conception d'exposition, serait la pluralité des voix assumée et explicite qui irait dans le sens de l'affirmation des subjectivités individuelles et politiques. C'est le cas avec les conseils scientifiques par exemple : faire appel à des expert.es extérieur.es au musée est un moyen de multiplier les points de vue. Comme l'affirme Lorente :

⁵² Jesus Pedro Lorente, et Nicole Moolhuijsen « La muséologie critique : entre ruptures et réinterprétations ». *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, n° 158 (1 mars 2015): 19-24.

⁵³ Notion selon laquelle les citoyen.nes de la République sont égaux.ales en droits et devoirs, sur référence d'un modèle de valeurs communes de la Nation et sans prendre en compte les particularités culturelles, de genre ou religieuses. Tout.e citoyen.ne est regardé.e par la République de la même façon.

« Un consensus général semble se former autour de l'idée que les musées ne devraient pas éviter les controverses, mais plutôt les rendre explicites. Au lieu de présenter des axiomes de façon impersonnelle, les musées sont de plus en plus enclins à formuler des questions et des incertitudes, à exposer les doutes et les aspects subjectifs, des points de vue opposés, des partis pris personnels, à s'ouvrir à la dissidence et aux conflits dans leur discours.⁵⁴ »

Ce point est particulièrement intéressant : plutôt que de chercher une vérité absolue, permettant d'asseoir le pouvoir scientifique de l'institution, pourquoi le musée n'assumerait-il pas ce qu'il ne sait parfois pas ? Cela pose la question de la prétendue objectivité nécessaire en sciences humaines, permettant d'échapper à une manipulation abusive des données. Cependant, toute histoire est par définition une manipulation, d'archives, d'objets et de données, dont le choix et l'analyse sont circonstanciels. Qui plus est, comme l'affirmait déjà Bourdieu :

« Les écrivains, les artistes et surtout les chercheurs qui sont déjà, par profession, plus enclins et plus aptes à dépasser les frontières nationales, doivent transcender la frontière sacrée, qui est inscrite aussi dans leur cerveau, plus ou moins profondément selon les traditions nationales, entre le *scholarship* et le *commitment*, pour sortir résolument du microcosme académique, entrer en interaction avec le monde extérieur (c'est-à-dire notamment avec les syndicats, les associations, et tous les groupes en lutte) au lieu de se contenter des conflits « politiques » à la fois intimes et ultimes, et toujours un peu irréels, du monde scolastique, et inventer une combinaison improbable, mais indispensable : le savoir engagé, *scholarship with commitment*, c'est-à-dire une politique d'intervention dans le monde politique qui obéisse, autant que possible, aux règles en vigueur dans le champ scientifique.⁵⁵ »

Les chercheur.ses, les producteur.rices de savoir, et donc les membres des institutions muséales peuvent inscrire leur savoir dans un engagement politique. Iels peuvent participer du monde politique sans contrevenir à leur rigueur scientifique. L'affirmation d'une subjectivité politique s'accompagne de l'explicitation d'une position de discours. L'expression de doutes et la prise de position sont un moyen pour les musées de s'ancrer plus fortement dans leurs communautés, et de devenir « polyphoniques ». Cela passe, comme l'explique Lorente, par l'expression de l'incertitude, l'interrogation, la pluralité des points de vue explicites. Il faut

⁵⁴ Ibid, p.59.

⁵⁵ Pierre Bourdieu, « Pour un savoir engagé » in *Contre-feux 2*, Paris, Liber – Raisons d'agir, 2001, pp. 33-40.

reconnaître que toute interprétation est subjective, et donc identifier clairement les auteur.rices du discours de l'exposition.

Ces définitions du musée et de l'exposition sont mes points d'ancrage méthodologique dans la réflexion sur l'exposition « Le modèle noir ». J'étudie l'exposition et ses acteur.rices afin de comprendre quelles structures sont à l'œuvre au sein de l'institution. Je vais dans les parties suivantes analyser le discours de l'exposition et les conditions de son élaboration, et donc les relations de pouvoir en place dans l'institution créatrice de ce discours.

PARTIE II. De New York à Pointe-à-Pitre en passant par Paris

L'exposition « Le modèle noir » se déroule à Orsay entre deux autres étapes de sa présentation, à New York et à Pointe-à-Pitre. Pourquoi « Posing Modernity : from Manet to Matisse to today » est-elle transposée à Paris dans un des plus grands musées nationaux français ? Pour comprendre ceci, il convient de revenir d'abord sur l'histoire de cette institution et de ses expositions. Quelle est la tradition muséographique et historiographique dans laquelle s'inscrit l'exposition « Le modèle noir » ? A travers l'étude des différents lieux culturels qui accueillent ces trois adaptations, il s'agit de comprendre les enjeux qui accompagnent la traduction de ce projet, en regard des enjeux spécifiques à chaque musée.

A. Le musée d'Orsay : un musée universel et universaliste

Le musée d'Orsay est un établissement public inauguré en 1986. Il est le fruit d'un projet de réhabilitation architecturale de la gare d'Orsay, construite par Victor Laloux entre 1898 et 1900 pour l'exposition universelle. La gare dessert d'abord le sud-ouest de la France, puis à partir de 1939 la banlieue parisienne, avant de devenir obsolète. En 1945 elle accueille le retour des déportés. Par la suite, elle est laissée à l'abandon. Un appel à projet est lancé au début des années 1970 afin de réhabiliter la gare : l'idée est alors de la détruire et de construire à la place un hôtel international, mais le ministère de l'équipement et du logement refuse le permis de construire, car l'architecture ne s'intégrerait pas dans le site. La proposition s'inscrit toutefois dans de grands projets architecturaux de refonte de la ville, dont témoignent encore aujourd'hui la gare Montparnasse, le quartier des Halles ou celui de la Défense. En 1973, le bâtiment est inscrit à l'inventaire supplémentaire des Monuments Historiques et classé en 1978. Elle accueille à cette époque la compagnie de théâtre Renaud/Barrault ainsi que l'hôtel des ventes Drouot. En 1978, un concours d'architecture est lancé et le projet de transformation de la gare en musée est retenu. Le musée ouvre sept ans plus tard, sous la présidence de François Mitterrand, alors que le projet avait été amorcé sous Georges Pompidou, puis continué sous Valéry Giscard d'Estain, et est perçu comme un musée de président, reflétant les goûts du pouvoir en place. Par exemple, Valéry Giscard d'Estain va intervenir dans la constitution des collections afin que les œuvres d'artistes romantiques y soient intégrées. Agathe Joly, dans son

travail de recherche sur la réception dans la presse du musée d'Orsay⁵⁶, décrit les réserves de la presse française concernant la place de l'Etat dans la création de ce musée, et plus précisément du président, suite à l'arrivée au pouvoir de Mitterrand. En effet, celui-ci s'intègre vite au projet en nommant un nouveau président du musée d'Orsay (qui ne s'appellera donc pas, comme prévu à l'origine, « musée du XIXe siècle ») Jacques Rigaud, et l'historienne Madeline Rebérioux comme vice-présidente. Les bornes chronologiques sont fixées à 1848-1914.

1. Collections permanentes

Les collections proviennent de trois établissements⁵⁷ : le musée du Louvre pour les artistes nés après 1820, le musée du Jeu de Paume (musée de l'impressionnisme depuis 1947) et le musée national d'Art moderne (qui ne conserve, depuis son installation au Centre Georges Pompidou, que les œuvres d'artistes nés à partir de 1870). Les collections montrent « dans toute sa diversité, la création artistique du monde occidental de 1848 à 1914⁵⁸ », et constituent la plus grande collection de peintures impressionnistes et post-impressionnistes au monde (1100 toiles). Les collections sont rassemblées dans un moment coïncidant avec une reconsidération de l'histoire de l'art du XIXe siècle (avec par exemple une réhabilitation des peintres pompiers), et un tournant méthodologique en histoire de l'art. Agathe Joly expose les orientations que prend la discipline, en France et dans le monde anglo-saxon, et principalement l'histoire sociale de l'art⁵⁹, qui se conçoit « non tant en termes de changements stylistiques qu'en termes de changements dans les relations entre l'artiste et le monde environnant⁶⁰ ». Avec la *New Art History*, cette nouvelle méthodologie s'inscrit dans un courant post-moderniste et vise à insérer les œuvres dans leur contexte social et matériel de création, avec l'éclairage des idées « féministes, marxistes, structuralistes, psychanalytiques et socio-politiques sur une discipline connue pour son goût conservateur⁶¹ ». Le contexte universitaire joue un rôle dans les débats sur le musée d'Orsay, mais ne se retrouve finalement pas totalement dans le projet muséographique. La présentation des œuvres est organisée par mouvements stylistiques, avec

⁵⁶ Agathe Joly, 1985-1997, *Fortune Critique du Musée d'Orsay : la spécificité du regard anglo-saxon*, mémoire de recherche sous la direction de François René-Martin et Michela Passini, 2014, Ecole du Louvre, Paris.

⁵⁷ « Musée d'Orsay: Histoire des collections ». Consulté le 28 juillet 2020. <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/histoire-des-collections/accueil.html>.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Pour en savoir plus sur l'histoire sociale de l'art voir : *Histoires sociales de l'art*, vol. I et II, éd. par Neil McWilliam, Constance Moréteau, Johanne Lamoureux, Paris, INHA, 2016.

⁶⁰ Nikolaus Pevsner, et Antonio Pinelli. *Les académies d'art*. Paris: Monfort, 1999.

⁶¹ Agathe Joly, *op. cit.*, p.21.

une distinction claire entre les peintres académiques et pompiers, et l'avant-garde. Les expositions, nous allons le voir, ne suivent pas non plus les tendances post-modernistes.

2. Les expositions au musée d'Orsay : historique et interprétation

Pour mieux étudier l'impact de l'exposition « Le modèle noir : de Géricault à Matisse », j'ai analysé l'ensemble de la programmation du musée d'Orsay depuis sa création. J'ai classifié par thèmes et par typologie les différentes expositions du musée, de 1986 à 2020, en me servant de *Airtable*, outil de gestion collaborative en ligne fondé en 2012 par Howie Liu, Andrew Ofstad et Emmett Nicholas. Utilisé par de grandes entreprises américaines (Tesla, Netflix, le Times Magazine...), le logiciel en ligne est un hybride entre une base de données et un tableur. Il est né de la frustration face aux tableurs classiques qui ne peuvent a priori contenir que des chiffres, voire parfois des images. L'ambition de l'outil est d'offrir la possibilité de créer son propre modèle de gestion, à partir de modèles applicatifs ou ex-nihilo. Il offre la possibilité de rassembler une grande variété de types de données :

« Il permet de loger dans ses cellules toutes sortes d'éléments comme des dates, des numéros de téléphone ou des URLs mais aussi des cases à cocher, des grilles d'évaluation, des photos ou encore des code-barres. Ce qui en fait un produit potentiellement adapté à un très grand nombre de cas d'usage. Airtable peut être notamment utilisé pour concevoir une base de contacts, un planning éditorial, un calendrier partagé, un catalogue de produits ou encore une revue de code dans le cadre d'un développement d'application.⁶² »

C'est donc la variété d'offres et de possibilités qui est l'atout principal de cet outil. Il est possible d'intégrer au tableur des documents multimédias, comme des PDF (ce qui est très utile pour la gestion des archives par exemple). Qui plus est, il permet de varier les visualisations, en grille (comme un tableur classique), ou en galerie. Il s'agit d'une base en ligne, partagée, qui permet donc (grâce à des notifications) de suivre le travail de ses collaborateur.ice.s en temps réel. J'avais utilisé cet outil dans le cadre d'un projet d'exposition au Musée des Maîtres et artisans du Québec pour classer les œuvres et les archives et concevoir plusieurs scénarios⁶³.

⁶² <https://www.journaldunet.com/solutions/dsi/1210209-airtable-l-app-qui-veut-detroner-excel-et-google-sheets/> ; consulté le 05/09/2019.

⁶³ Pour en savoir plus sur l'utilisation d'Airtable dans les musées, voir *PRÉPARER UNE EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE LA PRODUCTION D'UN DUO D'ÉMAILLEURS QUÉBÉCOIS : Réflexions et reconsidérations des outils méthodologiques de la conception d'exposition*, Lara Le Drian Saint-Germes et Vicky

Ici, l'outil s'est avéré utile dans le recensement des données. Il y a eu en effet 483 expositions depuis l'inauguration du musée, ce qui m'a amenée à adopter un outil efficace et flexible. Qui plus est, le choix des catégories de classement des expositions n'a pas été évident. J'ai donc préféré pouvoir réévaluer au cours du recensement voire à sa fin les différentes typologies d'expositions. En effet, il s'agissait de trouver des catégories permettant d'esquisser un panorama des expositions utile à mon analyse, ce qui a par exemple écarté le classement par technique (sculpture, peinture, arts graphiques...), trop restreint et ne répondant pas à tous les types d'expositions. En résultent finalement trois catégories : monographie, thématique et ethnologie⁶⁴. Ces catégories sont volontairement assez vastes, mais permettent d'avoir une meilleure vue des tendances d'exposition au musée d'Orsay, tout en conservant des possibilités d'interprétation des données multiples : une étude plus large sur les expositions du musée d'Orsay de sa création à nos jours serait pertinente et possible en partie grâce à ces données, dans le cadre d'une recherche plus longue⁶⁵. Dans le tableau figurent les titres d'exposition, leurs dates, leur typologie, les noms et fonctions des auteur.rices et les autres lieux d'exposition lorsqu'ils existent. J'ai également créé une sous-catégorie reliée à la typologie « monographie ». Elle permet d'identifier les artistes femmes, les artistes étranger.ères et éventuellement les artistes racisé.es. Ce dernier aspect est plus difficile, étant donné le nombre d'expositions et la difficulté à accéder à une quantité suffisante d'informations sur ce point en un temps réduit. Cela permet toutefois de faire ressortir la part dominante d'hommes (français, ou venant de pays européens ou des Etats-Unis) : 8 expositions sur 483 sont consacrées à une artiste. L'exposition « Qui a peur des femmes photographes ? », en 2016 en deux volets au musée d'Orsay et au musée de l'Orangerie présente le travail de plusieurs artistes femmes.

Buring, dirigé par Colette Dufresne-Tassé, mémoire de muséologie canadienne, Ecole du Louvre, Université de Montréal, Montréal, 2019.

⁶⁴ Cette catégorie recouvre les expositions portant sur des sujets dits de société, ne relevant pas nécessairement du champ artistique.

⁶⁵ Etant donné la taille de ce tableau, il ne figure pas dans son intégralité en annexes, mais l'accès au fichier *Airtable* est ouvert à tous.tes au lien suivant : <https://airtable.com/shrGQmSz3nBiJgzfE>.

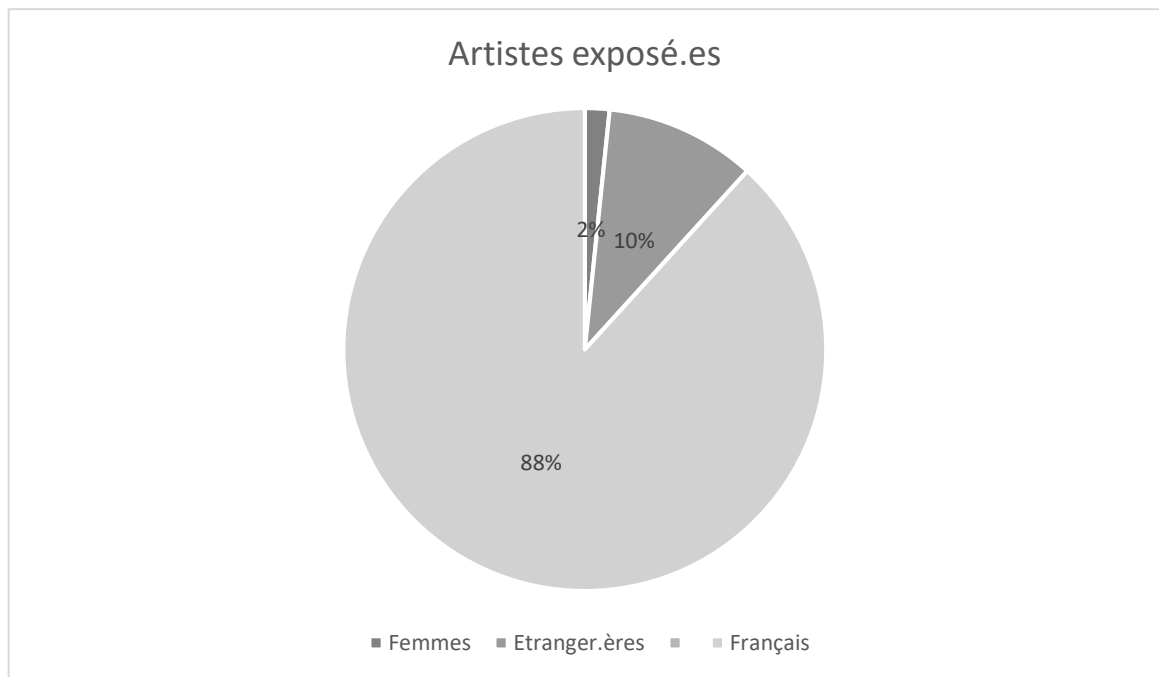


Figure 1. Part d'artistes femmes dans les expositions du musée d'Orsay (1986-2020)

Cette part très réduite d'artistes femmes est une manifestation de l'histoire monosémique évoquée en première partie. Elles sont sous-représentées en tant qu'actrices mais sur-représentées en tant que modèles ou objets. On relève par exemple dix expositions sur Edgar Degas, dans l'œuvre duquel le modèle féminin (et le nu) est très présent, contre huit expositions sur des artistes femmes. Il n'y a eu aucune exposition réalisée sur un.e artiste racisé.e seul.e, ou du moins aucune dont le résumé ne le mentionnerait.

La majorité des expositions sont thématiques. Cette catégorie regroupe les expositions portant sur une seule oeuvre, sur un mouvement artistique ou une technique. On note que le musée suit l'organisation de ses collections, avec des expositions allant du XIXe siècle au début du XXe. Les expositions sur la photographie sont assez nombreuses (environ 150), contre 86 expositions sur la sculpture. La peinture reste la technique la plus représentée avec plus de 200 expositions. Concernant les expositions monographiques, on observe une alternance entre des expositions grand public, présentant des figures très connues (Van Gogh, Monet, Degas), environ une par an, et des artistes plus méconnu.es. La majorité des expositions présentées à l'étranger portent sur les peintres impressionnistes ou de l'avant-garde, dans la lignée de la première exposition du musée, avant même son ouverture, aux Etats-Unis. L'exposition de chefs d'œuvre semble être un moyen important pour le musée de rayonner à l'étranger, ce depuis son ouverture.

A la lecture de ces données, plusieurs moments importants se dégagent dans l'histoire des expositions du musée d'Orsay, en lien avec notre sujet. En 1990, l'exposition « Il y a cent ans ils ont donné l'Olympia » présente l'œuvre de Manet sous l'angle de sa donation au musée cent ans plus tôt, en novembre 1890 :

« En novembre 1890, la presse parisienne annonce l'entrée d'un nouveau tableau dans les collections nationales : l'Olympia de Manet vient de prendre place au musée du Luxembourg, offert à l'Etat par un groupe de souscripteurs à l'initiative du peintre Claude Monet. Riches ou pauvres, artistes, amateurs, marchands, hommes de lettres et politiciens, ils sont presque une centaine à vouloir, en dépit des obstacles opposés par l'administration, que Manet soit enfin représenté dans les collections nationales. Le scandale provoqué par ce tableau en 1865 est pourtant loin d'être apaisé. Le public, en général, n'est pas encore gagné par l'art de Manet et l'administration ne va accepter le don qu'à regret. ⁶⁶»

⁶⁶ « Musée d'Orsay: Il y a cent ans ils ont donné l'Olympia », commissaire Anne Distel. Consulté le 13 août 2020. <https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/aux-musees/presentation-generale/article/il-y-a-cent-ans-ils-ont-donne-lolympia-4079.html?cHash=a515a6af91>.

L'accent est mis sur la réception de l'œuvre et son entrée dans les collections, et le scandale qu'elle a provoqué au Salon de 1865. Comme l'expliquent Isolde Pludermarcher et Denise Murrell dans le catalogue de l'exposition « Le modèle noir »⁶⁷, ce n'était pas tant la présence de Laure, le modèle noir qui pose en domestique, qui choque, mais la posture et la nudité déshabillée de Victorine Meurent. Avant la thèse de Denise Murrell⁶⁸, le personnage de Laure en arrière-plan n'attire pas du tout l'attention des critiques et historien.nes d'art. Elle est totalement invisibilisée, alors même que sa présence dans le tableau est le fruit d'un choix éclairé et producteur de sens par l'artiste.

Une autre exposition qui attire l'attention est l'exposition « L'Origine du monde. Autour d'un chef-d'œuvre de Courbet », en 1996-1997. Commissariée par Laurence des Cars (l'actuelle présidente du Musée d'Orsay), il s'agit de la première exposition dédiée entièrement à cette œuvre. L'exposition donne à voir une œuvre très célèbre du peintre mais entourée à l'époque d'une aura de mystère, en raison de son sujet (un sexe féminin occupant toute la composition), et de son histoire : avant d'entrer dans les collections du musée en 1995, l'œuvre appartenait d'abord à Khalil-Bey qui la présentait cachée derrière un rideau, et en 1955 le peintre André Masson l'avait dissimulée derrière un panneau-masque. L'exposition célèbre une nouvelle acquisition, montrant ainsi qu'il ne s'agit pas d'une acquisition anodine. Elle a aussi pour ambition de le faire connaître, de replacer la toile dans l'histoire de l'art au musée. Ainsi, l'exposition est un outil de recherche en ce qu'elle permet de faire avancer la recherche sur une œuvre voire de l'amorcer ou de l'encourager. L'exposition ayant lieu deux ans après l'arrivée de l'œuvre dans les collections, on peut penser que le projet d'exposition coïncide avec l'acquisition. Cela permet de faire des recherches plus approfondies car soutenues par un budget propre (le budget de l'exposition) et une équipe plus large (que pour la constitution d'un dossier d'œuvre classique). Le caractère public de l'exposition participe aussi de ce phénomène : l'exposition touche un public plus large et moins spécialisé que des publications académiques, et est aussi un moyen d'inviter à la recherche. On le verra pour « Le modèle noir », mais le musée peut ouvrir la voie à plusieurs recherches, dans la suite d'une exposition.

Enfin, l'exposition « Masculin/Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours », du 24 septembre 2013 au 12 janvier 2014, en collaboration avec le Leopold museum de Vienne, s'inscrit dans cette même lignée. Elle rassemble plusieurs commissaires : Guy Cogeval, alors président du musée, Ophélie Ferlier, conservatrice du département des sculptures au musée

⁶⁷ *Le modèle noir: de Géricault à Matisse*. Dijon, France: Édition Faton, 2019.

⁶⁸ Denise M. Murrell, « Seeing Laure: Race and Modernity from Manet's Olympia to Matisse, Bearden and Beyond ». Columbia University, New York.

d'Orsay, Xavier Rey, conservateur du département des peintures au musée d'Orsay, Ulrich Pohlmann, directeur de la collection photographique du Stadtmuseum Munich et Tobias G. Natter, directeur du Leopold Museum de Vienne. Comme pour « Le modèle noir », il y a plusieurs commissaires, de pays et d'institutions différentes. L'exposition traite un sujet qu'elle présente comme inédit et rarement traité, sauf par l'institution partenaire. On assiste donc ici aussi à une reprise d'exposition, élargie par les commissaires du musée d'Orsay en lien avec les fonds propres du musée et les collections nationales. Le synopsis de l'exposition insiste sur l'innovation que représente un tel sujet, en commençant par la conjonction « alors que » dont la valeur adversative montre bien l'enjeu d'une telle proposition :

« Alors que le nu féminin s'expose aussi régulièrement que naturellement, le corps masculin n'a pas eu la même faveur. Qu'aucune exposition ne se soit donné pour objet de remettre en perspective la représentation de l'homme nu sur une longue période de l'histoire avant le Leopold Museum de Vienne à l'automne 2012 est plus que significatif. Pourtant, la nudité masculine était pendant longtemps au fondement de la formation académique du XVIIIe au XIXe siècles et constitue une ligne de force de la création en Occident.

S'appuyant sur la richesse de son propre fonds (quelques sculptures inconnues) et des collections publiques françaises, le musée d'Orsay se donne donc comme ambition avec l'exposition Masculin / Masculin d'approfondir, dans une logique à la fois interprétative, ludique, sociologique et philosophique toutes les dimensions et significations de la nudité masculine en art.

Parce que le XIXe siècle puise au classicisme du XVIIIe siècle et que son écho résonne jusqu'à nos jours, cette exposition élargit l'horizon traditionnel du musée d'Orsay pour embrasser plus deux siècles de création, dans toutes les techniques, peinture, sculpture, art graphique et bien sûr photographie, qui auront une place égale dans le parcours.⁶⁹ »

Une présentation détaillée de l'exposition existe toujours sur le site, ce qui n'est pas le cas pour toutes les expositions et témoigne donc bien de son importance. On retrouve ici l'ambition de couvrir un sujet inexploré à tort, et de faire avancer la recherche en histoire de l'art. Le processus est semblable à celui de la création du « Modèle noir » : le constat de manque de connaissance et surtout de leur diffusion sur un sujet (1), l'énonciation de ce constat (2), puis la proposition d'une ouverture (3). Le musée pose une question et propose d'y répondre :

⁶⁹ « Musée d'Orsay: Masculin / Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours. » Consulté le 17 août 2020. <https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/aux-musees/presentation-generale/article/masculin-masculin-37292.html?cHash=f495a33800>.

« Pourquoi aucune exposition n'a-t-elle jamais été dédiée au nu masculin jusqu'à *Nackte Männer* au Leopold Museum de Vienne l'année dernière ? C'est pour répondre à cette question que l'exposition confronte des œuvres, à travers les époques et les techniques, autour de grands thèmes qui ont forgé la représentation du corps masculin sur plus de deux siècles.⁷⁰ » Une grande exposition thématique, diachronique et pluridisciplinaire, enrichie d'une programmation culturelle riche et variée, est un moyen non seulement d'attirer du public avec de la rareté, de l'inédit, et de créer des savoirs postérieures à l'exposition.

Ainsi, ces trois expositions sont des exemples qui se distinguent du reste des expositions. Elles traitent de sujets inédits, et représentent des moments clés dans l'histoire du musée. On peut s'interroger, comme pour « Le modèle noir », sur la permanence de ces initiatives, sur la trace que laissent ces expositions dans le musée, autant dans le choix des expositions temporaires suivantes que dans la présentation des collections permanentes. Qui plus est, la question de la subversion réelle ou de surface se pose : ce type d'exposition a-t-il pour objectif de surprendre ou choquer le public ? Les expositions doivent-elles répondre aux attentes des visiteurs pour remplir leurs objectifs de fréquentation ou peuvent-elles se permettre de proposer des sujets inattendus ? Quoiqu'il en soit, ces expositions sont-elles précurseuses de l'exposition « Le modèle noir » ? Peut-on parler d'une lignée d'expositions inédites et révolutionnaires ? Les parties suivantes sont consacrées aux questions suivantes : en quoi le musée d'Orsay était-il apte à accueillir cette exposition, et comment ses équipes ont-elles mis en place ce discours, en analysant sa conception et sa réception ?

B. Transporter, transposer, traduire

1. L'exposition « Posing Modernity » à la Wallach Art Gallery

Le projet d'exposition au musée d'Orsay pour « Le modèle noir » trouve sa source dans une exposition à la Wallach Art Gallery, à l'université de Columbia, New York. Intitulée « Posing Modernity : from Manet to Matisse to today », du 24 octobre 2018 au 10 février 2019. Cette première version est le résultat des recherches de Denise Murrell, commissaire de l'exposition. Sa thèse *Seeing Laure : Race and Modernity from Manet's Olympia to Matisse*,

⁷⁰ « Musée d'Orsay: Masculin / Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours. » Consulté le 17 août 2020. https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/aux-musees/presentation-detaillee/article/masculin-masculin-37292.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=e663b96d76.

*Bearden and Beyond*⁷¹, s'intéresse en premier lieu à Laure, modèle noire de Manet, qui pose notamment comme domestique de l'*Olympia*⁷². Denise Murrell constate qu'elle est délaissée des descriptions et analyses traditionnelles du tableau, et démontre par ses recherches que Manet accorde à cette femme un rôle aussi important qu'à Victorine Meurent, au premier plan. Denise Murrell retrouve alors l'identité de ce modèle (Laure) et parvient à reconstituer son histoire. Cette recherche lui permet de retracer en parallèle l'itinéraire de plusieurs personnes noires ayant travaillé auprès des peintres à Paris, entre la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème}. Denise Murrell retrouve leurs noms, leurs adresses, et réalise une cartographie du Paris de la communauté noire parisienne après l'abolition de l'esclavage en France en 1848.

Suite à cette thèse, elle prépare sur le même thème le premier volet de l'exposition. Partant de Manet, la chronologie s'étend jusqu'à la période contemporaine, et se concentre principalement sur les femmes modèles, mais aussi peintres (Mickalene Thomas). La particularité de cette première version de l'exposition est qu'elle est le résultat d'un travail de recherche présenté par son autrice, dans une galerie universitaire. Créée en 1986, la galerie est le premier lieu d'exposition de l'université. Reliée au département d'histoire de l'art et d'archéologie ainsi qu'aux bibliothèques de l'université, la galerie présente des expositions organisées par des étudiant.es, des chercheur.ses et des professeur.es, ainsi que des expositions portant sur des figures importantes de l'université de Columbia ou sur les collections de l'université. A la fois « forum et laboratoire⁷³ », la galerie tranche la question posée par Duncan Cameron⁷⁴ en 1971. Rattachée à une université, elle est au cœur de la recherche et est un lieu de conception de savoir tout autant que de partage.

2. L'adaptation pour le musée d'Orsay

Le projet d'une adaptation de cette exposition pour le musée d'Orsay émerge pendant la conception de celle pour la Wallach Art Gallery en 2015. Denise Murrell entre en contact avec Isolde Pludermarcher, conservatrice du département des Peintures au musée d'Orsay et spécialiste entre autres de Manet, concernant des prêts d'œuvres en lien avec l'*Olympia*. Le tableau en lui-même ne sera pas prêté en raison de sa place importante dans le parcours

⁷¹ Idem.

⁷² Edouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, Musée d'Orsay (Annexes, fig.4, p.5)

⁷³ Wallach Art Gallery | Columbia University. « About Us », 24 avril 2017. <https://wallach.columbia.edu/about-us>.

⁷⁴ Duncan Cameron, « The Museum, a Temple or the Forum1 ». *Curator: The Museum Journal* 14, n° 1 (1971): 11-24.

permanent du musée, mais des prêts de dessins et de photographies seront possibles. Denise Murrell entre également en contact avec Cécile Debray au Centre Pompidou pour discuter du prêt des œuvres de Matisse. Ces discussions coïncident avec le départ de Guy Cogeval de la présidence du musée d'Orsay et de l'Orangerie remplacé par Laurence des Cars. Cécile Debray parle du projet de Denise Murrell à Laurence des Cars, qui, très intéressée, prend avec celle-ci un rendez-vous. Le lendemain de sa nomination à la présidence, Laurence des Cars envoie une lettre d'engagement à New York pour la préparation d'une version française de l'exposition. Cela constituerait donc, d'après Denise Murrell⁷⁵, le premier projet de la nouvelle présidente. Le choix du musée d'Orsay est donc en lien avec le processus de préparation de l'exposition new yorkaise. Le lien entre « Posing Modernity » et Orsay se fait par la nature des collections et leur localisation. Le musée semble le plus à même d'accueillir cette exposition puisque c'est là que se trouve l'*Olympia* de Manet, point de départ de cette recherche. Qui plus est, l'envergure de l'institution semble propice à un tel projet, comme l'explique Laurence des Cars dans la préface du catalogue d'exposition :

« Le défi que nous nous lançons est ambitieux (...) Cette ambition forte, seul un grand établissement national pouvait la porter. C'est à lui que revient, tout en montrant les grands artistes, de s'ouvrir par l'histoire aux sujets de société les plus contemporains, de se saisir d'enjeux culturels dont les retombées politiques et sociales sont évidentes.

Cette ambition est partie intégrante de ses missions, notamment de service public.⁷⁶ »

On peut ici relever les missions que donne au musée sa nouvelle directrice : l'exposition de grands artistes avec une ouverture sur l'histoire sociale et politique, tout en se liant aux enjeux actuels. Ces thématiques correspondent aux orientations prises par les grands musées nationaux depuis quelques années, comme vu plus haut. Le musée d'Orsay est un musée national qui fournit un service public. Cela signifie qu'il répond à certains besoins et exigences. La définition légale des musées de France stipule leurs missions, qui peuvent s'appliquer aux établissements publics : « collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public⁷⁷ ». Les expositions temporaires répondent aux mêmes attentes.

⁷⁵ Entretien avec Denise Murrell, le 10 juillet 2020.

⁷⁶ *Le modèle noir: de Géricault à Matisse*. Dijon, France: Édition Faton, 2019, p.13.

⁷⁷ « Qu'est-ce qu'un musée de France ? » Consulté le 31 août 2020. <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Musees/Nos-musees/Qu-est-ce-qu-un-musee-de-France>.

Dès l'amorce d'une version parisienne, l'exposition de Denise Murrell devient une exposition itinérante. Toutefois, elle ne circule pas dans sa première version mais fait l'objet d'adaptations en fonction de l'institution où elle est présentée et de ses ressources. A New York, les œuvres contemporaines sont plus nombreuses car présentes dans les collections de la Wallach Art Gallery, tandis qu'à Orsay, la partie dédiée au XIX^{ème} siècle est considérablement augmentée en lien avec les collections des musées et l'histoire de l'esclavage en France. Une troisième étape de l'exposition a ensuite été prévue, au Memorial ACTe à Pointre-à-Pitre. N'ayant pu voir que l'exposition du musée d'Orsay, je me suis demandée en quoi les deux autres versions différaient de celle-ci. La réponse m'a été apportée lors d'entretiens avec les commissaires de l'exposition parisienne, et grâce aux articles de presse et critiques en ligne des expositions. A ma connaissance, aucun catalogue n'a été réalisé pour l'exposition du Memorial ACTe, contrairement aux deux autres étapes. Les trois versions sont bien trois expositions différentes, adaptées chacune à leur institution d'accueil, tant dans leur contenu que dans sa présentation. La nature des trois institutions diffère : une galerie universitaire, un musée de Beaux-Arts et un mémorial de l'histoire de l'esclavage. Ainsi, comme on pourrait s'y attendre, l'accent est mis sur différents aspects de la recherche de Denise Murrell, augmentée des recherches des commissaires associées et du comité scientifique. Les bornes chronologiques sont étendues, proportionnellement à l'espace disponible mais aussi en lien avec l'histoire française. Denise Murrell explique lors de notre entretien :

« Nous étions d'accord qu'il serait mieux que l'exposition à Orsay commence au début du XIX^{ème} siècle, afin qu'ils puissent exposer le *Portrait de Madeleine* de Benoist (du musée du Louvre). Le Louvre n'avait pas envisagé nous prêter ce tableau pour l'exposition à New York, pour des raisons pratiques. Mais une des raisons pour faire commencer l'exposition au début du XIX^e était que la période de 1800 à 1848 marquait la fin de l'esclavage sur le territoire français, pour finir par son abolition en 1848. Je n'aurais probablement pas traité cela, même si j'avais eu la place, car il s'agit d'un sujet essentiellement français. Et il fallait que ce soit un musée avec les ressources du musée d'Orsay qui s'en charge.⁷⁸ »

3. Etat des *black studies* en France : retard et concurrence avec les Etats-Unis ?

⁷⁸ Entretien avec Denise Murrell le 10 juillet 2020, traduction personnelle (annexes, p.91).

Outre les raisons matérielles que j'ai évoquées, plusieurs facteurs ont nécessité une adaptation de l'exposition, plus qu'une traduction. Dans son ouvrage *La condition noire*⁷⁹, Pap Ndiaye s'intéresse au statut des personnes noires et à la spécificité de la racialisation⁸⁰ dans un pays où l'universalisme républicain a rendu aveugle aux racialisations sociales tout en perpétuant un racisme institué. Il explicite dès l'introduction l'intérêt porté aux Noir.es américain.es en France, sur lequel il existe plus de publications que sur les Noir.es français.es. Le système ségrégationniste a perpétué la hiérarchisation des supposées races en faveur des Blanc.hes, et même après son abolition, les traces de ce racisme d'Etat sont encore très présentes.⁸¹ L'existence de statistiques ethniques aux Etats-Unis permet de rendre visibles ces inégalités par les chiffres, ce qui n'est pas le cas en France où elles sont interdites. Pap Ndiaye explique l'ambiguïté de la condition noire en France, où la pensée universaliste refuse de voir les différences, par crainte de créer des discriminations, mais où les discriminations existent toutefois bel et bien. Ainsi, être Noir.e en France, c'est être perçu comme tel, d'où le terme de « personne racisée ». La socialisation induit une perception des personnes non-blanches en tant que telle et donc leur discrimination, plus ou moins explicite, basée sur des stéréotypes racistes. Pap Ndiaye l'explique :

« Je ne me résume pas à mon apparence noire, mais il se trouve que je suis souvent considéré comme tel. En cela ma condition est celle d'être un Noir, non par nature mais par société. Je ne suis pas noir parce que je l'ai décidé, parce que cela serait ma nature, ou parce que je souhaiterais que les autres me considérassent comme tel ; je suis noir parce que c'est comme cela que je suis perçu le plus souvent (et pas de manière forcément négative, loin s'en faut), et qu'il faut bien que je l'assume.⁸² »

Il pose la question de l'existence d'une identité noire en France, et de ses complexités. Par une série d'entretiens et en s'appuyant sur le travail de sociologues américain.es il fait ressortir trois types d'identification : ceux qui s'identifient comme noir.es⁸³, ceux qui sont

⁷⁹ Pap NDiaye et Marie NDiaye. *La condition noire: essai sur une minorité française*. Paris, France: Gallimard, 2009.

⁸⁰ Le fait pour une personne non-blanche d'être perçue comme telle. Le terme « racialiser » permet de nommer le racisme sans accepter l'existence de races biologiques.

⁸¹ Le mouvement #BlackLivesMatter ressurgit au printemps 2020 après l'assassinat de Georges Floyd, noir, par un policier blanc, pour alerter l'opinion sur la forte mortalité des Noir.es tué.es par la police. A cela s'ajoutent de nombreuses inégalités socio-économiques.

⁸² Pap Ndiaye, *op. cit.*, p.52.

⁸³ Il reprend aussi les concepts de Tommie Shelby qui reprend lui-même Clifford Geertz en distinguant « une identité noire épaisse (*thick blackness*) » qui « renvoie à des groupes circonscrits, en quelque sorte intentionnels, qui ne procèdent pas d'injustices subies mais sont appuyés sur des éléments de culture communs » ;

identifié.es et perçu.es comme noir.es sans le vouloir, et ceux qui ne se définissent pas comme tel⁸⁴. Pap Ndiaye résume ainsi :

« À la question « qui est noir ? » il convient de ne répondre ni par des arguments de nature (qui renverraient à une conception biologisante de la « race ») ni par des arguments de culture (qui renverraient à l'infinie variété des différences culturelles entre les hommes et des identités qui leur sont attachées), mais par des arguments sociopolitiques : dans les sociétés où ils sont minorés, sont noirs celles et ceux qui sont réputés tels ; est noire, *a minima*, une population d'hommes et de femmes dont l'expérience sociale partagée est d'être considérés comme noirs. Il y a donc des Noirs (des Blancs aussi) par accord social tacite. Les Noirs ont en commun de vivre dans des sociétés qui les considèrent comme tels. Ils n'ont pas le choix d'être ou de ne pas être tels qu'on les voit. Ils ont en revanche le choix d'assumer leur identité racialisée, ou de la rejeter comme impropre à leur être profond. Ce choix n'est pas susceptible de modifier radicalement la perception raciale. Pour paraphraser les propos de Sartre concernant les Juifs, un Noir est un homme que les autres hommes tiennent pour noir⁸⁵ »

Ainsi, être noir.e en France c'est être perçu.e comme tel. A contrario, aux Etats-Unis, il existe une culture et des sous-cultures noires, pour plusieurs raisons, entre autres le multiculturalisme (à l'inverse de l'assimilationnisme⁸⁶ en France), qui favorisent la coexistence de plusieurs cultures identitaires affirmées. Au terme de peuple ou de communauté, qui indiquent une forte base culturelle commune, Pap Ndiaye préfère le terme de minorité, « qui délimite minimalement un groupe en fonction du critère de l'expérience sociale partagée selon le marqueur socialement négatif de la peau noire, sans impliquer l'existence de liens culturels communs ou d'une reconnaissance institutionnelle⁸⁷ ». La minorité n'est pas forcément

et « une identité noire *fine* (*thin blacknesse*) », qui « délimite un groupe qui n'a en commun qu'une expérience de l'identité prescrite, celle de Noir en l'occurrence, qui a été historiquement associée à des expériences de domination subie, et qui peut s'accompagner de la conscience du partage de cette expérience. »

⁸⁴ Soit par universalisme, avec l'idée que puisque la race biologique n'existe pas, il ne faut pas faire de différence ; soit pour d'autres raisons, notamment chez les personnes antillaises, comme l'explique Frantz Fanon, pour qui « antillais.e » est un facteur d'identité différent de « noir.e », plutôt rattaché à l'Afrique (cela renvoie à la différence entre « créolité » et « négritude », que l'on retrouve chez Aimé Césaire et Fanon).

⁸⁵ Pap Ndiaye, *op. cit.*, p.57.

⁸⁶ Doctrine visant à faire disparaître tout particularisme culturel, dans le but d'assimiler une autre culture. On retrouve cette idée dès le XIXe siècle en France puis dans l'Empire colonial. Selon des critères racistes pseudo-scientifiques, les administrateurs coloniaux étaient chargés d'évaluer le « degré d'assimilation possible » d'un peuple, afin de savoir s'il était possible de forcer les colonisés à s'assimiler à la culture française. L'assimilation ne correspond toutefois pas forcément à l'intégration, comme le statut inférieur dans la loi des Algériens vis-à-vis des citoyens français, malgré le fait que l'Algérie était un département français, pendant la colonisation le montre bien. Le modèle français repose toujours sur l'assimilation concernant l'immigration, ce qui coïncide avec l'idée d'un universalisme républicain où l'appartenance à la Nation se fait grâce à des repères culturels communs.

⁸⁷ Pap Ndiaye, *op. cit.*, p.65.

statistique, comme l'explique en 1945 le sociologue Louis Wirth cité ici par Pap Ndiaye, et peut être démographiquement majoritaire, comme dans les colonies par exemple. La minorité renvoie à un groupe de population ayant en commun le fait d'être discriminé. Cette question est très intéressante, et j'invite les lecteur.rices à se pencher plus longuement sur ces notions, qui sont dans ce mémoire abordées de manière introductives.

Ce qui ressort toutefois c'est la différence entre la condition noire aux Etats-Unis et en France, différence qui se retrouverait dans la façon dont elle traitée par les sciences sociales. Cette opposition existe dans plusieurs domaines, mais on la retrouve souvent dans les champs « progressistes » de la recherche en sciences sociales. Les Etats-Unis seraient ainsi précurseurs en termes de *cultural studies*. Les *cultural studies* émergent en effet dans les universités américaines dans les années 1980. Avant même l'émancipation des pays colonisés, dès les années 1930, des penseur.ses ont théorisé cette forme de domination, principalement du blanc sur le non-blanc, du colon sur le colonisé. La première source de ces mouvements de pensée est donc l'anticolonialisme : la lutte contre le principe même de colonisation, pour l'indépendance des pays colonisés. Aimé Césaire⁸⁸ et Léopold Senghor en sont les figures majeures. L'anticolonialisme est un courant de pensée mais s'inscrit aussi dans une action militante, de résistance et d'organisation. Le post-colonialisme fait suite aux indépendances, et étudie l'effet de la colonisation après-coup, sur les cultures et les sociétés. Les études de Franz Fanon et d'Edward Saïd ouvrent la voie à une analyse des effets de ces dominations, et de leur inscription profonde dans nos imaginaires. Les études post-coloniales portent principalement sur la littérature mais elles s'appliquent à d'autres champs de la culture. Elles s'inscrivent dans les *cultural studies* qui comprennent aussi les *subaltern studies*⁸⁹, les *gender studies*⁹⁰ et les *black studies*⁹¹. Ces courants se développent aux Etats-Unis où le contexte multiculturel y est propice (contrairement en France où l'universalisme rend difficile l'étude des différentes couches de la société), mais ils s'inspirent du structuralisme (Lévi-Strauss) et des théories post-modernes nées en France dans les années 1970 (Foucault, Sartre, Deleuze...⁹²).

⁸⁸ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, 1989, Paris.

⁸⁹ Principalement sur les anciennes colonies britanniques en Asie.

⁹⁰ Sur le genre comme construction sociale et le système patriarcal.

⁹¹ Sur les rapports sociaux, économiques, politiques et culturels entre les noir.e.s et les blanch.e.s, et l'analyse de la domination des blanch.e.s sur les noir.e.s.

⁹² Sur ce point voir Kihm, Christophe, et Mark Alizart, éd. *Fresh Théorie*. Paris, France: Léo Scheer, 2005.

En France, en raison de l'absence de statistiques ethniques et de l'universalisme dominant, les *black studies* sont plus rares. L'étude de Pap Ndiaye est la plus représentative et fait date. Depuis les années 2010 on assiste en France à un tournant universitaire prenant en compte les *cultural studies*. Les universitaires montent des collectifs, et la recherche se mêle à l'action. Le post-colonial devient alors le décolonial : il ne s'agit plus d'analyser les effets de la colonisation mais, partant du constat que ces effets sont toujours présents et bien ancrés, les mettre à jour et réfléchir à des stratégies permettant de les dissiper. Les principes majeurs, que l'on trouve déjà dans les mouvements anticoloniaux, sont le décentrement de la parole, le renversement des paradigmes et la prise de parole par les concerné.e.s.

Il semblerait toutefois que l'un des objectifs de la transposition de l'exposition en France est de se confronter à ces différences, à la fois dans le champ de la recherche et dans l'histoire sociopolitique des deux pays. Les commissaires sont conscient.es du défi que représente l'adaptation mais réaffirme dans leur préface collective du catalogue, la cohérence de cette exposition dans cette institution :

« Cette exposition, dans le musée des années 1848-1914, prend un relief particulier, en raison d'abord des deux dates qui bornent le périmètre d'Orsay et qui furent cruciales dans l'histoire des Noirs de France. Notre sentiment, de plus, est de renouer avec les visées originelles de l'institution. Voilà plus de trente ans, Orsay s'est pensé comme le lieu d'exploration des sources de la modernité, à travers une approche pluridisciplinaire où les médiums se croisaient autant que les angles d'approche. Si elle répond au besoin de réaffirmer ce qui fut la charte du musée, l'exposition « Le modèle noir de Géricault à Matisse » n'en est pas moins née de l'initiative de l'universitaire américaine Denise Murrell et du choix de s'associer au projet qu'elle développait alors à la Wallach Art Gallery de l'université Columbia : « Posing Modernity : The Black Model from Manet and Matisse to Today », pour citer le titre final de son exposition, qui allait permettre de nous confronter à la recherche universitaire « postcoloniale ». ⁹³ »

Ainsi, la transposition de l'exposition répondrait à un besoin de « réaffirmer ce qui fut la charte du musée », ce qui sous-entend que l'activité de l'institution a pu s'en éloigner, et que cette exposition (et l'ensemble de la programmation que marque la nouvelle présidence) signe un tournant, un changement de perspective qui ramène le musée plus près de sa mission

⁹³ *Le modèle noir: de Géricault à Matisse*. Dijon, France: Édition Faton, 2019, p.16.

première. Qui plus est, les commissaires disent que l'exposition leur permet « de [se] confronter à la recherche universitaire « postcoloniale ». L'emploi du verbe adversatif « se confronter » et l'usage des guillemets pour l'adjectif « postcoloniale » sont des marqueurs de l'absence presque totale de ce champ dans les musées de beaux-arts en France. Le sujet de l'exposition, et le fait qu'il s'inscrive dans une recherche déjà accomplie et mise en exposition, qui plus est en *black* et *gender studies*, constituent ainsi pour les commissaires d'Orsay, et pour le reste du musée, un défi à relever, une confrontation à une manière de penser différente de celle employée d'ordinaire dans l'institution. Je reviendrai en détail sur ce point dans la partie suivante, en m'intéressant aux défis concrets auxquels ont dû faire face les commissaires, et à la construction du discours de l'exposition. Quoiqu'il en soit, si les *cultural studies* sont déjà entrées dans les musées d'art contemporain, leur usage comme référence au musée d'Orsay ne va pas de soi, et constitue une nouveauté.

Cela rend encore plus important le travail de traduction du propos. Plus qu'une traduction littérale, il s'agit de prendre en compte les spécificités de l'institution, du public français peu habitué à ce type de sujet et d'approche dans ce type d'institution, et à la maîtrise (ou non) des enjeux des études postcoloniales par les concepteur.rices de l'exposition. Ceci explique la présence de chercheur.ses américain.es et anglais.es dans le comité scientifique (David Bindmann et Anne Higonnet), et le choix de positionner Denise Murrell au commissariat, pour conserver une continuité entre les deux univers et garantir une meilleure transposition. Le travail de transposition culturelle des enjeux de la représentation des Noir.es en lien avec l'histoire française a d'ailleurs été le fait principalement du comité scientifique, avec Anne Lafont et Pap Ndiaye, qui complètent l'expertise sur les collections d'Orsay des conservateur.rices présent.es dans le commissariat.

4. Dernière étape : « Le modèle noir de Géricault à Picasso » au Mémorial ACTe

La troisième étape de l'exposition, enfin, est présentée au Mémorial ACTe, le Centre caribéen d'expressions et de mémoire de la traite et de l'esclavage, à Pointe-à-Pitre en Guadeloupe, du 14 septembre au 29 décembre 2019. L'affiche de l'exposition (*fig*) annonce ainsi : « après New-York et Paris, la prestigieuse exposition arrive en Guadeloupe. » Le titre est encore une fois modifié et l'exposition s'intitule « Le modèle noir de Géricault à Picasso ». La communication de l'exposition met l'accent sur son caractère exceptionnel, avec des œuvres d'importance majeure sur un territoire habituellement délaissé sur ce plan :

« La première historique que constitue la présentation d'une telle exposition en Guadeloupe, après New York et Paris, est donc l'occasion de donner accès à des chefs d'œuvres de l'histoire de l'art à un public historiquement et géographiquement aliéné de cette opportunité. (...) Notre projet est de faire émerger et d'explorer, avec notre public à la fois nouveau mais aussi profondément concerné, de nouvelles pistes et de nouvelles compréhensions de notre sujet qui puissent nourrir le débat sociétal contemporain que l'art et la culture instruisent si puissamment et que porte le Mémorial ACTe dans son dialogue avec la modernité.⁹⁴ »

Le Mémorial a été fondé en 2005 (et inauguré le 10 mai 2015) avec la constitution de son comité scientifique et culturel, composé majoritairement d'historien.nes et de deux conservateur.rices en chef du patrimoine. Le président du Conseil régional, Victorin Lurel en donne la définition :

« Nous ne sommes pas dans un musée des beaux-arts ou de société, mais bien dans un projet de lieu aux multiples activités, aux multiples approches, aux multiples ambitions, dont la vocation première est bien de "mieux vivre ensemble".⁹⁵ »

Le mémorial propose une exposition permanente, des expositions temporaires, des événements et animations, spectacles... Il s'agit d'un lieu de mémoire, d'un monument et d'un lieu vivant, tourné vers l'avenir. C'est donc un lieu double, qui a pour objectif de « faire de l'acte du souvenir, la fabrication d'une société nouvelle ». Sa construction a suscité quelques critiques, principalement en Guadeloupe, où certain.es pointaient du doigt le coup très important (83 millions d'euros), qui ne garantit pas une hausse du tourisme (qui n'est pas l'apport économique majeur sur l'île) et dont les fonds auraient pu être investis dans la création d'emploi ou l'amélioration des infrastructures. Qui plus est, le mémorial repose sur l'immersion dans sa muséographie signifiante avec des expériences sensorielles, et on a pu lui reprocher un manque d'explications pédagogiques dans les salles. Plus forum que musée et plus monument que mémorial, il est avant tout un lieu de rencontre et de réflexion sur l'esclavage dans toutes ses dimensions, y compris contemporaines (pas uniquement la traite transatlantique). Autre fait intéressant, le parcours met en exergue les résistances d'esclaves plus que l'abolitionnisme, une

⁹⁴ MEMORIAL ACTe. « EXPOSITION TEMPORAIRE // LE MODÈLE NOIR (14 sept 2019 – 5 janv 2020) », 5 août 2019. <http://memorial-acte.fr/expositiontemporaire/exposition-temporaire-le-modele-noir-14-09-29-12>.

⁹⁵ MEMORIAL ACTe. « La Genèse », 6 juillet 2015. <http://memorial-acte.fr/le-memorial-acte/la-genese>.

façon de recentrer l'histoire sur ses acteur.rices, en sortant du discours de l'homme blanc sauveur (contrairement à ce qui a pu être fait dans l'exposition à Orsay, je reviendrai plus tard sur ce point). Enfin, la médiathèque du Mémorial ACTe se veut être un lieu important de recherche généalogique en mettant à disposition des visiteur.ses une vaste base de données. Ce modèle existait déjà dans les mémoriaux de la Shoah, comme à Yad Vashem à Jerusalem par exemple. Le mémorial est un lieu entre passé et présent où l'exploration du passé permet une réparation dans le présent, intime ou politique. Ce mémorial a en effet une fonction de réparation patrimoniale. En dotant l'île d'un grand centre d'exposition et de recherche sur son histoire, on lui donne à la fois la possibilité de se réécrire elle-même et de fournir une nouvelle histoire, plus juste.

L'adaptation de l'exposition passée par New York puis Paris semble alors pertinente. Ce lieu de réflexion et de mémoire contemporaine semble apte à accueillir une nouvelle lecture de l'histoire de l'art se focalisant sur la représentation des Noir.es, d'autant plus qu'une partie de l'exposition présentée à Orsay traite de l'histoire de l'esclavage. L'exposition est présentée comme faisant partie d'une série internationale, fruit d'une collaboration entre les trois institutions. Toutefois, comme précisé à plusieurs reprises par les commissaires d'Orsay lors de nos entretiens, chaque exposition a été préparée de façon indépendante, à partir des ressources de l'exposition précédente. Jacques Martial, commissaire de l'exposition à Pointe-à-Pitre, a assisté à plusieurs réunions au musée d'Orsay pendant la préparation du deuxième volet. L'exposition a fait l'objet de nombreux prêts, permettant de rassembler une concentration dense d'œuvres de grande valeur patrimoniale, inédite dans son ampleur selon Jacques Martial. Il serait intéressant de réaliser une étude complète de cette exposition, dans sa réalisation et sa présentation, ce que je ne peux ici faire, n'ayant pas eu l'opportunité de la voir, et ayant rencontré des difficultés dans ma prise de contact avec des interlocuteur.rices en raison du confinement au printemps 2020. Toutefois, en consultant le site internet du mémorial et plusieurs articles de presse et interviews, il a été possible d'avoir un aperçu du contenu de l'exposition, tout du moins du discours qui l'entoure. La part d'art contemporain est plus importante qu'à Orsay, avec des créations d'artistes invités, comme l'œuvre de Wenjue Zhang, *Self-portrait : After Olympia*, sous-titrée « mon alter ego – Olympia noire » (photographie numérique, 2013, France,⁹⁶). Dans cette photographie, l'artiste se présente « grimée en Olympia noire allongée sur un divan tandis qu'une fille blanche posait pour la servante ». Face à un miroir, dos aux spectateur.rices, elle déclenche d'une main l'appareil photo, se rendant autrice

⁹⁶ Annexes, fig.5, p. 5.

de son portrait, contrairement à la domestique noire dans l'*Olympia* de Manet, en arrière-plan et objet de représentation. Il s'agit de réactiver l'agentivité du modèle, ici artificiel, mais en abordant les questions de racialisation (l'artiste évoque en interview son expérience du racisme anti-asiatique, motivant en partie son identification à l'*Olympia* noire). Elle renverse les codes de représentations et donne à voir une nouvelle version de l'*Olympia* (l'œuvre de Manet n'est pas prêtée pour cette exposition) qui opère ce que l'exposition envisage de montrer, la remise au centre des personnages noirs de ces œuvres, l'exploration de leur identité et la reconnaissance d'une histoire de l'art les ayant effacés. Les bornes chronologiques de l'exposition sont les mêmes mais le titre devient « Le modèle noir de Géricault à Picasso » et non plus « de Géricault à Matisse », peut-être en raison de la part moins importante d'œuvres de Matisse.

Ces trois expositions présentent donc des parcours et des contenus différents, mais partent de la même recherche et ont le même objectif. Toutefois, par la nature des institutions où elles sont présentées, la signification du contenu peut varier et prendre un autre aspect. S'il s'agit dans les trois cas de donner à voir des représentations de Noir.es dans la peinture (et d'autres mediums en complément), avec comme point central l'*Olympia* de Manet, les extensions chronologiques varient et les points d'intérêt, sur lesquels le commissariat fixe son attention sont liés aux collections disponibles et à la mission du lieu. Dans la Wallach Art Gallery, une galerie universitaire qui a pour habitude de présenter des projets de recherches dans le champ des *cultural studies*, l'exposition est très ciblée et pointue, avec un aspect militant plus exacerbé et avoué, sur la place des femmes noires dans l'art et la société de la fin du XIX^e et du XX^e siècle. A Orsay, musée national de beaux-arts universaliste, l'accent est mis sur la permanence esthétique des modes de représentation d'une partie de la population, qui, comme précisé dans la préface du catalogue, n'est pas vu comme « groupe social ». Il s'agit du modèle noir comme motif et fil rouge historique. L'exposition s'intéresse particulièrement au milieu artistique parisien et à ses grandes figures et est morcelée par périodes, comme nous le verrons plus loin. Le discours sur l'histoire de l'esclavage est centré du point de vue de la France métropolitaine, avec un intérêt fort pour l'abolitionnisme. Enfin, au Mémorial ACTe, centre d'interprétation et de mémoire de l'esclavage, lieu nouveau qui vise à étudier et prévenir le racisme et ses manifestations contemporaines, l'aspect abolitionniste n'est plus si présent, et l'on s'intéresse à des personnes noires ayant marqué de leur participation la création artistique en France sur cette période. La première section de l'exposition s'intitule d'ailleurs « De l'esclavage », alors que ce thème est abordé dans la deuxième section à Orsay. L'ensemble des

sections reprend plus ou moins le cheminement de l'exposition au musée d'Orsay, avec quelques modifications :

- De l'esclavage
- Géricault et la présence noire
- L'Art avant et après l'esclavage
- Lettres et Icônes
- Dans l'atelier
- En scène
- Troupes et revues
- Négritudes
- Modernités classiques

Plusieurs textes de présentation sont repris de l'exposition du musée d'Orsay, en étant parfois réécrits. Une part plus importante de l'exposition est dédiée aux résistances contre l'esclavage et à la construction des identités noires par le militantisme et le concept de négritude inventé par Aimé Césaire. Cela est sans aucun doute en lien avec la mission du mémorial, et le lieu : le public de Pointe-à-Pitre, et ses acteur.rices sont plus nombreux.ses à être noir.es (ce qui n'est pas le cas au musée d'Orsay, où le commissariat est constitué uniquement de personnes blanches). Le contenu de l'exposition est adapté à son public avec les moyens dont dispose le mémorial (la marge d'adaptation n'est peut-être pas immense, puisque l'exposition est remise presque telle quelle). La dernière partie de l'exposition part d'*Olympia* de Manet (alors que c'est le point central et pivot à Orsay) pour traiter le concept de « modernité picturale » et l'impact qu'ont eu les modèles noir.es sur l'établissement de cette modernité, ce que l'on trouvait déjà dans l'exposition de Denise Murrell. Des œuvres d'art contemporain complètent le propos et invitent à la réflexion. Les modèles sont acteur.rices et le discours de l'exposition se présente comme un récit rétablissant ce qui a été oublié. C'est aussi le cas dans les deux autres versions, mais dans la présentation de celle-ci, sur le site internet du mémorial, ces points sont particulièrement mis en avant, et le vocabulaire décolonial est ouvertement employé. L'exposition assume son objectif :

« Notre projet est de faire émerger et d'explorer, avec notre public à la fois nouveau mais aussi profondément concerné, de nouvelles pistes et de nouvelles compréhensions de notre

sujet qui puissent nourrir le débat sociétal contemporain que l'art et la culture instruisent si puissamment et que porte le Mémorial ACTe dans son dialogue avec la modernité.⁹⁷ »

Le mémorial est un lieu de recherche, qui contraste avec le musée, qui est plus vu comme réservoir du passé. Le mémorial laisse une grande place au présent et, par sa jeunesse, est un lieu en réinvention constante. On retrouve ce lien au contemporain dans les musées d'art contemporain et d'ethnographie, plus sensibles aux questions de genre et de racisme. Ici, l'exposition est, comme le projet du mémorial en lui-même, une réparation :

« Elle permettra aux guadeloupéens et aux visiteurs de passage de briser le silence et l'ignorance dans lesquels ont été tenus jusqu'ici ces hommes et ces femmes qui n'ont pas été de simples objets muets et passifs de l'histoire de l'art moderne. A partir de cette exposition, ces oubliés du récit des avant-gardes ont une histoire, une identité. Ils appartiennent à une lignée.⁹⁸ »

Le parcours de cette exposition est très intéressant, notamment sur ce point de significations plurielles liées aux lieux d'exposition. La triade université-musée d'art-mémorial est un modèle original du parcours des idées. La géographie de ce parcours l'est aussi : des Etats-Unis à la France métropolitaine à l'Outre-mer, ces lieux sont des points importants de l'histoire de l'esclavage et de l'histoire des recherches en *black studies*. Il serait opportun de réaliser des études approfondies pour chacune des expositions, puis de comparer les trois structures de conception et de réception. Toutefois, par manque de temps et en raison des contraintes portées sur ce travail de recherche, je ne réaliserai une étude approfondie que pour l'exposition du musée d'Orsay.

C. Les auteur.rices de l'exposition

Qui sont les auteur.rices de l'exposition « Le modèle noir de Géricault à Matisse » ? Si l'exposition est un discours elle a en effet des auteur.rices. L'identification des acteur.rices de la conception de l'exposition est une étape importante en ce qu'elle permet de mettre à jour les influences diverses mises en œuvre pour créer du savoir. Comme je l'ai évoqué en première

⁹⁷ MEMORIAL ACTe. « EXPOSITION TEMPORAIRE // LE MODÈLE NOIR (14 sept 2019 – 5 janv 2020) », 5 août 2019. <http://memorial-acte.fr/expositiontemporaire/exposition-temporaire-le-modele-noir-14-09-29-12>.

⁹⁸ Ary Chalus, président de la région Guadeloupe, sur le site de l'exposition.

partie, le discours d'une exposition est souvent anonyme. Les noms des commissaires et membres du comité scientifique n'apparaissent qu'en fin de parcours, dans l'ours. Les textes donnés à lire aux visiteurs ne sont pas signés, alors qu'ici ils ne sont pas le fruit d'une écriture harmonisée et unifiée mais d'une écriture morcelée entre les commissaires. En effet, l'unicité affichée du discours muséal est en réalité multiple et polyphonique. Plusieurs strates d'autorité sont identifiables ici. Je vais d'abord présenter les différents auteurs du discours de l'exposition en tant que telle, avec une ouverture sur le catalogue, puis tenter de voir comment les fonctions coexistent et s'articulent dans la construction du discours, pour tenter de faire émerger une structure de création du savoir.

1. Le commissariat d'exposition

• Qu'est-ce que le commissariat d'exposition ?

Avant d'explorer les profils de chaque commissaire il convient de se demander quelle est la fonction d'un commissariat d'exposition. Jérôme Glicenstein dans *L'invention du curateur*⁹⁹ reprend la définition donnée par le *Trésor de la langue française informatisée* : « celui qui est chargé, à titre temporaire, de fonctions relatives à un objet particulier ». Il évoque la distinction souvent faite entre les termes de curateur, commissaire et faiseur d'exposition (traduit de l'allemand *Austellungsmacher*, inventé par Harald Szeemann) mais décide de l'ignorer, pour s'intéresser plutôt aux fonctions que désignent ces termes. Il définit ainsi les fondements de la fonction de curateur :

« L'aspect le plus ancien de ce que recouvre la fonction curatoriale concerne sans aucun doute le fait de sélectionner des objets artistiques ou non artistiques afin de les présenter au public, même restreint¹⁰⁰. »

Le curatoriat correspond donc à un rôle de sélection dans un but de présentation. Glicenstein s'intéresse également aux typologies de curateurs et choisit celle formulée par le critique András Szántó :

⁹⁹ Glicenstein, Jérôme. *L'invention du curateur: mutations dans l'art contemporain*. 1re édition. Paris: PUF, 2015.

¹⁰⁰ *Ibid*, p.22.

« [II] distingue le curateur-conservateur, dont la mission est d'étudier, de constituer et d'exposer une collection muséale, le curateur indépendant qui, comme son nom l'indique, organise des expositions dans toutes sortes de structures, muséales et non muséales ; le curateur-marchand, dont les expositions ont un but commercial, et le curateur-critique ou collectionneur.¹⁰¹ »

A ces catégories Glicenstein ajoute les curateurs invités, « des personnes extérieures au monde de l'art, à qui est confiée l'organisation d'une exposition (écrivains, cinéastes, philosophes, mathématiciens, couturiers, footballeurs...) » et les artistes-curateurs. Enfin, il soulève au sein de cette réflexion sur les fonctions curatoriales un point qui nous intéresse ici particulièrement :

« Ces distinctions ne sont pas gratuites, d'autant plus qu'elles ont parfois des conséquences concrètes : ainsi, il est difficile pour un conservateur de musée de prétendre être un « auteur d'exposition » au sens strict. Son lien à l'institution muséale l'empêche en effet de faire valoir un droit d'auteur, contrairement aux commissaires ou curateurs indépendants (critiques d'art ou artistes).¹⁰² »

Cela renvoie à l'idée d'un anonymat du discours muséal, que la muséologie critique remet en question. Il existe bien une identification des conservateur.rices à leur institution : lors de la conception d'un discours d'exposition iels s'expriment en son nom, iels sont sa voix. Cela serait lié à la fonction même du.de la conservateur.rice, fonctionnaire employé.e par l'Etat et donc soumis.e à un droit de réserve. Nathalie Heinich, dans son analyse sociologique du métier de conservateur.rice, évoque ainsi un « effacement de la personne derrière le poste, constitutif d'une institution de service public ¹⁰³» :

« De cette forme d'abnégation, ou de dévouement de la personne du conservateur à la double cause de l'art et du service public, on trouve des traces à différents niveaux : institutionnellement, dans la tradition du "devoir de réserve" imparti à tous les fonctionnaires, mais aussi dans le haut niveau de contrôles et de contraintes auto-imposés par la déontologie (...), psychologiquement, dans les qualités de "réserve", de "modestie", de "discrétion"

¹⁰¹ *Ibid*, p.20.

¹⁰² *Ibid*, p.22.

¹⁰³ Nathalie Heinich et Michaël Pollak. « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière ». *Sociologie du travail* 31, n° 1 (1989): 29-49. <https://doi.org/10.3406/sotra.1989.2444>.

volontiers affichées comme étant celles par excellence du conservateur; et financièrement, dans la faiblesse des rémunérations (le traitement est, par rapport au niveau élevé de la formation, le plus bas de toute la fonction publique).¹⁰⁴ »

Elle évoque plus loin la transformation récente de la fonction (le texte date de 1986) et son ouverture au commissariat d'exposition dans une forme différente, qui n'implique plus seulement une sélection experte d'œuvres mais un travail de documentation et d'écriture. Les conservateur.rices deviennent commissaires et par la même occasion auteur.rices, tout en conservant les spécificités de discrétion et d'anonymat dans la présentation du savoir au sein du musée, liées à leur profession. Cela est dû au lien entre l'institution et l'Etat qui s'accompagne en théorie d'un certains nombres de devoirs des fonctionnaires envers ce dernier.

- **Les commissaires**

C'est ce que l'on retrouve dans le commissariat de l'exposition « Le modèle noir de Géricault à Matisse ». Le commissariat de l'exposition est constitué de quatre personnes : Cécile Debray, conservatrice en chef du patrimoine, directrice du musée de l'Orangerie, Stéphane Guégan, conseiller scientifique auprès de la présidente des musées d'Orsay et de l'Orangerie, Denise Murrell, Ford Foundation Postdoctoral Research Scholar at the Wallach Art Gallery, et Isolde Pludermacher, conservatrice en chef au musée d'Orsay. La présence de Denise Murrell est due à son rôle premier dans l'existence de cette exposition, d'abord avec sa thèse puis avec son exposition à New York. Son implication dans le commissariat plutôt que dans le comité scientifique marque une reconnaissance de filiation intellectuelle.

Cécile Debray et Isolde Pludermacher sont conservatrices au musée d'Orsay. Les textes qu'elles produisent dans l'exposition sont écrits dans le même ton que les textes des collections permanentes, dans un style explicatif et synthétique sans effets de style. Elles sont des expertes des collections qu'elles présentent au nom de l'institution. Il y a ensuite Stéphane Guégan, qui occupe un poste de conservateur sur nomination de la directrice et est présenté ici comme conseiller scientifique. Enfin, Denise Murrell est universitaire, mais son implication dans l'exposition est moins directe et elle ne rédige pas de texte pour l'exposition, mais prend toutefois part au processus de création lors de réunions et signe des textes pour le catalogue. Tous.tes ont été choisi.es pour leur expertise sur le sujet. Isolde Pludermacher, conservatrice en

¹⁰⁴ *Idem.*

chef du département peinture est spécialisée en art de la fin du XIX^{ème} siècle. Elle a été commissaire de l'exposition « Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910¹⁰⁵ » où est exposée l'*Olympia* de Manet. Par sa fonction, elle est la spécialiste référente des peintures du musée, ce qui est un argument important pour sa participation à l'exposition « Le modèle noir ». Le conservateur en chef du département des sculptures, Edouard Papet devait faire partie du commissariat. Il a travaillé sur les sculptures de l'exposition mais s'est finalement retiré en raison d'autres engagements¹⁰⁶. La rédaction des textes de l'exposition a été répartie par sections entre les trois commissaires français, selon leurs spécialités : Isolde Pludermacher a rédigé les textes de trois sections, « Autour d'Olympia », « Dans l'atelier » et « En scène » sur la fin du XIX^e siècle. Dans le catalogue, elle signe quatre textes : « Joseph », « Les deux Maria », « *Olympia* au Salon. De la guerre de Sécession au contexte parisien » et (avec Estelle Bégué) « Les modèles noirs dans le Paris du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle ».

Cécile Debray est directrice du musée de l'Orangerie (rattaché à l'EPPM du musée d'Orsay). Au moment de la naissance du projet elle est conservatrice au Musée National d'art moderne-Centre Pompidou, en charge du fond Matisse. C'est pour cette raison qu'elle est contactée par Denise Murrell, qui souhaite faire des demandes de prêt. Elle fait l'intermédiaire avec Laurence des Cars, et est donc par la suite intégrée au commissariat. Elle écrit les textes de sections sur le XX^e siècle, situées en fin de parcours : « La force noire », « Voix et contre-voix de l'Empire colonial », « La négritude à Paris », « Matisse à Harlem » et « I love Olympia in Black ». Elle rédige un texte pour le catalogue, portant sur les œuvres d'art contemporain présentées dans la dernière section : « *Olympia* II, III, IV... noire et blanche ».

Stéphane Guégan est historien spécialisé du romantisme, et a travaillé sur les peintres orientalistes, et participé à des expositions sur Chassériau¹⁰⁷ et Manet. Il se charge de la partie XVIII^e-milieu du XIX^e de l'exposition, principalement consacrée aux représentations de l'esclavage, et rédige les textes des quatre premières sections de l'exposition : « Nouveaux regards », « Géricault et la présence noire », « L'art contre l'esclavage » et « Métissages littéraires ». Dans le catalogue, il signe un texte « Révolution dans la Révolution (1788-1848) ».

Les commissaires ont travaillé ensemble principalement lors de réunions. Au cours de mes entretiens avec Cécile Debray, Stéphane Guégan et Denise Murrell, j'ai pu constater une continuité entre leur fonction, leur discours écrit au sein de l'exposition et leur discours oral. J'ai pu avoir des aperçus de l'organisation du travail par mon entretien avec Anne Lafont,

¹⁰⁵ 22 septembre 2015-17 janvier 2016, Musée d'Orsay.

¹⁰⁶ Entretien avec Denise Murrell le 10 juillet 2020 (annexes, pp.90-98).

¹⁰⁷ « Théodore Chassériau », Grand Palais, 2002.

membre du comité scientifique. Tout d'abord, il semblerait que l'une des préoccupations principales des conservatrices, du moins Cécile Debray, eût été la rigueur historique et scientifique :

« 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.¹⁰⁸ »

Elle évoque dans ce passage de notre entretien la rareté des archives concernant les communautés noires à Paris au XIXe siècle, et d'archives raciales de façon plus générale en raison de l'absence de statistiques ethniques. Sur ce point, Stéphane Guégan la rejoint. Iels évoquent tous.tes la différence notoire entre le projet de Denise Murrell à New York et son adaptation au musée d'Orsay. Selon elleux en effet, l'exposition de Denise Murrell était plus idéologique, et restreinte dans ses sujets (puisqu'elle se concentrait surtout sur le modèle noir féminin). Stéphane Guégan explique ainsi :

« 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 marqué tout de même par l'évolution de l'université américaine.¹⁰⁹ »

Ce dernier se montre plutôt réticent aux approches issues des *black studies* qui structurent l'approche de Denise Murrell. Il poursuit en effet :

« 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. »

Il est d'ailleurs intéressant de noter que tout au long de cet entretien, il utilise principalement des verbes évoquant l'opinion, la croyance. La formule « je crois à », déclinée parfois en « je crois que » revient 14 fois (seulement deux fois pour exprimer l'incertitude).

¹⁰⁸ Entretien avec Cécile Debray le 25 mars 2020 (annexes, p.84).

¹⁰⁹ Entretien avec Stéphane Guégan le 7 février 2020 (annexes, p.68).

Cela est surprenant et contraste avec le souci de rigueur évoqué par Cécile Debray puisqu'il inscrit sa démarche scientifique dans des croyances plutôt que des affirmations scientifiques. Cécile Debray, quant à elle, est plus dans le registre du doute, de l'affirmation prudente. Certes il évoque la nécessité de faire preuve de rigueur historique et ne pas faire preuve d'anachronismes ou d'interprétations non fondées sur des sources sérieuses, mais il se pose surtout dans une position affirmée contre les études post-coloniales, qu'il nomme « la vulgate post-Blanchard » :

« Et en même temps, c'est le fait peut-être que le sujet ait été frais pour nous qui nous a peut-être 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-mêmes 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 ! »

Cette vision caricaturale des études post-coloniales rend visible une méfiance voire un mépris envers ce champ. Il commence d'ailleurs l'entretien, après ma présentation du sujet, par exprimer sa divergence de point de vue avec Anne Lafont et Anne Higonnet, toutes deux membres du comité scientifique et ayant travaillé sur la représentation des Noir.es dans la peinture. J'ai été très surprise par la tournure qu'a pris cet entretien, lors duquel l'historien s'est révélé très virulent, s'attaquant à plusieurs reprises aux travaux de Pascal Blanchard et d'Anne Lafont, parfois en dérivant du sujet principal de notre discussion. Le ton fortement polémiste et volontairement provocateur contraste avec le discours général du musée, plus consensuel (ce avec quoi il est en désaccord), que l'on retrouve dans l'exposition. Toutefois, ces vues sont visibles dans les textes qu'il rédige pour l'exposition, comme je l'explique dans la troisième partie. Il évoque à plusieurs reprises, et d'autres membres du commissariat l'ont fait aussi, une ambiance de travail parfois électrique. Il semblerait qu'il ait été celui qui exprimait le plus de réticences. Ainsi au sujet de renommer les œuvres par exemple :

« Nous on avait opté pour le "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 qu'il me semble, on entend plus, à force de renommer les choses, on n'entend plus ce que les titres veulent dire. »

Sa position sur les titres d'œuvres est intéressante (même si très discutable) et complètement divergente de celle finalement adoptée pour l'exposition. Il semblerait toutefois que ses positions aient été connues en amont, et aient motivé en partie le choix de sa nomination au commissariat, afin de diversifier les points de vue, comme il l'évoque lui-même :

« 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. »

La divergence de points de vue semble avoir été un moteur de travail efficace, malgré les difficultés que cela a pu poser, pour plusieurs acteur.rices de l'exposition. Denise Murrell, Anne Lafont et Cécile Debray m'ont fait part de l'importance de ces discordances, d'autant plus qu'elles peuvent exister au sein du public. Le travail d'écriture collectif permet ici de se confronter à des contre-points-de-vue et d'enrichir possiblement l'argumentation. On peut s'interroger sur le rôle de Stéphane Guégan au sein de l'institution, au regard de ses positions et de la façon dont il les exprime. Est-il une exception, une ouverture critique au sein du musée qui apporte un contre-discours, ou n'est-il pas finalement une explicitation d'un discours implicite ? Alors que l'institution, par l'intermédiaire de sa direction, semble vouloir s'ouvrir à ces champs d'étude pour les intégrer au musée, il présente une forte résistance. A cela peut s'ajouter parfois d'autres acteur.rices de décision comme les Sociétés des Amis du musée, ou les comités d'acquisition qui peuvent jouer un rôle non négligeable dans l'utilisation du budget, sur le plan des acquisitions. Ainsi, on note que malgré une volonté d'ouverture aux femmes artistes avec des expositions dédiées (celle sur Berthe Morisot en 2019 par exemple), les acquisitions concernent majoritairement des artistes masculins : en 2019 toutes les œuvres acquises par le musée ont été réalisées par des hommes. La somme des couches décisionnaires qui morcellent leurs pouvoirs sur plusieurs champs d'action microscopiques peut parfois ralentir le processus de changement. J'évoque plus loin l'exemple des titres des œuvres dont certaines ont retrouvé leur ancien titre après l'exposition, une fois réintégrées dans le parcours des collections permanentes. Le commissariat n'est pas en charge de l'aménagement des collections permanentes, et les décisions prises dans le cadre du temporaire deviennent alors une exception et une expérimentation, dont les effets sont plus ou moins durables. Il serait

intéressant de mener une plus longue étude, en immersion au sein des équipes du musée, pour comprendre comment s'articulent ces différentes fonctions et discours.

Pour Stéphane Guégan, l'exposition « Le modèle noir » est une expérience unique, qui amène le musée à s'ouvrir à de nouveaux sujets, à se remettre en question. Toutefois, la remise en question n'a pas le même effet que pour Cécile Debray, pour qui cela a plutôt été l'occasion de s'ouvrir à de nouvelles pratiques, de changer « la manière » (notamment sur la question des titres). Cela est un exemple de l'absence de ces études universitaires au musée. Si en histoire de l'art à l'université ces questions ont déjà été traitées depuis plusieurs années, leur entrée au musée semble se faire difficilement. Pour les conservateur.rices, on peut observer une prudence envers les changements de procédé, ce que Nathalie Heinich identifiait en 1986 comme « un risque d'erreur inhérent à leur profession ». La peur de se tromper est d'autant plus forte que les conservateur.rices s'inscrivent dans un héritage scientifique lourd, et une histoire longue des collections. Les traces de leur travail perdurent. Cependant, pour Cécile Debray, plus sensible à ces questions du fait de leur plus grande visibilité dans l'art contemporain, le travail de l'historien.ne de l'art est de prendre conscience des évolutions de sa discipline :

« Je dirais que le plus important c'est la prise de conscience de la part des conservateurs. 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.¹¹⁰ »

- **La confrontation à un discours alternatif ?**

Tous.tes notent en tout cas l'aspect transformateur de cette exposition, que ce soit pour l'institution ou pour leur travail personnel. L'introduction d'un nouveau champ de réflexion portant sur des collections étudiées préalablement sous un autre regard transforme le regard des acteur.rices et donc leur discours. Ce changement de la « manière », codifiée à la fois par

¹¹⁰ Entretien avec Cécile Debray le 25 mars 2020 (annexes, p.87).

l'habitude, la formation du corps des conservateur.rices en école¹¹¹ et la transmission au sein de la profession, est rendue possible par l'expérience du temporaire lorsqu'elle amène la confrontation à des membres extérieurs de l'institution. L'ouverture du musée au monde de la recherche, en France, se fait par l'exposition¹¹². Le fait d'avoir plusieurs commissaires d'exposition ne garantit pas la diversité du discours et son caractère réflexif, puisque s'iels font tous.tes partie, de près ou de loin, de l'institution muséale iels n'apportent pas un discours alternatif. La question de l'alterité se pose ici alors, et en miroir, celle de l'identité du musée. Qu'est-ce qui est l'autre du musée ? Ici, il semble important de souligner qu'hormis Denise Murrell, les commissaires sont tous.tes blanc.ches. Dès lors, en raison de leur expérience de sociabilisation, un biais dans leur discours s'installe : iels parlent en tant que personnes blanches, jouissant d'un certain nombre de privilèges et n'ayant pas fait l'expérience du racisme. Cette question est abordée par Lilian Thuram et Pascal Blanchard, dans le dernier texte du catalogue (que Stéphane Guégan voit comme étant « à charge » contre les commissaires), « Corps noir, regard blanc » :

« Posons-nous la question : pourrions-nous imaginer, en France, une exposition dont le titre serait « Le modèle blanc » ? Inconcevable. Nous le savons, il n'existe pas de théories particulières ni de pensées sur le « corps blanc », puisqu'il semble être le « corps normal ». (...) Le « corps noir » n'existe que par le regard blanc. Qu'ils soient populaires, xénophobes, scientifiques ou artistiques, le regard, le discours, la description, la définition de ce qui est « noir » sont toujours construits par un Blanc.¹¹³ »

La présence de ce texte en clôture de catalogue laisse paraître une volonté d'ouverture de l'institution à un autre discours. C'est l'un des seuls textes du catalogue qui ne renvoie pas à une partie précise de l'exposition, il agit comme conclusion et ouverture. Tout au long du texte, les auteurs reviennent sur des moments de l'exposition pour présenter en contre-point ce qui n'a pas été montré et aurait dû, selon eux, l'être. Ce qu'ils soulèvent revient à de nombreuses reprises dans les critiques qui ont été faites à l'exposition, à savoir un enjolivement de l'histoire, une idéalisation de la condition des Noir.es. En n'abordant pas les modes de représentations

¹¹¹ En France, les conservateur.rices du patrimoine sont recruté.es sur concours, puis formé.es à l'Institut National du Patrimoine où iels sont élèves-fonctionnaires. C'est une exception à l'échelle internationale : dans la plupart des pays, les conservateur.rices sont docteur.es et spécialisé.es sur un champ précis.

¹¹² Pour les musées de Beaux-Arts en tout cas. Dans les musées ethnographiques, la recherche est intégrée au musée comme au musée de l'Homme par exemple à Paris, où le musée accueille un centre de recherche.

¹¹³ Lilian Thuram et Pascal Blanchard, « Corps noir, regard blanc » in *Le modèle noir: de Géricault à Matisse*. Dijon, France: Édition Faton, 2019, p.349.

négatifs et dégradants qui ont fait l’imaginaire colonial, l’exposition passerait à côté de sujets importants. Il est intéressant de noter que l’expression « décoloniser nos imaginaires » apparaît dans ce texte uniquement (p.353), et renvoie à un vocabulaire militant et politique. Quoiqu’il en soit, le travail collectif a permis une confrontation entre des « manières » différentes. Ce fût principalement le rôle du comité scientifique.

2. Le comité scientifique

Initialement, seule Anne Lafont avait été contactée pour procurer du conseil scientifique, en lien avec ses publications sur la représentation des Noir.es dans la peinture¹¹⁴. Deux ans avant l’ouverture de l’exposition elle prenait part à des réunions de préparation avec les commissaires, le service éducatif, le service presse et le service de médiation. La collaboration n’étant pas clairement encadrée, un contrat est créé sur sa demande, puis un an avant l’ouverture un conseil scientifique est constitué. Il est composé de l’historien Pap Ndaye, auteur de *La condition noire, essai sur une minorité française*¹¹⁵, Anne Lafont, Anne Higonnet, directrice de thèse de Denise Murrell et David Bindman, historien de l’art et éditeur scientifique de *The Image of the Black in African and Asian Art*¹¹⁶. Le rôle du comité scientifique est d’apporter une expertise extérieure sur des points précis, que ne maîtrisent pas forcément les membres du commissariat. Ce sont ici des universitaires. Leur intégration dans le projet est plutôt tardive, et se fait en cours de route. N’ayant pas accès à l’intégralité des documents de travail et à l’agenda de la conception de l’exposition, je réalise ici des estimations, éclairées par des expériences de conception d’exposition dans des structures d’envergure similaire¹¹⁷. On peut estimer qu’un an avant l’ouverture de l’exposition, la structure – à savoir les sections – et une liste d’œuvre plus ou moins aboutie ont été fixées. Les demandes de prêt sont faites au maximum un an plus tôt, afin de permettre aux différentes institutions de s’organiser. Les éléments qui sont traités dans cette période sont en général l’écriture des textes de l’exposition, la création du catalogue, la scénographie et les offres culturelles autour de l’exposition ainsi

¹¹⁴ Anne Lafont, *Une Africaine au Louvre en 1800: la place du modèle*. Dits. Paris: Institut national d’histoire de l’art, 2019 et Anne Lafont, *L’art et la race: l’Africain (tout) contre l’œil des Lumières*. Dijon, France: les Presses du réel, 2019, entre autres.

¹¹⁵ Pap NDiaye, et Marie NDiaye. *La condition noire: essai sur une minorité française*. Paris, France: Gallimard, 2009.

¹¹⁶ David Bindman, Suzanne Preston Blier, Henry Louis Gates, Karen C. C. Dalton, et Hutchins Center for African and African American Research, éd. *The image of the Black in African and Asian art*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press : In collaboration with the Hutchins Center for African and African American Research, 2017.

¹¹⁷ Au Musée d’Art Moderne de Paris dans le cadre d’un stage en commissariat d’exposition.

que la communication. Si la conception de cette exposition a suivi ce déroulé habituel dans de grands musées comme le musée d'Orsay, cela signifie que le travail du conseil scientifique a surtout porté sur l'élaboration des textes et le catalogue. Comme l'explique Anne Lafont lors de notre entretien, le travail entre commissaires et conseiller.ères a été complémentaire :

« 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.¹¹⁸ »

La collaboration entre universitaires et conservateur.rices pour la conception d'une exposition n'est pas rare mais n'est pas non plus systématisée. Ce qui est ici inédit c'est le poids du comité, dont les membres sont aussi nombreux que ceux du commissariat. Il y a ainsi une forme d'ambivalence et la volonté de créer un équilibre entre connaissance des collections et savoirs sur l'exposition, et savoirs théoriques sur des sujets plus précis. Selon Anne Lafont, ce travail d'équipe (parfois difficile) a été permis par la volonté de la directrice, Laurence des Cars, de perpétuer cet équilibre. Plus qu'une supervision, elle aurait eu un rôle médiateur entre les différentes parties, s'assurant de l'écoute de chacune d'entre elle. Ainsi, l'apport du conseil scientifique a permis aux commissaires d'aller plus loin que ce à quoi iels sont habitué.es dans l'institution muséale, et à adopter de nouvelles pratiques (ou non). Leur contribution a surtout concerné le catalogue, pour lesquels iels ont signé.es plus de textes que les commissaires. Cela pose la question de la différence entre l'exposition et son catalogue, et surtout les publics auxquels ils sont destinés. En effet, le catalogue se veut plus complet, plus approfondi que ce que propose l'exposition. Il permet aussi de dire ce qui n'est pas dit dans l'exposition, mais en ne s'adressant alors pas à tous.tes (tout le monde ne lit pas le catalogue et ce n'est pas une habitude de consommation de tous.tes les visiteur.ses).

¹¹⁸ Entretien avec Anne Lafont, le 19 décembre 2019 (annexes, p.61).

3. La production collective de savoir(s)

Il n'y a pas un.e seul.e auteur.rice pour une exposition. La création d'une exposition est toujours un travail collectif. La question est de savoir comment sont réparties les tâches, et notamment les plus valorisé.es à savoir l'élaboration du contenu. Il y a des collaborateur.rices clairement identifié.es : les scénographes, les médiateur.rices, les chargé.es de communication, les régisseur.ses, qui permettent à une exposition de voir le jour. Leur charge de travail entoure la création du propos et se fait en général en lien avec les auteur.rices dudit propos. Les scénographes aident les commissaires à mettre en espace le discours créé par l'agencement de textes et d'œuvres, et le lien entre les œuvres. Que ce soient les artistes ou des conservateur.rices, l'écriture du discours est le fruit de nombreux choix. Dans « The End of the Curator: On Curatorial Acts as Collective Production of Knowledge »¹¹⁹, Corina Oprea réalise une étude participative sur l'acte curatorial collectif. Elle prend part au commissariat et produit une pensée réflexive sur sa pratique. Elle s'interroge notamment sur la notion de savoir collectif, en abordant le savoir au sens Nietzscheen, c'est-à-dire comme une création et non une « prédisposition naturelle ». En citant Foucault, elle affirme que « le savoir n'est ainsi pas la vérité mais un outil du discours, et en tant que tel, servile et dépendant¹²⁰ ». Elle rappelle également que, comme l'ont formulé Gayatri Spivak et Edward Saïd, le savoir peut devenir un outil de pouvoir et de légitimation de la domination, comme c'est le cas avec l'impérialisme colonial européen : c'est la « violence épistémique ». On comprend alors pourquoi, et comment, l'exposition en tant qu'acte de création de savoirs nouveaux, peut donner lieu à réparation. Le fait d'annoncer un sujet comme inédit, ici « le modèle noir », laisse entendre que le discours est innovant et sans précédent. L'exposition propose alors la création de savoirs nouveaux, ou du moins leur mise en espace. Ici il s'agit de savoirs appliqués sur les œuvres : si la question des titres par exemple et du pouvoir du nom des choses sur ceux qui la regardent a déjà été étudiée et fait l'objet de publications, ici on assiste à son application, sa mise en pratique avec pour effet un renouvellement des *habitus*¹²¹ des professionnel.les. La force du discours peut se mesurer en sa permanence : la relecture d'*Olympia*, par Denise Murrell puis au sein de l'exposition, va-t-elle laisser une trace dans le musée ? Le cartel de l'œuvre présentée dans les collections permanentes va-t-il intégrer ces nouvelles réflexions ? Cela pose alors la question

¹¹⁹ Corina Oprea, « The End of the Curator: On Curatorial Acts as Collective Production of Knowledge ». Thesis, Loughborough University, 2017.

¹²⁰ « Knowledge is therefore not the truth, but a device of discourse, and as such subordinate, servile and dependent », *Ibid*, p.79 (traduction personnelle).

¹²¹ Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*. Le Sens commun. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

de la fonction du discours de l'exposition : s'agit-il d'une parenthèse éphémère dans la vie de l'institution, un lieu d'expérimentations, ou un moment qui fait pleinement partie de l'histoire du musée et qui a effet sur le permanent ?

Concernant l'aspect collectif de la création du savoir, Oprea évoque les nouvelles pratiques curatoriales, principalement dans le champ de l'art contemporain, qui de plus en plus mobilisent plusieurs auteur.rices. Cela rejoint les recommandations de l'ICOM envers les musées d'être « polyphoniques ». Mais que signifie exactement ce collectif ? Ici, la création du savoir est répartie en trois lieux, avec comme point central le musée d'Orsay, où se sont rencontrés tout.es les auteur.rices des trois expositions. Le collectif rassemble universitaires et professionnel.les des musées (principalement des conservateur.rices), créant un dialogue entre pratiques muséologiques traditionnelles (sélection d'œuvre, agencement, description et analyse dans un contexte historique précis) et le monde de la recherche, où le savoir est moins matérialisé, au sens où il fait moins l'objet de mises en scène physiques dans lesquelles déambuler. C'est aussi une confrontation entre des modes de penser de l'histoire différents, notamment sur les questions post-coloniales. D'un côté des chercheur.ses qui pensent la permanence d'imaginaires colonisés dans nos esprits, et de l'autre des employé.es de l'Etat convaincu.es par l'universalisme républicain qui ignore les différences sous prétexte de ne créer aucune discrimination. De cette confrontation naît un dialogue intéressant, parfois policé, parfois exacerbé (dans le catalogue ou la programmation culturelle).

Le collectif peut parfois s'élargir, en faisant participer la communauté des employé.es du musée dans son ensemble et de ses publics. C'est le projet du musée comme forum, appliqué au Brooklyn Museum. Marie Bruno, dans *Le musée d'art comme forum ? Le cas du Brooklyn Museum en question*¹²² étudie la politique d'inclusivité du musée à travers notamment la conception d'expositions et le plan IDEA (Inclusion, Diversité, Equité, Accessibilité). Il s'agit d'un plan mis en place sur demande du maire de New York, Bill de Blasio en 2019. Le musée s'engage alors notamment à diversifier ses équipes, dans le but de « présenter des récits pertinents¹²³ ». Marie Bruno relate le processus de production d'exposition et explique que pour chaque exposition, des réunions incluant toutes les équipes du musée, de tous les départements (y compris le service de ménage et de sécurité). Ce point est particulièrement intéressant quand l'on observe que la majorité des personnes racisé.es en poste au musée d'Orsay le sont à ces

¹²² Marie Bruno, *Le musée d'art comme forum ? Le cas du Brooklyn Museum en question*, mémoire de recherche sous la direction de Mme Charlotte Foucher-Zarmanian et M. Eric Fassin, 2020, Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis.

¹²³ Anne Pasternak, citée par Marie Bruno, *Ibid*, p. 28.

postes, comme c'est le cas dans de nombreuses institutions¹²⁴. Toutefois, la diversité ne signifie pas forcément l'inclusion : comme l'explique Marie Bruno, pour que le processus soit réellement inclusif il faut garantir à tous.les ses participant.es le même degré d'écoute et d'attention. La consultation ne doit pas être uniquement ostentatoire. De manière plus générale, plusieurs musées s'orientent de plus en plus vers des projets participatifs, comme par exemple la Chambre des visiteurs au Musée des Beaux-Arts de Rouen¹²⁵ qui permet aux visiteur.ses de choisir des œuvres issues des réserves pour les intégrer aux collections permanentes. Cela pose cependant la question du public : le musée d'Orsay est un musée à la fréquentation principalement touristique pour lequel l'implantation dans un territoire précis avec un public circonscrit et actif peut s'avérer difficile. Universel et universaliste, il s'adresse à tous.les, comme l'exposition « Le modèle noir ».

Ainsi, la collaboration entre chercheur.ses et conservateur.rices peut être vue comme un premier pas vers la diversification des producteur.rices du savoir mis en espace au musée, et par extension vers un possible partage du pouvoir au musée, ce qui serait possible avec une ouverture à l'inclusivité, non pas seulement pour les publics mais au sein même de l'institution. Dans le cadre de l'exposition « Le modèle noir », le comité scientifique joue le rôle d'une seconde voix pour le musée qui n'est pas présentée sur le même plan. Ces savoirs sur les œuvres et le contexte sont présentés dans le catalogue de l'exposition en éclairage. C'est un discours alternatif : une proposition de regarder les œuvres autrement, au regard de savoirs spécifiques. Ce discours est mêlé à celui de l'exposition puisque les conseiller.ères scientifiques conseillent les conservateur.rices, écrivent des textes pour le catalogue et s'expriment lors d'évènements en marge de l'exposition au sein du musée. Toutefois, il n'y a pas de substitution et de transfert de fonction : ce sont les conservateur.rices qui gardent le rôle de l'élection et d'écriture scientifique et muséographique. Le discours qui en résulte n'est pas totalement uniforme, même au sein de l'exposition. Si l'on considère le champ du discours selon la définition proposée ici, il est même multiple et morcelé et donne à voir des points de vue scientifiques diversifiés. Nous avons alors affaire à une superposition de discours rassemblés sous une anonymisation artificielle dans les salles du musée : il n'y a pas d'auteur.ices dans l'exposition, il n'y a que le musée. Or, nous le verrons dans la partie suivante, les formes du discours varient de façon visible dans les textes de l'exposition, en lien avec les fonctions et leurs caractéristiques. Il n'y

¹²⁴ Voir par exemple l'étude de la Tate Gallery en 2018 sur le profil de ses employé.es.

¹²⁵ <http://lachambredevisiteurs.fr/> Le projet s'inspire d'ailleurs d'une initiative du Brooklyn Museum avec l'exposition *Click ! A Crowd-Curated Exhibit*.

a toutefois pas tant un déterminisme de l'écriture, qui voudrait que telle position implique nécessairement tel type d'écriture, mais plutôt un lien de cause à effet et une divergence visible d'opinions et de références scientifiques. Bien que cela ne soit pas donné à voir de façon tout à fait transparente, il est visible que les auteur.rices écrivent depuis des positions différentes qui ont une certaine influence sur leur discours et qu'il serait parfois pertinent de rendre explicites.

PARTIE III. LE MODELE NOIR DE GERICAULT A MATISSE : PARCOURS ET DISCOURS

Partant du postulat que l'exposition est un discours et peut être analysée comme tel, je vais désormais me consacrer à l'étude de ce discours en question, d'abord en classifiant les formes du discours, puis en m'intéressant plus précisément aux textes de l'exposition et à l'agencement des œuvres entre elles.

A. Typologies du discours de l'exposition

Il se manifeste sous plusieurs formes, qui sont ici les sources principales de l'analyse. En premier lieu, le discours écrit au sein de l'exposition : ce sont les cartels et les textes de salles, ainsi que les textes des fascicules distribués aux visiteur.ses à l'entrée de l'exposition. C'est tout le texte écrit auquel ont accès les visiteur.ses dans les salles de l'exposition et ses abords. Comme expliqué dans la première partie, le discours de l'exposition est aussi sa mise en espace, et la scénographie participe du discours en tant qu'elle est une autre forme d'écriture. Il ne faudrait pas non plus négliger le cœur même d'une exposition, les objets et œuvres exposés, qui prennent aussi part à ce discours. Toutefois, on peut se demander si les objets sont des points de départ d'élaboration du discours qui les caractérise et les décrit, ou s'ils sont des éléments à part entière, des signifiants qui se situent sur le même plan que les textes de l'exposition en terme de partage de sens. On pourrait postuler que la mise en exposition d'une œuvre, accompagnée d'un texte, lui donne un sens particulier et un rôle de signifiant. Qui plus est nous le verrons plus en détail par la suite, les œuvres ne sont pas seulement commentées et montrées pour leurs qualités esthétiques mais sont porteuses d'un discours que l'on essaye de transmettre aux visiteur.ses.

En second lieu, toujours concernant le discours écrit de l'exposition, on peut considérer les apports supplémentaires et annexes à l'exposition, qui constituent un moyen d'approfondir et prolonger le propos : il s'agit de tout le texte écrit produit par l'institution hors de l'exposition, à commencer par le catalogue. En sous-catégorie de ce type de discours, les

ouvrages présents en point de vente à la sortie de l'exposition, édités pour l'occasion ou mis en avant sont un prolongement du discours.

Il y a aussi le discours oral, plus difficilement analysable étant donné que je n'ai pas eu accès aux audioguides, produits par Lilian Thuram, ni aux visites guidées de l'exposition proposées par le musée. Toutefois, j'ai pu réaliser un court entretien avec une guide-conférencière indépendante, qui m'a fait part de son expérience de guide dans l'exposition, et m'a expliqué avoir fondé sa visite sur les supports fournis par le musée, à savoir le catalogue et les textes de salle.

Une troisième tranche de discours est le discours attaché à l'exposition qui n'est pas produit par l'institution. Cela inclut les revues de presse, les critiques dans les journaux spécialisés ou non. C'est aussi les commentaires sur internet : des articles de blog (d'auteur.rices varié.es) aux commentaires et posts sur les réseaux sociaux. Cela relève plutôt de l'étude de la réception de l'exposition, qui sera amorcée en conclusion mais qui ne fera pas ici l'objet d'une étude approfondie.

Toutes ces strates de discours ont des auteur.rices, plus ou moins identifiables. Pour les œuvres il s'agit des artistes, clairement dénommé.es dans l'espace de l'exposition. Pour le discours écrit, les auteur.rices sont identifiables dans le catalogue et dans les publications annexes mises en avant au point de vente en fin d'exposition, en ouverture. Mais dans les salles les cartels ne sont pas signés et l'institution devient alors l'autrice de ce discours. Le seul auteur identifiable de façon individuelle dans le discours de l'exposition lors de la visite est Lilian Thuram, qui prête sa voix à l'audioguide. Le choix d'une personnalité impliquée dans la production de l'exposition (il signe un texte avec l'historien Pascal Blanchard en fin du catalogue¹²⁶), fondateur de la Fondation Lilian Thuram contre le racisme, vise sans doute à donner une voix connue à l'exposition, afin de rapprocher les visiteur.ses du contenu. Concernant les commissaires et les membres du comité scientifique, leurs noms apparaissent dans l'ours, le générique de l'exposition.

B. Description et analyse du parcours d'exposition

¹²⁶ Lilian Thuram et Pascal Blanchard, « Postface. Corps noir, regard blanc », p.348-355 in *Le modèle noir: de Géricault à Matisse*. Dijon, France: Édition Faton, 2019.

L'exposition est répartie en dix sections (deux sont séparées en deux sous-sections) ainsi¹²⁷ :

Sections de l'exposition "Le modèle noir de Géricault à Matisse"

Numéro de section	Titre de la section	Personne chargée de l'écriture du contenu	Nombre d'œuvres (estimé)
1	Nouveaux regards	Stéphane Guégan	11
2	Géricault et la présence noire	Stéphane Guégan	25
3	L'art contre l'esclavage	Stéphane Guégan	25
4	Métissages littéraires	Stéphane Guégan	23
5	Dans l'atelier	Isolde Pludermacher	20
6	Autour d'Olympia	Isolde Pludermacher	19
7.1	En scène	Isolde Pludermacher	23
7.2	La force noire	Cécile Debray	14
8.1	Voix et contre-voix de l'Empire colonial	Cécile Debray	9
8.2	La négritude à Paris	Cécile Debray	18
9	Matisse à Harlem	Cécile Debray	17
10	« I love Olympia in Black »	Cécile Debray	8

La section n°4, d'après le plan scénographique et le document fourni par le musée d'Orsay regroupant tous les textes écrits de l'exposition, s'est d'abord intitulée "Mondes littéraires" puis "Créolités littéraires" avant de prendre le titre de "Métissages littéraires", ce qui laisse voir le soin apporté par l'ensemble de l'équipe scientifique au choix des mots. L'exposition est ponctuée de chronologies. La répartition du contenu textuel de chaque section s'est faite selon les spécialités des commissaires : la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe pour Stéphane Guégan (dont les sections comptent le plus grand nombre d'œuvres), la fin du

¹²⁷ Pour ce tableau, je me fonde sur plusieurs documents fournis par le service des expositions du Musée d'Orsay : le plan de l'exposition par les scénographes (annexes, fig.46-47, p.35-36), le document recensant les textes de l'exposition et une liste d'œuvre figurant dans le dossier de presse de l'exposition. Ma recherche se déroulant peu de temps après l'exposition il est possible que tous les commissaires n'aient pas fournis leurs documents de travail (le dossier d'exposition n'était ainsi pas encore disponible car incomplet en décembre 2019 à la bibliothèque du musée d'Orsay).

XIXe siècle pour Isolde Pludermacher et le XXe siècle pour Cécile Debray (qui réalise le plus grand nombre de sections mais dont la taille est moins importante). Denise Murrell, bien que commissaire de l'exposition, n'a pas participé directement à l'écriture de textes de salle, étant anglophone, mais a pris part à plusieurs réunions. Je vais à présent revenir sur chaque section, en analysant le texte et les œuvres qui y sont présentées. Je tente ainsi de retracer (sans être exhaustive) le déroulé de l'exposition tout en apportant des éléments d'analyse.

1. Nouveaux regards

- Texte d'introduction

Il s'agit de l'introduction de l'exposition, la première salle à laquelle les visiteur.ses ont accès. En entrant dans la salle, les visiteur.ses peuvent d'abord lire sur leur gauche la première des quatre chronologies qui segmentent le parcours et qui structurent également le catalogue. Celle-ci va de 1788 à 1848. La deuxième se trouve dans la troisième section (1848-1870), la troisième dans la sixième section (1870-1914) et la dernière dans la neuvième section (1914-1953). Sur la droite, un texte d'introduction ouvre l'exposition. Il en annonce le sujet, la problématique et en donne le ton. Il est, semble-t-il, le résultat d'un travail collectif d'écriture (il n'est pas rattaché à un.e auteur.rice en particulier dans le document du service des expositions) :

« 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. »

Ce texte commence par l'exposition des bornes chronologiques. Il est intéressant de noter que l'énumération d'évènements marquants entourant la période couverte ici se fait en deux temps, mettant en avant une opposition que l'on retrouvera à plusieurs reprises entre l'histoire de la métropole et celle de ses anciennes colonies, les départements et régions d'outre-mer. L'opposition entre la Révolution française, l'abolition de l'esclavage en 1848 et la révolte des esclaves de Saint-Domingue et « l'apparition de la négritude » sous-entend deux points de vue historiques et met en lumière une opposition qui n'est presque jamais formulée dans l'exposition, entre Blanc.hes et Noir.es. En effet, ce texte laisse paraître une opposition entre un « nous » non nommé, implicite et évident auquel les visiteur.ses s'identifient peut-être (ou auquel le musée a l'habitude de s'adresser ?), et un « elles.eux » explicite, sujet de l'exposition, les personnes noires. Cela est le résultat de la silenciation de ces personnes et de l'écriture d'une écriture monosémique de l'histoire où l'homme blanc est la norme et la neutralité en termes de conception du savoir¹²⁸. Cette « méconnaissance » est d'ailleurs ici dite : « du stéréotype à l'individu, de la méconnaissance à la reconnaissance ». Le texte annonce alors l'objectif principal de l'exposition : la mise en lumière d'un sujet trop peu (voire pas du tout) étudié en histoire de l'art. On retrouve une rhétorique de la redécouverte et de la sortie de l'ombre semblable à celle adoptée pour l'exposition « Masculin/Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours » en 2014, qui suit le même schéma : le constat de manque de connaissance et surtout de leur diffusion sur un sujet (1), l'énonciation de ce constat (2), puis la proposition d'une ouverture (3).

- Texte sur les titres

¹²⁸ Sur ce point, voire le concept de « savoirs situés », inventé par Donna Haraway, et expliqué dans l'axe des études de genre sur le site de l'association Efigies : <https://efigies-ateliers.hypotheses.org/2433>.

Un autre texte introduit l'exposition, sous forme d'avant-propos :

« 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 », « capresse », 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. »

Cette question des titres des œuvres est également abordée dans le catalogue sous forme d'un article écrit par Anne Higonnet.¹²⁹ Elle explique la proposition de l'exposition de « modifier tous les titres d'œuvres qui comportent des marqueurs raciaux, et notamment – compte tenu du sujet de l'exposition – ceux qui font référence à des personnes d'ascendance africaine. En renommant ainsi les œuvres, nous honorons notre obligation envers l'histoire du monde, moins sans doute envers celle d'hier qu'envers celle de demain.¹³⁰ » Le bronze de Charles Cordier, anciennement intitulé *Nègre du Soudan* (3^{ème} section) a ainsi été renommé *Homme du Soudan en costume algérien*. Sur le cartel sont indiqués les deux anciens titres, accompagnés de la mention « titres historiques ». Conserver les anciens titres est ici important en ce qu'ils témoignent de la naissance de l'anthropologie et l'invention des catégories raciales ayant servies d'arguments pour la colonisation. Ça a été le cas pour cette oeuvre et à son retour dans les collections permanentes, le cartel est resté le même que celui fait pour l'exposition. Toutefois, un autre buste présenté à côté de ce dernier *Capresse des colonies*, avait également été exposé sous le titre de *Femme des colonies*. Le cartel n'a pas été conservé et elle retrouve son titre initial dans les collections permanentes¹³¹.

Pourquoi modifier un titre et l'autre non ? Est-ce qu'il a été considéré que le mot « nègre » était plus offensant que celui moins connu de « capresse » ? Ils ont pourtant tous les deux la même connotation raciste, comme le montre d'ailleurs le choix pris dans l'exposition. Est-ce une inattention, une erreur temporaire ? Le cartel de *l'Homme du Soudan en costume algérien* ayant été modifié plusieurs mois après le retour de l'œuvre dans les collections

¹²⁹ Anne Higonnet, « Renommer l'œuvre », p.26-32 in *Le modèle noir: de Géricault à Matisse*. Dijon, France: Édition Faton, 2019.

¹³⁰ *Idem*.

¹³¹ Voir Annexes, fig.6-7, p.6.

permanentes, on peut peut-être y voir un problème interne d'organisation, ou une question de délais d'impression. Si dès l'entrée de l'exposition le sujet est abordé, la pérennité de cette initiative permet de poser la question de la trace que laisse l'exposition.

- Les œuvres

Les œuvres présentes dans cette section introductrice sont emblématiques au sens où elles donnent un aperçu aux visiteurs de ce à quoi ils peuvent s'attendre pour la suite, et au sens où ce sont des œuvres majeures de la thématique de l'exposition. Le *Portrait de Madeleine* de Marie Guillemine Benoist¹³² est la première peinture visible de l'exposition. C'est un tableau représentatif de la question des titres, abordée dans le texte cité précédemment, et récemment mis en lumière par l'étude d'Anne Lafont (membre du comité scientifique, invitée d'ailleurs en raison de cette étude), *Une africaine au Louvre en 1800*¹³³. Elle a d'ailleurs donné une conférence sur ce sujet à la Wallach Art Gallery lors de la première étape de l'exposition. La recherche de Marianne Lévy¹³⁴ a également permis d'identifier le modèle de ce portrait, la domestique de la peintre et son époux, Madeleine. Sur le cartel figurent ainsi trois titres : *Portrait de Madeleine*, puis précédés de la mention « anciennement », *Portrait d'une femme noire*, et *Portrait d'une négresse*. Bien que cela ne soit pas explicite, son actualité scientifique se situe au cœur des questionnements de l'exposition. Le travail d'identification des modèles noirs est plus développé dans la seconde section autour de Joseph.

De l'autre côté de la salle sont présentés sous vitrine des documents et médailles importants concernant l'abolition de l'esclavage : les deux décrets d'abolition de l'esclavage de 1794 et 1848, deux médaillons portraits d'esclaves affranchis (dont l'un porte un bonnet phrygien) et un médaillon de la manufacture royale de Sèvres datant de 1789 et intitulé *Ne suis-je pas un homme libre ? Un frère ?* Un dessin représentant la proclamation à la Convention de l'abolition par Nicolas André Monsiaux, le *Portrait d'Alexandre Dumas père* par Louis Gauffier et le *Portrait de Jean-Baptiste Belley* (député) par Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson sont aussi exposés dans cette section. Ces œuvres rassemblées traitent toutes de façon plus ou moins directe de l'abolition de l'esclavage en France et de ses acteurs noirs. On retrouve alors la question de la polysémie du terme modèle, qui ne concerne pas seulement la

¹³² *Portrait d'une femme noire* (ou *Portrait de Madeleine*), Marie Guillemine Benoist, 1800, huile sur toile, 81 x 65 cm, Musée du Louvre (Annexes, fig.8, p.7)

¹³³ Anne Lafont, *Une Africaine au Louvre en 1800: la place du modèle*. Dits. Paris: Institut national d'histoire de l'art, 2019.

¹³⁴ Marianne Lévy, *Marie-Guillemine Laville-Leroux et les siens: une femme peintre de l'Ancien Régime à la Restauration (1768-1826)*. Biographies. Série XVIIIe-XIXe siècle. Paris: L'Harmattan, 2018.

personne qui pose pour un artiste, mais la personne dont les actions sont exemplaires. Comme l'explique le texte de Stéphane Guégan qui introduit cette section la Révolution française s'accompagne de l'affranchissement des esclaves faisant suite à leur révolte à Saint-Domingue en 1791, menés par Toussaint-Louverture. L'évocation de cet événement permet de recontextualiser le rôle actif des esclaves dans leur libération. La Révolution constitue « un point de rupture historique » (texte de salle) et « permet l'émergence de portraits d'individus noirs émancipés » :

« 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. »

On notera toutefois la nuance dont fait preuve l'auteur en fin de texte, en soulignant la prétendue incertitude de l'identité de Madeleine, alors que de sérieuses études (citées plus haut) l'ont démontrée. Cela est une des manifestations d'une divergence de point de vue au sein du commissariat, dont j'ai pu être témoin lors de mes entretiens, notamment sur des questions de fond.

2. Géricault et la présence noire

La section suivante constitue un gros plan sur Théodore Géricault et ses œuvres présentant des personnes noires. Dans le texte d'introduction Stéphane Guégan rappelle sa participation au mouvement abolitionniste et quelques œuvres marquantes dans l'histoire de la représentation des Noirs. Parmi elles, le modèle Joseph a été identifié et est bien connu. Un morceau de salle lui est d'ailleurs dédié, autour de l'huile sur toile du J. Paul Getty Museum, *Etude d'homme d'après le modèle Joseph*¹³⁵ peinte par Géricault vers 1818-1819. L'œuvre est accompagnée d'une notice bibliographique du modèle très présent dans le milieu artistique du milieu du XIXe siècle (son nom est présent dans plusieurs registres de pose de modèles). Un autre texte présente la relation entre Ingres, Chassériau et Joseph. Contrairement à ce qu'indique le titre de cette section, elle n'est pas consacrée uniquement à l'œuvre de Géricault. Celui-ci constitue un point de départ, étant le premier peintre à employer Joseph, puis la section explore d'autres œuvres pour lesquelles Joseph aurait posé et des représentations contemporaines. Le sujet principal de cette partie est ainsi Joseph, et non Géricault. Joseph et les autres modèles sont résumés en l'expression « la présence noire ». En passant par Géricault et d'autres peintres majeurs (Chassériau et Ingres) la section donne toutefois à voir la présence réelle et représentative des personnes noires dans les ateliers d'artistes à cette époque. Deux autres personnages importants de la période sont présentés avec des notices allongées : Guillaume Guillon-Lethière, premier peintre métis à avoir été nommé directeur de l'Académie de France à Rome et professeur à l'École des beaux-arts ; et Toussaint-Louverture, figure centrale de la révolte des esclaves de Saint-Domingue. Les notices mettent à nouveau en avant l'absence de travaux approfondis sur ces personnes et l'oubli dont ils ont fait l'objet.

Le Radeau de la Méduse de Géricault est l'une des œuvres principales de cette section, présentée sous forme d'étude (*Première esquisse pour « Le Radeau de 'La Méduse' »*, vers 1819, Musée du Louvre) sur laquelle ne figure pas encore Joseph, que l'on voit en haut de la pyramide humaine dans l'œuvre finale, d'après une interprétation de Stéphane Guégan. Plusieurs œuvres et études exposées le montrent, indiquant son insertion connue dans ce milieu. On retrouve également au fond de la salle, trois œuvres isolées, trois œuvres de ou d'après Delacroix mettant en scène des femmes noires ou métisses. *Femme au turban bleu*¹³⁶ et *Etude d'après le modèle Aspasia*¹³⁷ de Delacroix, et *Femmes d'Alger* d'après Delacroix, de Fantin-

¹³⁵ Le cartel indique le titre complet suivant : « Etude d'homme, d'après le modèle Joseph dit aussi Le nègre Joseph ». La mention n'est pas « anciennement » mais « dit aussi », ce qui correspond à ce qu'exprime S. Guégan lors de notre entretien, à savoir son opposition ferme au « remplacement » des titres, étant plus favorable à leur coexistence, avançant l'argument que les remplacer reviendrait, selon lui, à réécrire l'histoire.

¹³⁶ Huile sur toile, 1827-28, Dallas Museum of Art.

¹³⁷ Huile sur toile, 1824-26, Musée Fabre, Montpellier.

Latour¹³⁸. Contrairement aux modèles masculins de la section, elles ne font pas l'objet d'une notice allongée.

3. L'art contre l'esclavage

Cette section a pour objectif de montrer l'engagement des artistes dans l'abolition de l'esclavage, notamment par des représentations directes ou indirectes. L'œuvre majeure de cette section est la toile de François-Auguste Biard, *L'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises le 27 avril 1848*¹³⁹. Elle occupe une cimaise entière et est située à côté du texte d'introduction de la salle, accompagnée d'un cartel prolongé rédigé par Stéphane Guégan :

« 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. »

La présence de ce tableau au sein de l'exposition et surtout la place qu'il occupe a suscité de vives discussions au sein du commissariat, notamment entre Stéphane Guégan et Denise Murrell, comme elle me l'explique lors de notre entretien :

« Je trouvais que cette image était idéologiquement problématique dans le sens où elle implique que l'abolition a été offerte aux anciens esclaves par les Français, alors qu'en réalité il y a eu des guerres et des révolutions jusqu'à ce que la France soit contrainte de se retirer et mettre fin à ce système. Donc je trouvais qu'il était important d'y juxtaposer d'autres images afin de la contextualiser. Dans le catalogue de mon exposition, il y avait une reproduction de l'œuvre de Guillaume Guillon-Lethière, *Le Serment des ancêtres*¹⁴⁰, le général métis et le

¹³⁸ Copie des « Femmes d'Alger dans leur appartement » d'après Delacroix, 1875, huile sur toile, Musée Delacroix, Paris.

¹³⁹ 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 (Annexes, fig.9, p.8)

¹⁴⁰ 1822, huile sur toile, Port-au-Prince, musée du Panthéon national haïtien (Annexes, fig.10, p.8)

général noir qui ont mené la guerre haïtienne contre les Français. Elle montre la libération et l'abolition du point de vue des Noir.es français.es. J'ai bien entendu compris pourquoi on ne pouvait obtenir ce prêt, étant donné que l'œuvre ne quitte pas Haïti suite à sa restauration après le tremblement de terre, mais je trouvais que d'autres images et une mise en contexte étaient nécessaires.¹⁴¹ »

La comparaison entre les deux œuvres, celle de Biard et celle de Guillon-Lethière, est en effet pertinente et intéressante. Dans la première l'on voit un homme blanc, en costume de ville et avec une écharpe tricolore, lever son chapeau face à une foule d'esclaves reconnaissants et de Blanc.ches aux attitudes plus mesurées. Le tableau peut être divisé en trois parties. A gauche se trouvent les « libérateurs », ce personnage sur la tribune et les militaires qui approuvent son geste derrière lui en levant un drapeau tricolore. Parmi eux un Noir est assis dans un coin, prostré dans l'ombre. Au centre, deux anciens esclaves s'enlacent dans un mouvement de liesse, brandissant leurs chaînes rompues tandis que devant eux d'autres esclaves affranchi.es s'agenouillent devant l'homme blanc en manifestant des gestes de gratitude (mains levées au ciel). Iels sont pour la plupart nu.es. Entre ces deux groupes, à l'arrière-plan, un homme blanc tient dans ses bras un nouveau-né noir, peut-être pour manifester l'entente nouvelle apportée par l'abolition et ce « sentiment de fraternité » évoqué par Stéphane Guégan dans son texte. Enfin, sur la droite de l'œuvre une foule compacte et peu agitée est constituée par des Blanc.ches remercié.es par les esclaves affranchi.es.

Dans cette œuvre, comme l'explique Denise Murrell, les personnages blancs sont dans une position de sauveurs. Les ancien.nes esclaves sont sauvé.es par leurs maître.esses. Si dans le texte d'introduction et le cartel prolongé le peintre est présenté comme abolitionniste, la chercheuse brésilienne Ana Lucia Araujo, spécialiste de l'histoire de l'esclavage, avance le contraire dans son article de 2016 paru dans la revue *BRESIL(S)*, « Culture visuelle et mémoire de l'esclavage : regards français sur les populations d'origine africaine dans le Brésil du XIXe siècle »¹⁴². Elle s'y intéresse à la contribution des peintres français Jean-Baptiste Debret et François-Auguste Biard à la construction de l'image publique brésilienne. Concernant Biard, à partir de ses journaux de voyage au Brésil et en étudiant le contexte de son séjour à la cour royale du Brésil, elle interprète ses œuvres comme une contribution au développement de

¹⁴¹ Entretien avec Denise Murrell, 10 juillet 2020 traduction personnelle (annexes, p.94).

¹⁴² Ana Lucia Araujo, « Culture visuelle et mémoire de l'esclavage : regards français sur les populations d'origine africaine dans le Brésil du XIXe siècle ». *Brésil(s). Sciences humaines et sociales*, n° 10 (30 novembre 2016). <https://doi.org/10.4000/bresils.1972>.

stéréotypes plutôt que des manifestes contre l'esclavage. Professeur de peinture dans la marine, Biard a l'habitude de voyager et réalise plusieurs gravures représentant les populations locales. Son départ au Brésil est lié à la chute de la Monarchie de Juillet, puisqu'il était un peintre engagé par le roi. Selon l'autrice, l'intérêt de Biard pour le thème de l'esclavagisme est plus lié à une adaptation au courant abolitionniste montant en France, et donc une stratégie de placement, qu'à une conviction politique avérée :

« Il est fort probable que son intérêt pour le thème de la traite atlantique des esclaves ait d'abord été lié à son goût pour l'exotisme et, par la suite, adapté à la nouvelle réalité politique qui émergea après 1848.¹⁴³ »

Cette nuance n'est pas présente dans l'exposition, mais dans le catalogue. Dans les textes de Stéphane Guégan, Biard est présenté comme un peintre abolitionniste, engagé par ses représentations. L'autre œuvre du peintre citée dans le texte, *La Traite des Nègres*¹⁴⁴, est selon l'auteur un exemple de l'engagement de l'artiste qui « ne cessera plus dès lors de stigmatiser le « trafic de la chair humaine ». Or dans son étude, Ana Lucia Araujo montre que Biard a produit de nombreuses représentations de l'esclavage au quotidien au Brésil, après son abolition en France, sans produire de critique ouverte, prenant la forme de chroniques observatrices. La seule marque de nuance apportée dans ce cartel allongé est le commentaire final « non sans une certaine partialité », probablement pas assez explicite pour apporter aux visiteur.ses la lecture qu'en fait Denise Murrell.

L'œuvre de Guillon-Lethière quant à elle, donne à voir deux généraux, le général Toussaint-Louverture et le général Dumas en train de prêter serment pour libérer Haïti. Dans une posture noble et glorificatrice, ils sont mis en valeur comme acteurs de la libération des esclaves et non comme bénéficiaires passifs. L'œuvre de Biard correspond plus à la lecture de l'abolition faite en France et enseignée à l'école, du point de vue des Français.es que l'on retrouve avec la célébration de Victor Schoelcher. Aujourd'hui, cette lecture est fortement remise en cause par des militant.es anti-héritage colonial en Martinique¹⁴⁵, où plusieurs manifestant.es ont fait tomber en mai 2020 deux statues de l'ancien député, avec le slogan « non, Schoelcher n'est pas notre sauveur », dans la lignée du mouvement

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ On note ici l'absence de modification du titre.

¹⁴⁵ Parmi leurs revendications figure aussi la reconnaissance et l'indemnisation des victimes du chlordécone, un pesticide hautement cancérigène utilisé dans les exploitations agricoles (majoritairement tenues par des Blanc.ches descendant.es de propriétaires d'esclaves) en Guadeloupe et en Martinique ayant empoisonné 93% de la population.

#BlackLivesMatter¹⁴⁶. A côté de cette œuvre figure aussi une deuxième chronologie, allant de 1788 à 1848.

Dans la même salle se trouve *Saint Philippe baptisant l'eunuque de la reine d'Ethiopie* par Abel de Pujol¹⁴⁷, représentation monumentale d'un épisode du Nouveau Testament, traité entre autres par Rembrandt¹⁴⁸ et plus tard par Chassériau¹⁴⁹. Le lien avec le thème de la section n'est pas expliqué, et l'œuvre ne dispose pas de cartel allongé expliquant l'iconographie. Il relate le baptême par Saint Philippe de « l'eunuque éthiopien », qui serait selon certains l'origine de l'Eglise éthiopienne orthodoxe. Elle ne fait pas non plus l'objet de commentaire dans le catalogue, où une reproduction y figure pourtant, associée au texte de Stéphane Guégan portant sur le lien entre les artistes et l'abolitionnisme. Une notice sur Joseph dans le catalogue (p. 88) mentionne qu'il est le modèle de cette œuvre, ce qui peut justifier sa présence ici, faisant ainsi le lien avec la section précédente. Cela peut aussi constituer un lien entre les représentations allégoriques qui se trouvent plus loin et le portrait de l'abbé Jean-Pierre Moussa¹⁵⁰, engagé contre l'esclavage, exposé juste à côté, en raison du caractère religieux de la représentation. Cet ensemble d'œuvres fait allusion à la présence catholique dans plusieurs colonies, les missionnaires ayant souvent précédés les administrateurs coloniaux, et l'évangélisation des peuples jugés inférieurs selon les critères du racisme scientifique au XVIIIe siècle qui est l'un des prémices de l'Empire colonial français. Ce sujet fait plutôt appel à des connaissances personnelles et/ou spécialisées. Aux côtés de ces œuvres figurent des portraits de deux députés noirs de la Troisième République en 1848, Louisy Mathieu et Victor Mazuline.

L'œuvre qui fait la liaison entre les deux salles de la section est un plâtre polychrome de Jean-Baptiste Carpeaux intitulé *Pourquoi naître esclave ?*¹⁵¹, manifeste visuel contre l'esclavage. Ce buste de femme noire fait aussi le lien avec l'ensemble de Charles Cordier. Cet

¹⁴⁶Suite à l'acquittement du policier ayant tué Trevor Martin, un homme noir américain, Alicia Garza publie un billet de blog « Lettre d'amour aux amis noirs », qui se termine par « Black People. I love you. I love us. Our lives matter. ». Le hashtag #BlackLivesMatter est employé sur Twitter par Patrisse Cullors pour commenter ce billet, et le slogan est repris par la suite dans les manifestations contre le racisme et les violences policières avant de devenir un mouvement politique.

¹⁴⁷ 1848, huile sur toile, 332 x 267,5 cm, Musée des beaux-arts de Valenciennes (dépôt du Louvre).

¹⁴⁸ Rembrandt, *Le baptême de l'eunuque*, 1626, huile sur panneau, 64 x 47,5 cm, Musée du couvent Sainte-Catherine, Utrecht.

¹⁴⁹ Théodore Chassériau, *Saint Philippe baptisant l'eunuque de la reine d'Ethiopie*, 1853, Eglise Saint Roch, Paris.

¹⁵⁰ Pierre-Roch Vigneron, *Portrait de l'abbé Jean-Pierre Moussa*, présenté au Salon de 1847 sous le titre *Portrait de M. L'abbé Moussa (nègre), missionnaire apostolique au Sénégal*, 1847, huile sur toile, Bagnères-de-Bigorre, musée Salies.

¹⁵¹ D'après le buste en marbre présenté au Salon de 1869 sous le titre *Nègresse*, après 1875, Reims, musée des Beaux-Arts.

ensemble et le texte qui l'accompagne est le seul endroit de l'exposition où la question de racisme scientifique est abordée, avec la création, sous des critères pseudo-scientifiques, de hiérarchisation des races. Un article de David Bindman explore plus longuement cette question dans le catalogue. Le sculpteur s'attacherait à représenter la diversité humaine sans la hiérarchiser, et même si ses représentations reprennent des topoï orientalistes, notamment par l'habit, et sont le fruit d'une mission en Algérie ayant pour but d' « étudier du point de vue de l'art les différents types de la race humaine indigène » elles se veulent valorisantes. Elles s'inscrivent dans un contexte de représentation ethnographique, science utilisée à l'époque comme justification de la colonisation. Ces œuvres font l'objet d'un changement de titres, qui ne sont pas tous conservés dans les collections permanentes (voire plus haut). L'ensemble de Cordier est mis en valeur au fond de la salle face à l'entrée, sur une estrade centrale, signifiant leur importance. Le propos de cette salle est là aussi peu clair, puisqu'il ne s'agit pas uniquement de représentations contre l'esclavage comme l'indique le titre de section, mais plutôt d'un ensemble d'œuvres donnant à voir des personnes noires à l'époque des débats abolitionnistes, avec ou sans lien avec le contexte. On y trouve par exemple *Le jeune noir à l'épée*, de Puvis de Chavannes, *La Charité*, d'Alexandre Laemlein¹⁵² et *Liberté, Egalité, Fraternité* dit aussi *L'Esclavage* de Nicolas Gosse¹⁵³ (étude pour le tableau exposé au Salon en 1849, la même année que l'œuvre d'Auguste Biard citée plus haut).

Enfin, une autre œuvre majeure de cette section est *Le châtiment des quatre piquets dans les colonies*, par Marcel Verdier (Annexes, fig.12, p.9)¹⁵⁴. La présence de cette œuvre a suscité un débat, notamment entre Stéphane Guégan et Denise Murrell en raison de son aspect explicite mais il a finalement été considéré qu'il était important de montrer au public français la réalité de l'esclavagisme en France¹⁵⁵. Toutefois, l'œuvre n'est pas réellement contextualisée (elle l'est dans le catalogue, dans la notice écrite par Frédéric Régent) et le cartel indique seulement le choix du peintre de représenter une scène de torture comme stratégie de sensibilisation contre l'esclavage.

4. Métissages littéraires

¹⁵² 1845, esquisse à l'huile sur panneau de bois, 59 x 36 cm, Roubaix, La Piscine, musée d'art et d'industrie André Diligent.

¹⁵³ 1849, huile sur toile, 40,4 x 26,7 x 1,7 cm, MUDO-Musée de l'Oise, Beauvais.

¹⁵⁴ 1843, huile sur toile, postdaté 1849 par l'artiste, 150,4 x 214,6 cm, Houston, The Menil Collection

¹⁵⁵ A ce propos, Denise Murrell rapporte que le premier cartel de l'œuvre situait d'abord l'œuvre en Amérique du Sud, et qu'il a été modifié suite à une longue discussion avec Stéphane Guégan car plusieurs éléments de l'œuvre (comme le signalait aussi Frédéric Régent) indiquaient que la scène se déroulait aux Caraïbes françaises.

Cette section part des exemples d'Alexandre Dumas et de Jeanne Duval pour aborder le métissage comme « thème central du romantisme français » (texte de salle). Y sont présentées plusieurs personnalités du monde intellectuel parisien de la fin du XIXe siècle : le comédien Ira Aldrige, Jeanne Duval, Alexandre Dumas, le pianiste Tom Wiggins et la chanteuse et comédienne Maria Martinez. La section mêle les supports pour rendre compte de la place de ces personnalités dans le milieu artistique et leur perception. La partie sur Alexandre Dumas est celle qui compte le plus d'œuvres, retraçant l'histoire d'amour entre ses parents, et présentant plusieurs portraits photographiques (annexes, *fig. 13-14-15*, p.10). Alexandre Dumas a en effet souvent été représenté comme blanc, comme dans le film *L'Autre Dumas*, réalisé par Safy Nebbou en 2009 où il est incarné par Gérard Depardieu¹⁵⁶. Cet effacement de la racialisation des personnages historiques est commun et est l'une des causes principales de leur oubli. Ainsi, ce pan de l'exposition rétablit un aspect oublié de l'histoire de cet auteur pourtant très célèbre en France. Des caricatures de l'écrivain montrent pour la plupart des exagérations de critères soi-disant raciaux et des « traits négroïdes », héritage du racisme scientifique encore fortement ancré dans l'Empire colonial français. Cependant, dans le texte de cette section, Stéphane Guégan présente l'auteur comme suit :

« 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. »

On note ici la volonté de légitimer à demi-mot un certain type de représentation, qui correspond à une légitimation de la valeur patrimoniale des collections. Ce point est soulevé par l'historien Damien Trawale dans sa critique de l'exposition pour la revue *documentations.arts*¹⁵⁷, et est une mise en pratique du « refus de stigmatiser le passé » qu'exprimait Stéphane Guégan lors de notre entretien. Cette nuance montre ici un refus voir le caractère infâmant de certaines œuvres, afin de légitimer (consciemment ou non) un imaginaire

¹⁵⁶ L'incarnation de personnages noirs par des comédien.nes blanc.hes est très courant : l'exemple le plus connu du *whitewashing* (nom de ce phénomène) est Cléopâtre jouée par Elizabeth Taylor en 1963. A l'inverse, lorsque des comédien.nes racisé.es jouent le rôle d'une personne dont la racialisation n'est pas précisée, cela donne lieu à de nombreuses critiques (comme l'incarnation par une comédienne noire, Noma Dumezweni, du rôle d'Hermione Granger dans une pièce adaptée de l'univers de la sage *Harry Potter*). Plusieurs personnalités proposent le *racebending*, pour équilibrer l'omniprésence d'acteur.rices blanc.hes au cinéma, en offrant des rôles de personnages blanc.ches à des personnes racisé.es.

¹⁵⁷ « Naturalisation Des Catégories Raciales et Sauvegarde Du Patrimoine Racialiste Au Musée d'Orsay — DOCUMENTATIONS ». Consulté le 5 octobre 2020. <https://documentations.art/Naturalisation-des-categorie-raciales-et-sauvegarde-du-patrimoine>.

colonial à travers la perpétuation des représentations racistes. Le mot « raciste » n'est d'ailleurs pas utilisé par le commissaire, à aucun moment. Pour lui il n'a pas lieu d'être en raison du contexte différent, mais cela est surtout le reflet d'une position privilégiée : du côté historique des dominants, il ne perçoit pas la puissance de ces représentations, ou du moins refuse de la percevoir, n'étant pas concerné. Le choix même de montrer ces caricatures est intéressant. On peut ici faire un rapide parallèle avec l'exposition « Black is Beautiful : Rubens to Dumas » présentée à la Nieuwe Kerk en 2008 à Amsterdam. Dans le catalogue, les commissaires expliquent qu'ils ont choisi de ne pas montrer d'œuvres qui seraient aujourd'hui vues comme des représentations stéréotypées¹⁵⁸. Ils ont donc ainsi exclus les représentations de Noir.es comme diables ou les caricatures raciales. Ce critère de sélection des œuvres s'inscrit dans le projet de l'exposition, visant à donner à voir des représentations de personnes Noir.es dans les œuvres de grands maîtres de la peinture néerlandaise. On peut s'interroger sur la possibilité d'un tel choix pour l'exposition « Le modèle noir » dont l'un des objectifs était de redonner une visibilité aux Noir.es : de quel type de visibilité s'agit-il ?

Une vitrine au centre de la salle, autour de laquelle les visiteurs peuvent tourner, présente des livres mettant en scène des personnages noirs comme *Ourika* de Claire de Duras (1823) et *La case de l'oncle Tom*, le roman anti-esclavagiste d'Henriette Beecher-Stowe (1851-52). Ils sont mis en contexte et leur réception est évoquée : *La case de l'oncle Tom* est dès sa sortie très populaire ce qui « témoigne d'un vif courant 'négrophile' en France, au lendemain de l'abolition de 1848 » (cartel).

Aux côtés du portrait de Jeanne Duval par Manet¹⁵⁹ (annexes, fig.16, p.11) se trouvent des passages d'une édition illustrée par Matisse des *Fleurs du mal*, sur modèle d'Antoinette-Carmen Lahens (dite « Carmen »), comédienne. Un cartel allongé lui est dédié ainsi qu'à Jeanne Duval. Cette imbrication d'œuvres et d'explications, sur une cimaise et demi est tout à fait intéressant et rend bien compte de la vie artistique parisienne et de la présence noire dans ce milieu. La célébrité avérée de ces personnes permet de compenser (dans l'idée) leur oubli par l'histoire. C'est un travail proche de celui effectué par Denise Murrell de reconstitution d'un cercle social artistique des personnes noires dans le Paris de fin du XIXe siècle.

5. Dans l'atelier

¹⁵⁸ Vincent Boele, Esther Schreuder, et Elmer Kolfin. *Black Is Beautiful: Rubens Tot Dumas*. Amsterdam : Zwolle: De Nieuwe Kerk ; Waanders, 2008, p.15.

¹⁵⁹ Manet, *La maîtresse de Baudelaire*, 1862, huile sur toile, 89,5 x 113 cm, Budapest, Szepmuveszeti Muzeum.

Cette section et les deux suivantes sont écrites par Isolde Pludemarcher, et s'intéresse aux modèles noirs des ateliers de peintres parisiens¹⁶⁰ au XIXe siècle. On y voit surtout des études et portraits qui montrent la relation entre artiste et modèle et qui diffèrent des représentations historiques où sont souvent véhiculés des stéréotypes (comme on peut le voir dans les œuvres de la troisième section). On voit apparaître dans les textes de cette section de nouveaux termes absents des précédentes sections comme « orientaliste » qui revient dans plusieurs cartels allongés pour caractériser des représentations ou « colonie ». Le vocabulaire est plus rigoureux et le style plus classique et moins enflammé. Le terme « orientaliste » n'est toutefois pas défini ou contextualisé alors qu'une salle entière est consacrée à ce courant stylistique dans les collections permanentes (peut-être a-t-on estimé que le public en avait connaissance).

Au centre de la salle, une autre vitrine présente des registres de l'école des Beaux-Arts ayant permis l'identification des modèles, ainsi que des photographies et documents d'archives permettant de contextualiser les œuvres présentées sur les cimaises attenantes. Ces œuvres sont donc pour la plupart des études dans lesquels les visiteurs peuvent entre autre reconnaître Joseph, déjà présent dans plusieurs œuvres depuis le début de l'exposition. Un travail intéressant d'analyse est fourni pour l'œuvre de Jean-Léon Gérôme, *A vendre, esclaves au Caire* (1873)¹⁶¹ (annexes, fig.17-18, p.12) et transcrit dans le texte « De l'étude au tableau » :

« 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. »

L'autrice compare ici le portrait d'étude (1872, collection particulière) de l'esclave noire avec le tableau final pour mettre en avant le contraste entre le travail d'étude individualisant et

¹⁶⁰ A ma connaissance aucune artiste femme ne figure dans cette section.

¹⁶¹ Huile sur toile, 217,5 x 142,5 cm, Roubaix, La Piscine, musée d'art et d'industrie André Diligent.

l'œuvre finale, stéréotypée et érotisée. Le portrait d'étude est d'ailleurs l'œuvre utilisée pour l'affiche de l'exposition.

La cimaise du fond de la salle, face à l'entrée, est consacrée au tableau de Cézanne, *Le noir Scipion*¹⁶² (annexes, fig.19, p.13). Le cartel allongé qui l'accompagne est très informatif et retrace le parcours de la création de l'œuvre puis de sa diffusion, en partageant les hypothèses de l'identité du modèle. Cette notice rend bien compte de l'état de la recherche sur cette œuvre, en cours, ce qui est visible notamment par l'usage du conditionnel.

D'autres études, aux modèles identifiés ou non, sont présentés sur les cimaises attenantes. Cette salle est un bon exemple de l'état des lieux de cette recherche (amorcée entres autres par Denise Murrell, qui n'est toutefois ici pas citée).

6. Autour d'Olympia

Cette salle, au milieu du parcours environ, est le point central de l'exposition. L'œuvre de Manet est visible dès l'entrée de l'exposition grâce à la scénographie jouant des agencements de salles et ouvertures de cimaises (annexes, fig. 40-41, p.25). Les différentes sections sont réparties dans des salles ouvertes sur un long couloir reliant l'entrée de l'exposition et l'œuvre de Manet. C'est le point de départ du premier projet d'exposition de Denise Murrell, et l'œuvre majeure du Musée d'Orsay justifiant l'adaptation de cette exposition en ses murs. C'est aussi sans doute l'œuvre la plus connue des visiteur.ses, parmi toutes celles exposées ici. C'est aussi la section la plus proche en termes de contenu et d'œuvres de ce qui a été exposé à la Wallach Art Gallery. Elle se focalise sur les modèles noirs féminins, à Paris dans les années 1870-1880, avec en premier lieu Laure, qui pose notamment comme domestique dans l'*Olympia* :

« 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, 3e ». 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 4e 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

¹⁶² Dit aussi *Le nègre Scipion*, 1866-68, huile sur toile, Museu de Arte de Sao Paulo.

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. »

Ce cartel allongé transcrit en quelques phrases le parcours qui a mené Denise Murrell à l'identification du modèle. Comme pour plusieurs points de l'exposition, cela est développé de manière plus approfondie dans le catalogue, notamment avec la reprise d'un texte de Denise Murrell qui figurait déjà dans son premier catalogue¹⁶³. Deux articles sont d'ailleurs consacrés au tableau de Manet. Dans cette section figure aussi la troisième chronologie de l'exposition, de 1870 à 1914, ce qui nous indique qu'il s'agit bien d'une section charnière. La section reprend le lien fait par Denise Murrell entre l'*Olympia* de Manet et *La Toilette* et *Jeune femme aux pivoines* de Bazille (annexes, fig. 20-21, p.14), voyant les deux dernières toiles comme un hommage à la première. *La Toilette* a d'ailleurs été refusée au Salon de 1870. Comme expliqué dans les articles du catalogue, les choix de représentation de la domestique noire par Manet, puis par Bazille, rompent avec les représentations exotisantes et érotisantes, où les femmes noires sont souvent représentées nues pour montrer leur servilité.

La section se focalise sur les modèles féminins et par extension la condition des femmes noires à Paris, de façon schématisée. Sur une cimaise figurent deux représentations orientalistes mettant en scène une femme blanche nue, servie par une domestique noire. Il s'agit d'*Esther se parant pour être présentée au roi Assuérus* de Théodore Chassériau¹⁶⁴ et du *Bain turc* de Jean-Léon Gérôme¹⁶⁵ (annexes, fig.22-23, p.15). Ces deux toiles permettent de placer la toile de Manet dans un contexte plus large de représentation, et de montrer en quels aspects elle est caractéristique de la modernité. Dans *La toilette d'Esther* de Chassériau, la figure centrale est mythologique, et mise en valeur dans un nu déshabillé et orné de bijoux. Le motif de la toilette revient et permet d'expliquer la nudité du modèle, comme dans le *Bain turc*. Le contraste entre la femme blanche et la domestique noire est accentué dans ces deux œuvres : en arrière-plan et dans une posture d'offrande, la domestique est représentée comme un pendant à la femme noire, pendant esthétique et moral. Dans *Le bain turc* la poitrine nue de la femme noire est un motif orientaliste permettant d'identifier son statut servile. *La toilette* de Bazille reprend ce motif où une femme noire dénudée jusqu'à la taille assiste une femme blanche à sa toilette ou à l'habillement. Cette œuvre s'inscrit dans la lignée des représentations orientalistes comme

¹⁶³ Denise Murrell, « *Olympia*. Laure dans le contexte du Paris noir » (p.164-179), in *Le modèle noir: de Géricault à Matisse*. Dijon, France: Édition Faton, 2019.

¹⁶⁴ Dit aussi *La toilette d'Esther*, présenté au Salon de 1842, 1841, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris.

¹⁶⁵ Dit aussi *Bain maure*, présenté à l'Exposition Universelle de Paris, 1878, Museum of Fine Arts, Boston.

celles de Delacroix dans *Femmes d'Alger*. Mais dans les deux *Femme aux pivoines*, dont l'une est exposée ici, Bazille rompt avec le motif orientaliste pour représenter une femme noire parisienne au travail, ce qui marque selon Denise Murrell « le début d'une lignée, inspirée de *l'Olympia*, de représentations modernisantes du prolétariat parisien noir.¹⁶⁶ »

La cimaise accueillant *l'Olympia* est placée au centre de la salle ce qui ménage un espace derrière elle. Dans cette partie de la section sont présentées des œuvres donnant à voir des prostituées ou des nourrices noires, dans une dichotomie implicite avec deux cartels allongés : « les femmes noires dans les milieux de la prostitution » et « les nourrices noires ». Cela permet de montrer des œuvres contemporaines de *l'Olympia* et vise sans doute à rendre visible le type d'emplois occupés majoritairement par les femmes noires à Paris. Le traitement de la question de la prostitution rappelle l'exposition « Splendeurs et misères », pour laquelle Isolde Pludermacher avait été commissaire. Encore une fois, ces liens sont plus explicites dans le catalogue.

7. En scène

Cette partie de l'exposition est présentée dans le plan scénographique comme une sous-section de la 7^{ème} section divisée en deux, avec « La force noire ». Cette partie évoque les Noir.es dans le monde du spectacle, et plus particulièrement les arts du cirque, et leurs représentations par les artistes. Les artistes circassien.nes Delmonico, Rafael (dit « Chocolat ») et Olga Albertina Brown (dite « Miss Lala ») sont présenté.es ici chacun.e par un cartel allongé retraçant leur carrière. Une vidéo (la première de l'exposition) montre un numéro du duo Footit et Chocolat sur la même cimaise que des affiches publicitaires pour les numéros de Delmonico le dompteur de fauves, de Miss Lala la voltigeuse dans le duo des deux papillons (annexes, fig.24, p.16). Sur la cimaise attenante est exposée l'huile sur toile de Degas, *Miss Lala au cirque Fernando*¹⁶⁷ (1879). Dans le texte de salle, plusieurs personnalités présentées dans la section 4 (« Métissages littéraires ») sont évoqués, constituant ainsi un fil rouge utile aux visiteur.ses.

8. La « force noire »

Les textes de cette section, et ceux des suivantes, sont rédigés par Cécile Debray. Elle semble fonctionner en prolongement de la section précédente. Elle porte sur l'entre-deux-

¹⁶⁶ *Le modèle noir: de Géricault à Matisse*. Dijon, France: Édition Faton, 2019, p.180.

¹⁶⁷ Huile sur toile, National Gallery de Londres, en dépôt à Dublin.

guerres à Paris, et fait le lien entre l'implication dans la Première Guerre mondiale de soldats noirs, les tirailleurs sénégalais et des soldats américains, et la constitution à Paris d'une communauté noire internationale où viennent des artistes des Etats-Unis (quittant un pays ségrégationniste) et des Antilles. D'un côté de la salle sont présentés des archives vidéos et documents donnant à voir les soldats noirs de la Première Guerre mondiale, dont une toile de Félix Vallotton¹⁶⁸ (annexes, *fig.25*, p.16), tandis que de l'autre côté sont présentés une vidéo d'un numéro de Joséphine Baker et des dessins et affiches autour de la « Revue nègre » au Théâtre des Champs-Élysées, ce spectacle où se produisait entre autres Joséphine Baker. Trois portraits sont faits sur des cartels allongés : Joséphine Baker, Féral Benga et Habib Benglia. Cette partie évoque la constitution d'une communauté noire internationale à Paris, dans le contexte de « l'Atlantique noir », expression inventée par Paul Gilroy¹⁶⁹. Ce point est d'ailleurs développé dans la section 8.2 « la négritude à Paris ». Toutefois, cela est fait très rapidement, et il n'est pas proposé de réflexion sur les modalités de représentation : comme à d'autres endroits de l'exposition, il semble que la présence de modèles noirs justifie l'intégration dans le parcours et que la présentation en elle-même est jugée comme étant positive et valorisante. Or si le mot « nègre » a été retiré de plusieurs cartels, comme cela est expliqué dans l'introduction de l'exposition, il est conservé sans explication pour la « Revue nègre » : l'ambivalence du terme selon qui l'utilise n'est pas explicité et les conservateur.rices ne motivent pas leurs choix lorsqu'ils utilisent les catégories raciales ou non. Ce qui est établi en introduction comme un système n'est pas absolu et ne se retrouve pas de façon logique dans toute l'exposition. Qui plus est, la représentation par Félix Vallotton des tirailleurs sénégalais véhicule à l'époque des préjugés racistes, selon lesquels les soldats noirs seraient plus calmes et passifs, stéréotypes repris pour la campagne de publicité de la marque *Banania*. Qui plus est, les documents et œuvres de la section sur les tirailleurs sénégalais sont là pour illustrer la présence de nouvelles populations noires à Paris à la fin de la guerre par ces soldats.

Les deux sous-sections constituent des espaces charnières entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle. Cela se ressent aussi dans l'espace d'exposition : la séparation avec la section « Autour d'Olympia » est plus manifeste pour les autres salles puisque l'on passe dans la deuxième partie des salles d'exposition de l'étage, qui ne sont plus en enfilade comme pour les précédentes mais suivent un parcours en forme de U.

¹⁶⁸ Félix Vallotton, *Soldats sénégalais au camp de Mailly*, 1917, huile sur toile, 46 x 55 cm, musée départemental de l'Oise.

¹⁶⁹ Paul Gilroy, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, [1993] trad. Par Charlotte Nordmann, Paris, Ed. Amsterdam, 2010.

9. Voix et contre-voix de l'Empire colonial

Cette section et la suivante ont également été pensées comme un ensemble divisé en deux sous-parties. Elle traite de l'amorce de résistances envers la colonisation et ses imaginaires, notamment dans les milieux artistiques. Dans cette section se trouve la dernière chronologie de l'exposition, qui va de 1915 à 1953. Le texte de salle présente cette période comme un temps de renouvellement pour les artistes :

« 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. »

Le texte fait état d'un paradoxe : l'apogée de la culture coloniale avec l'Exposition coloniale de 1930 qui coexiste avec la montée de critiques envers l'Empire. Les artistes cités ici, français et blancs, s'intéressent à des cultures qu'ils découvrent par le biais de ces expositions et grâce à la présence d'artistes noir.es (présenté.es dans la section précédente). La contestation de la domination coloniale va de pair avec une forme de fétichisation de l'exotique. Le mouvement surréaliste s'intéresse ainsi fortement aux cultures des pays d'Afrique, notamment en visitant le Musée d'Ethnographie du Trocadéro, fondé en 1878 où sont présentées entre autres les œuvres de la mission Dakar-Djibouti dirigée par l'anthropologue Marcel Griaule. Ce sont par exemple les masques Dogon du Mali qui inspirent Picasso pour les figures des *Demoiselles d'Avignon*. Les représentations issues de cet imaginaire sont idylliques et « oniriques » comme pour « les forêts tropicales (...) du Douanier Rousseau ». Mais comme

le précise l'autrice dans ce texte, ces fantasmes prennent une dimension politique par la suite. Les surréalistes vont rédiger un manifeste intitulé « Ne visitez pas l'Exposition Coloniale » la veille du 1^{er} mai 1931, date de l'ouverture de l'Exposition et organiser une « contre-exposition coloniale » aux Buttes-Chaumont avec le PCF. Cette section de l'exposition tente de rendre compte de ces débuts de soulèvements, en pendant avec la section suivante qui donne à voir les résistances des personnes noires.

10. La négritude à Paris

Dans le prolongement de la salle précédente, cette section donne à voir l'émergence des mouvements politiques pour les droits des Noir.es en France à travers l'œil des artistes, en particulier les Surréalistes. Le mot « négritude » est forgé par Aimé Césaire en 1934 dans un article de *L'Étudiant noir* et est repris par Léopold Senghor et Sartre dans la préface de *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (1948). Une citation de l'article de Césaire est d'ailleurs inscrite sur le mur au-dessus d'une vitrine de la section où sont présentés des documents portant sur Jack Johnson (premier boxeur noir champion du monde), le tract des Surréalistes « Ne visitez pas l'Exposition coloniale », un exemplaire de la revue *Minotaure* sur la mission Dakar-Djibouti et un exemplaire de *L'Étudiant noir* :

« ... pour faire la révolution – la vraie – [...] une condition est essentielle : rompre la mécanique 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 »

La négritude est plus un mouvement culturel et intellectuel¹⁷⁰ qu'une ligne politique uniforme. Les œuvres présentées dans cette section montrent les liens entre artistes et personnalités dans ce contexte intellectuel précis. On retrouve ainsi plusieurs photographies de Man Ray ainsi que des œuvres de Wifredo Lam et André Masson. Deux cartels allongés sont consacrés à ces derniers. Le texte sur Wifredo Lam emploie toutefois le terme « mulâtresse », ce qui ne semble pas tout à fait cohérent avec le projet annoncé au début de l'exposition par le

¹⁷⁰ Pap NDiaye, et Marie NDiaye. *La condition noire: essai sur une minorité française*. Paris, France: Gallimard, 2009, p.376.

texte sur les titres. On note trois ensembles d'œuvres et d'objets. Le premier porte sur l'implication des Surréalistes contre la colonisation et leur revendication d'une « approche ethnographique et sociologiques des objets africains » (texte de salle) : ce sont les tracts surréalistes, les exemplaires de la revue *Minotaure* et de *L'œil de l'ethnologue* ainsi que les œuvres de Picasso reprenant le motif des masques africains. *La charmeuse de serpents* d'Henri Rousseau¹⁷¹ (annexes, fig.26, p.17) fait face à *Jack Johnson* de Kees Van Dongen¹⁷² (annexes, fig.27, p.17) : le portrait du boxeur par Van Dongen reprend la composition de Rousseau, avec une grande silhouette noire qui se détache sur un fond de forêt tropicale. Ce portrait est accompagné de photographies et d'un cartel allongé présentant Jack Johnson. L'œuvre de Rousseau rentre dans le premier ensemble tandis que ce portrait appartient plutôt à un second ensemble, focalisé sur des Noir.es identifié.es et présenté.es : il s'agit d'Aïcha Goblet et d'Adrienne Fidelin. Ces deux femmes sont des modèles connues des artistes présents dans la salle, du milieu surréaliste. Deux cartels allongés les présentent. Toutefois, elles sont regardées ici de la même façon qu'elles l'étaient par ces artistes, selon des thèmes exoticiants. On retrouve cette thématique en conclusion des deux textes : « faire-valoir exotique et souvent dénudée » pour Aïcha Goblet tandis que « 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 » pour Adrienne Fidelin. Il n'est pas apporté de nuance quant à l'engagement de ces femmes noires et d'autres dans le mouvement de la négritude comme actrices à part entières. Les figures de Jane et Paulette Nardal, deux sœurs qui ont participé activement à la naissance du mouvement, ne sont pas évoquées ici mais dans le catalogue à plusieurs reprises. Enfin, le troisième ensemble, isolé sur une cimaise est constitué de deux œuvres, *Antille* d'André Masson¹⁷³ et *Femme nue* de Wifredo Lam¹⁷⁴ (annexes, fig.28-29, p.18). Leur isolement en fin de section, accompagnés de deux notices, l'une sur Wifredo Lam et l'une sur l'œuvre de Masson constitue un rapprochement symbolique. L'œuvre de Masson est accompagnée d'un poème :

« 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*

¹⁷¹ 1907, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris.

¹⁷² Dit aussi *The Morning Walk*, 1919, Huile sur toile, Collections du Palais Princier de Monaco.

¹⁷³ 1943, sable et tempera sur toile, Marseille, musée Cantini.

¹⁷⁴ 1939, détrempe sur papier marouflé sur toile, Musée de Grenoble.

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 »

L'œuvre, abstraite, est composée de formes biomorphiques et de tâches de couleur, aux tons sombres violets et bleus agrémentés de touches d'ocre, de jaune, de vert et de blanc. C'est une composition onirique et supposément « un paysage personnifié, la Martinique ». Le voyage d'André Breton et André Masson en Martinique en 1941, où ils rencontrent Aimé Césaire donne lieu à l'écriture de *Martinique, charmeuse de serpents* publié en 1948. Ils y relatent leur vision et leur sentiment face à une altérité exotique mais qu'ils ne voient pas comme inférieur. Si ce voyage et cet ouvrage participent à la construction d'un nouvel imaginaire artistique et intellectuel, il reprend tout de même, comme les œuvres des Surréalistes et leur discours, l'idée de primitivisme et voit les cultures noires sous un regard fétichisant. Vincent Debaene le rappelle dans un article du catalogue :

« Le titre même *Martinique, charmeuse de serpents*, emprunté au Douanier Rousseau, montre ce qui rattache encore le surréalisme au primitivisme du début du siècle, et certains passages de l'hommage que Breton rend à Césaire –et qu'on ne peut lire aujourd'hui sans éprouver un certain malaise- témoignent d'une fixation fantasmatique sur le corps noir, qui persiste en dépit –ou à cause- de l'opposition à la « civilisation occidentale » (on peut dire la même chose, du reste, de certains développements d'*Orphée noir* de Sartre)¹⁷⁵»

L'auteur explique toutefois qu'il y a un lien entre surréalisme et négritude, dans la conception nouvelle de la poésie comme l'invention d'un langage neuf et d'une « parole non bridée, non entravée par les règles de la logique, de la morale et de l'esthétique¹⁷⁶». Ces nuances ne sont pas apportées dans la salle d'exposition, mais l'on comprend bien avec le catalogue en éclairage le sens qu'a le rapprochement entre ces deux œuvres. Wifredo Lam est un artiste cubain qui participe au voyage d'André Masson et André Breton, qui s'intéresse beaucoup au concept de négritude qu'il décline avec ses origines cubaines dans une recherche de « cubanité ». L'œuvre de Wifredo Lam représente une femme nue, couchée, aux traits géométriques et schématisés rappelant ceux de statues africaines. Elle est disposée sur un fond

¹⁷⁵ Vincent Debaene, « Du modèle noir aux voix noires. Ethnologie, surréalisme, négritude », in *Le modèle noir: de Géricault à Matisse*. Dijon, France: Édition Faton, 2019, p.303.

¹⁷⁶ *Idem*.

de rectangles aux nuances de vert assemblés. La notice sur Wifredo Lam qui y est associée fait état de sa rencontre avec Picasso et le Musée de l'Homme et décrit sa peinture comme « alliant modernisme occidental et symboles africains ou caribéens ». L'opposition de ces deux expressions sous-entend qu'elles sont antithétiques et reprend le point de vue primitiviste des artistes Surréalistes (entre autres). Ainsi, cette section traite de la négritude mais surtout de la façon dont les artistes français modernes blancs sont inspirés par la mise en avant d'influences culturelles diverses et, pour eux, nouvelles.

11. Matisse à Harlem

Cette section signe l'arrivée à la fin des bornes chronologiques annoncées dans le titre de l'exposition et traite, comme son titre l'indique, du voyage de Matisse à Harlem en 1930. Cette section reprend une thématique de l'exposition de Denise Murrell, la « Harlem Renaissance », cet essor culturel, intellectuel et social du quartier de Harlem à New York dans les années 1920. Le texte de salle de la section explique bien cela :

« 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 « musicals » 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. »

L'influence de ce voyage sur le style de Matisse est sensible dans les peintures et dessins exposés ici, notamment plusieurs portraits. Trois femmes noires sont présentées par des cartels

allongés : Carmen Lahens, Katherine Dunham et Elvire Van Hyfte. Carmen Lahens et Elvire Van Hyfte ont toutes deux posé pour Matisse, tandis que la danseuse Katherine Dunham inspire la peinture-collage *Danseuse créole*¹⁷⁷ qui reprend la composition de l’affiche de son spectacle (annexes, fig.30, p.19). Les œuvres de cette section ont pour la plupart été exposées à New York, dans une section intitulée « Matisse as Cosmopolitan Modernist ». Ces portraits, comme ceux de Carmen Lahens pour *Les fleurs du mal* de Baudelaire, sont selon Denise Murrell proches du style « New Negro » caractéristique de la Harlem Renaissance. Ce style est l’affirmation d’une nouvelle façon de représenter les femmes noires, en rupture avec l’exotisme fétichisant et qui influencera beaucoup d’artistes.

12. « J’aime Olympia en Noire »

Cette dernière section de l’exposition est une conclusion. Elle présente des relectures de l’*Olympia* de Manet avec une ouverture sur l’art contemporain (plus développé dans la version de Pointe-à-Pitre), qui est alors un fil rouge de l’exposition :

« 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. »

Les quatre œuvres exposées ici, près de la sortie et du livre d’or, sont *I like Olympia in Black Face* de Larry Rivers (1970), *Odalisque* d’Ellen Gallagher (2013), *Patchwork Quilt* de Romare Bearden (1970) et *Olympia II* d’Aimé Mpane (2013). Ces œuvres (et les cartels qui les accompagnent) offrent une lecture critique de l’*Olympia* et de son héritage. *I like Olympia in Black Face* de Larry Rivers (annexes, fig.32, p.20) est une commande de la Menil Foundation de Houston faisant partie d’un cycle sur l’histoire des Noirs, *Some American History. II*

¹⁷⁷ 1950, papiers gouachés, découpés, collés, Nice, musée Matisse.

reprend la forme plastique des panneaux publicitaires et dédouble le tableau de Manet en inversant les couleurs : Olympia devient noire, Laure blanche et le chat aussi. Le cartel indique que « 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 Etats-Unis ». Le terme de « black face » présent dans le titre fait référence au grimage de clowns dans les *minstrels shows* aux Etats-Unis au XIX^{ème} siècle en Noir.es dans une visée caricaturale et dégradante. La chanson *Jim Crow* racontant l'histoire d'un esclave paralysé et perpétuant de nombreux stéréotypes racistes a été popularisée aux Etats-Unis par Thomas Rice en black face, et a connu un succès tel que « Jim Crow » a fini par désigner de façon plus large les Afro-Américains et les lois ségrégationnistes dans le sud des Etats-Unis¹⁷⁸. Ici, Olympia devient noire sous la main de l'artiste mais dans une logique d'inversion et de renversement des positions de pouvoir symboliques. Le terme black face n'est pas expliqué aux visiteur.ses, ce qui aurait pu être utile étant donné l'existence encore prégnante de ce phénomène en France.

Olympia II d'Aimé Mpane (annexes, fig.34, p.21) est aussi une reprise formelle de l'œuvre de Manet : morcelée ici sur des pièces de contreplaqué la peinture inverse aussi la place des deux femmes. Dans le bouquet de fleurs qu'apporte Victorine à Laure se trouve une tête de mort, « le don mortifère de l'Occident à l'Afrique » (cartel), en allusion à l'héritage de la colonisation et ses effets sur les pays du continent africain.

Odalisque d'Ellen Gallagher (annexes, fig.31, p.20) est un « autoportrait et [un] commentaire féministe sur la figure imposée de l'odalisque » (cartel). Le sous-titre de l'œuvre *Self-portrait with Freud as Matisse* n'est pas indiqué sur le cartel, mais dans le catalogue. L'artiste reprend une photographie de Matisse dessinant Zita dans son atelier, et se place en arrière-plan, à la place du modèle, et remplace Matisse par Freud. L'œuvre est une projection fixe en noir et blanc sur un mur recouvert par endroit de feuilles d'or, ornant la photographie (en reprenant les motifs des derniers découpages de Matisse). Le lien avec *Olympia* réside dans la pose de l'artiste, en odalisque, et la filiation artistique entre Matisse et Manet. Le cartel évoque en effet que « Matisse a choisi comme modèle Dina Vierny pour sa ressemblance avec Victorine Meurent, cherchant à se mesurer au père, peindre sa propre *Olympia*... » Ici l'artiste se réapproprie le regard de l'artiste sur le modèle noir et devient à la fois modèle et créatrice.

¹⁷⁸ « Le « blackface », une pratique raciste encore présentée comme humoristique en France ». *Le Monde.fr*, 18 décembre 2017. https://www.lemonde.fr/societe/article/2017/12/18/le-blackface-une-pratique-raciste-encore-presentee-comme-humoristique-en-france_5231575_3224.html.

La figure de Freud change la relation entre artiste et modèle, ou la rend plus explicite en ce que l'artiste peut imposer sur le modèle ses fantasmes comme a pu le faire la psychanalyse.

Enfin, *Patchwork Quilt* de Romare Bearden est un collage de tissus et de papiers qui reprend la technique du patchwork très employé par les femmes noires américaines au début du XXème siècle (annexes, *fig.33*, p.21). La composition reprend également celle d'*Olympia* en présentant une femme noire couchée, mais les formes et leur agencement font penser à d'autres influences évoquées dans le cartel : « aux reliefs antiques de tombes égyptiennes, à la sculpture du Bénin, à l'*Icare* de Matisse dans *Jazz* ».

Ces quatre œuvres permettent donc aux commissaires d'ouvrir le contenu de l'exposition sur une période plus contemporaine, ce qui était fait plus longuement dans la première version. Ces œuvres portent un regard critique sur un héritage artistique présenté tout au long de l'exposition. Leur présence en fin de parcours indique l'ouverture implicite à un questionnement sur cet héritage. En ne développant pas plus ce point (qui n'entre certes pas dans les bornes chronologiques de l'exposition) les auteur.rices du contenu décident de laisser aux visiteur.ses le soin de se poser ces questions.

C. Conclusion

Le parcours chronologique de l'exposition propose aux visiteur.ses une traversée sensible de l'histoire de la représentation des Noir.es. Bien qu'elle ne soit pas explicite, la répartition de l'écriture des textes laisse entrevoir des points de vue différents. Le discours n'est pas totalement harmonisé et la continuité du propos n'est pas toujours perceptible. Le fil rouge annoncé, le modèle noir, est visible mais étudié sous des modalités diverses qui ne sont pas indiquées. Il y a une véritable rupture au niveau de l'*Olympia*, dans le discours et sa construction. Cela rend compte de la rupture que constitue historiquement la Première Guerre mondiale, qui s'accompagne de grands moments historiographiques. Le contenu de l'exposition fait appel à plusieurs prérequis historiques qui ne sont pas fournis aux visiteur.ses, hormis par le biais de la chronologie. Cela peut manquer pour un sujet que le musée sait et présente comme inédit et rare. On note par exemple que si dans la première partie est présenté l'esclavage par le biais de ses représentations artistiques, et dans la deuxième partie les résistances intellectuelles et politiques à l'empire colonial français, les résistances à l'esclavage et la colonisation comme

phénomène ne sont pas expliqués aux visiteur.ses. Il y a alors une mise en miroir de deux systèmes d'oppression qui découlent l'un de l'autre mais qui ne sont pas décrits ouvertement. Bien entendu l'exposition porte sur les modèles, mais le double sens donné au titre dans la préface n'est pas porté tout au long du parcours. Qui plus est, le point de vue adopté est majoritairement blanc : ce sont les artistes blancs (pour la plupart) qui représentent des modèles noirs, et ces œuvres sont regardées du point de vue de l'artiste.

Le discours de l'exposition dans ses salles est affirmatif et ne se justifie pas. Nous l'avons vu, les textes n'apportent pas beaucoup de nuance à ce qu'ils présentent, ce qui est caractéristique du discours muséal qui se veut être un savoir scientifique légitime sur les œuvres. L'annonce sur la modification des titres ne vaut pas pour toutes les œuvres, certaines conservant leur titre : le choix non-systématique n'est pas expliqué selon les œuvres et ne permet pas aux visiteur.ses de comprendre ce qui a motivé la modification de tel titre mais pas de tel autre. Dans un article pour *documentations.art* Damien Trawale¹⁷⁹ pointe l'absence d'équivalence entre le traitement des artistes blanc.ches et des modèles noir.es. Les modèles noirs sont présentés par leurs prénoms, mais les artistes blancs (majoritairement des hommes) sont appelés par leurs noms, dans l'acceptation silencieuse mais non explicitée d'une reconnaissance évidente. Le chercheur évoque un rapport ambivalent des conservateur.rices à la catégorie « Noir.e » :

« Le titre *Le Modèle noir de Géricault à Matisse* produit, légitime et popularise, s'il en était besoin, une sémantique inégalitaire (aux effets bien concrets). Le musée d'Orsay joue donc un rôle dans la reproduction de catégories de perception qui constituent un aspect essentiel du racisme, hier comme aujourd'hui¹⁸⁰. »

Les réflexions sur les catégories de « Noir.e » et de « Blanc.che » sont apportées dans un discours alternatif à l'exposition, comme nous le verrons dans la partie suivante. Le catalogue en est un exemple, et la programmation culturelle le prolonge. Les conditions d'existence de ce discours seraient intéressantes à présenter en son sein, permettant aux visiteur.ses de comprendre pourquoi il est important de donner à voir des personnes noires dans l'art. C'est probablement un des écueils que peut produire une exposition thématique aussi

¹⁷⁹ « Naturalisation Des Catégories Raciales et Sauvegarde Du Patrimoine Racialiste Au Musée d'Orsay — DOCUMENTATIONS ». Consulté le 5 octobre 2020. <https://documentations.art/Naturalisation-des-categories-raciales-et-sauvegarde-du-patrimoine>.

¹⁸⁰ *Idem*.

large. On comprend les motivations sélectives des œuvres : elles donnent toute à voir des personnes noires. Toutefois, il n'y a pas forcément de hiérarchisation entre les modes de représentations, la relation entre modèle et artiste n'est pas développée différemment selon les contextes malgré son évolution. Le discours muséal pourrait toutefois, lorsqu'il porte sur des sujets qu'il identifie comme sensible, expliciter les doutes, les hésitations, et présenter des questionnements plutôt que des affirmations. On peut se demander si une plus grande transparence dans l'exposition ne serait pas bénéfique aux visiteur.rices, dans une visée plus participative, et si cela constituerait vraiment une fragilisation de l'institution. Les choix faits par les conservateur.rices auraient mérités d'être présentés de manière approfondie, puisqu'ils ambitionnent un changement de pratique et un tournant patrimonial. Les choix n'ont toutefois pas été uniformes et certains choix faits collectivement ne se retrouvent plus à l'échelle individuelle de l'écriture laissant alors entrevoir des disparités, qui peuvent perdre le propos de l'exposition. L'amplitude des bornes chronologiques a pu donner à certain.es visiteur.ices¹⁸¹ l'impression d'une accumulation aléatoire d'œuvres présentant des personnes noires, sans critères de sélection visible. Le discours n'explique pas ce contre quoi il ambitionne de se positionner, à savoir la construction historique et scientifique du racisme, prégnant dans plusieurs catégories de lectures des œuvres et dont les commissaires ont (pour certain.es) tenté de se défaire. Les représentations valorisantes sont mises sur le même plan que des caricatures à critères raciales. La valeur accordée aux modèles dans les œuvres n'est pas hiérarchisée : il s'agit de rendre visible une catégorie, parfois en perpétuant des représentations racistes, sans s'interroger sur leurs portées. Les visiteur.ses n'ont alors que leur esprit critique pour différencier un portrait mondain de Jeanne Duval par Manet d'une caricature de Dumas, puisque ni les textes, ni la muséographie ne les invitent à établir une différence. On peut s'interroger, et cela aurait pu donner lieu à une étude approfondie de la réception de l'exposition, sur la portée du discours : l'implicite est-il compris des visiteur.ses ? Le public a-t-il saisi le poids de ces images et a-t-il remis en question ses propres représentations ?

¹⁸¹ Gerty Dambury : « quelle est cette volonté de racler les fonds de tiroir pour montrer « qu'il y en a » (des Noirs) dans l'histoire de l'art français ? » in *Décoloniser Les Arts*, « Le modèle noir: une opération de pacification ». Club de Mediapart. Consulté le 5 octobre 2020. <https://blogs.mediapart.fr/decoloniser-les-arts/blog/060519/le-modele-noir-une-operation-de-pacification>.

PARTIE IV. AUTOUR DE L'EXPOSITION : UN RESEAU DE DISCOURS ALTERNATIFS

L'exposition a donné lieu à plusieurs évènements et présentations de son contenu. La programmation culturelle et la médiation sont des points du discours favorisant l'introduction de nouveaux.elles auteur.rices. La variété d'une programmation crée une multiplication des strates du discours, que je me propose ici de présenter et d'analyser : il s'agit de voir comment ces discours annexes s'articulent avec l'exposition, en rupture ou en continuité.

A. « Le modèle noir d'Achille à Zinèbe » : participation et déclinaison du propos

Le discours de l'exposition comprend également ce qui l'entoure et le complète. Mis en espace physique, il est mis en valeur par des médiations (l'élaboration d'un discours oral explicatif), une programmation culturelle (des conférences et évènements permettant de prolonger les réflexions amorcées dans le parcours) et dans ce cas précis, une exposition complémentaire. Ce projet a été initié par la direction des publics du musée d'Orsay, en partenariat avec huit collègues et lycées des académies de Créteil et de Paris et leurs inspecteur.rices en art plastique. De novembre 2018 à fin mars 2019, 300 élèves de la 6^{ème} à la Terminale ont travaillé avec leurs professeur.es à la création d'œuvres portant sur la thématique du modèle noir, et destinées à être exposées (en partie seulement) sur la passerelle du 4^e étage du musée, en même temps que l'exposition « Le modèle noir de Géricault à Matisse ».

- **Séminaire de formation des enseignant.es**

Dans un premier temps, un séminaire de formation à destination des enseignant.es dans la préparation d'une visite avec une classe, le 24 janvier 2019, intitulé « « Le modèle noir de Géricault à Matisse » : quels enjeux éducatifs ? » a été organisé par la Direction des Publics du musée, en partenariat avec Sylvie Lay (inspectrice d'académie-inspectrice pédagogique régionale d'arts plastiques, chargée du cinéma audiovisuel de l'académie de Paris) et Brice Sicart (inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional d'arts plastiques de l'académie de Créteil). Ce séminaire avait pour objectif la présentation aux enseignant.es des thèmes principaux de l'exposition et d'outils leur permettant d'anticiper les questions parfois difficiles que leurs élèves pourraient se poser sur l'exposition, ceci avant l'ouverture de l'exposition. Les

interventions ont été modérées par deux des commissaires : Stéphane Guégan le matin et Isolde Pludermacher l'après-midi. Dans une interview pour l'émission « Etre et Savoir » de France Culture¹⁸², Rosa Djaoud, responsable des projets éducatifs au musée d'Orsay, explique que les commissaires ont pleinement participé à la préparation de ce séminaire, notamment la sélection des intervenants, qui constitue alors un prolongement du discours de l'exposition. Le séminaire compte douze interventions, inaugurées par une présentation en dix minutes de l'exposition par Guillaume Blanc, directeur des publics des musées d'Orsay et de l'Orangerie (« « Le modèle noir de Géricault à Matisse » : une exposition fondatrice »). Les interventions, de longueur inégale, abordent à la fois des concepts théoriques (« L'invention du Noir » par Pap Ndiaye), des aspects historiques (« Les artistes en France à l'époque de l'esclavage et de son abolition 1794-1848 » par Stéphane Guégan), scientifiques (« Racisme et génétique » par Axel Kahn) et des questions de pédagogie (« De l'approche des œuvres, de leur contexte de production et de réception par la pratique en cours d'arts plastiques. Des exemples des académies de Paris et de Créteil » par Sylvie Lay et Brice Sicart). L'intervention de Pap Ndiaye, « L'invention du Noir », pose les bases de la définition même des termes de l'exposition, absentes de celle-ci, en expliquant qu'il n'existe pas de « nature noire » mais « une condition noire », qui fait référence « à des personnes qu'on a considérées comme noires ». Ce point pourtant central, n'est pas évoqué, nous l'avons vu, dans les textes de l'exposition, et rarement au sein du catalogue. Il est intéressant de voir que cette question est abordée lors d'un séminaire à destination des enseignant.es et qu'elle soit la première abordée : cela est bien signe qu'il s'agit d'une question légitime et que les visiteur.ses, ici les scolaires, seront amené.es à se poser, on le sait. Mais elle est écartée du discours premier, donné à voir dans l'exposition. C'est un discours annexe dont l'aspect pédagogique est réservé à un public-cible, celui des scolaires. L'intervention « Racisme et génétique » d'Axel Khan, et dans son prolongement celle d'Anne Lafont « La fabrique de l'idée de race au XIXe siècle : une collaboration entre l'art et la science » sont du même registre et posent des concepts nécessaires à la compréhension du contexte des œuvres présentées dans l'exposition. D'un quart d'heure chacune, elles ont pour objectif de fournir des outils aux professeur.res dans leur élaboration de ce discours additionnel. Dans l'émission de radio citée plus haut, Anne Lafont répond d'ailleurs à une question de la journaliste sur la « parole parallèle à l'œuvre » :

¹⁸² France Culture. « Comment parler de couleur de peau aux enfants? » Consulté le 21 septembre 2020. <https://www.franceculture.fr/emissions/etre-et-savoir/comment-parler-de-couleur-de-peau-aux-enfants>.

« Selon moi, c'est vital, le discours qui accompagne l'expérience esthétique ou le goût même de l'expérience esthétique, ça n'a pas du tout quelque chose d'inné ou de naturel. (...) C'est une transmission, c'est un partage. Je crois qu'il faut accompagner les œuvres d'un discours¹⁸³. »

Elle explique que la médiation, non seulement directement liée aux œuvres et à leur contexte mais aussi concernant les choix faits par les concepteur.rices de l'exposition, est fondamentale. En expliquant pourquoi certaines œuvres ont été choisies, quelles sont les œuvres qui l'entourent et pourquoi, on permet aux visiteur.ses d'avoir accès à une couche supplémentaire de sens, ainsi qu'à l'implicite auquel tout le monde n'a pas nécessairement accès.

Autre point important, la question de la mémoire, abordée ici par Jacques Martial dans une intervention intitulée « La longue histoire des Noirs de France, une mémoire à cultiver », où il aborde notamment l'adaptation de l'exposition au Mémorial ACTe.

- **L'exposition**

A l'issue de ce séminaire, Sylvie Lay et Brice Sicart s'associent à Rosa Djaoud pour mettre en place un partenariat avec des classes allant de la sixième à la terminale. Les professeur.es d'arts plastiques prenant part au projet doivent aider les élèves à créer des œuvres à partir d'un corpus sélectif d'œuvres de l'exposition ainsi que trois propositions de questions : « quels sont nos modèles communs aujourd'hui ? », « peut-on connaître l'autre et se reconnaître en lui ? » et « comment rendre visible ceux et celles qu'on ne voit pas ? ». Dans une vidéo publiée sur le site de l'académie de Paris¹⁸⁴, quatre professeur.es d'arts plastiques ayant participé au projet racontent leur expérience. L'un des points principaux était de transformer cette « commande » en support d'apprentissage, puisque l'objectif est toujours que leurs élèves apprennent quelque chose, qui plus est ici du point de vue plastique et esthétique, en lien avec des questions historiques et sociales. Leur travail a pour la plupart commencé par lancer des discussions et des débats, soit à partir de questions posées à leur classe, soit à partir des œuvres du corpus. L'une d'entre elle raconte ainsi qu'elle a demandé aux élèves :

¹⁸³ France Culture. « Comment parler de couleur de peau aux enfants ? » Consulté le 21 septembre 2020. <https://www.franceculture.fr/emissions/etre-et-savoir/comment-parler-de-couleur-de-peau-aux-enfants>.

¹⁸⁴ Académie de Paris. « Modèle noir : des élèves exposent à Orsay ». Consulté le 21 septembre 2020. https://www.ac-paris.fr/portail/jcms/p2_1878315/-modele-noir-des-eleves-exposent-a-orsay.

« Comment appelez-vous les personnes noires, comment on les nomme ? Donc une personne noire du groupe a dit qu'il souhaitait qu'on dise qu'il était noir et surtout pas « black » par exemple. Et l'une d'entre elles disait que ça lui paraissait très malvenu d'essayer de trouver un nom à une personne noire, de couleur. Une autre élève : « moi j'ai des copines noires qui veulent que ce soit dit, montré ». Toute la question du débat tournait autour de « qu'est-ce qu'on doit dire, nommer ? » »

Hormis le corpus et les incitations de thème, les professeur.es pouvaient orienter le travail comme iels le souhaitaient, ce qui donne lieu à des résultats très différents. Mais en général, ce sont surtout les élèves qui sont à l'origine de leurs productions et des thématiques sur lesquelles elles portent. Ce travail comportait quelques contraintes, notamment le fait de n'avoir pas vu l'exposition (puisqu'elle n'avait pas encore été ouverte), et le fait de devoir produire pour une institution : il s'agissait de ne pas trop mettre la pression aux élèves et d'éviter qu'iels se lancent dans la création d'une « belle image, qui est dénuée de tout apprentissage plastique ». Pendant le processus, Rosa Djaoud rendait visite aux classes, pour garantir la continuité entre l'école et le musée. Dans un second temps, les professeur.es accompagné.es d'un.e élève par classe ont dû se rendre au musée pour présenter les travaux de leur classe, à l'issue de quoi 43 œuvres ont été sélectionnées, d'élèves de la sixième à la terminale.

L'exposition a été inaugurée le 12 avril 2019, en présence de tous.tes les élèves ayant participé au projet. Le titre, « Le modèle noir d'Achille à Zinèbe » détourne le titre de l'exposition principale en remplaçant les noms des artistes (Géricault et Matisse) par ceux d'élèves, qui sont les artistes de cette exposition. Les œuvres sont de nature et de forme variées, et montrent une diversité du propos autour de cette thématique du « modèle noir ». Certaines sont des détournements d'œuvres de l'exposition, comme *Masque inversé* (annexes, fig.39, p.24) par Dylan, qui revisite *La Charmeuse de serpents* du Douanier Rousseau : prenant pour fond l'œuvre d'Henri Rousseau, il y superpose un masque en relief, peint en noir avec des taches blanches et des yeux duquel sortent des volutes blanches. Hannah, en classe de terminale, reprend l'affiche de la marque Banania de 1916 (annexes, fig.37, p.23) :

« J'ai repris le modèle noir de l'affiche Banania de 1916, ce stéréotype avec *Y'a bon*, censé souligner un manque de maîtrise du langage. J'ai choisi pour son visage un modèle de Delacroix, car je voulais utiliser l'intensité de son expression. Je l'ai modifié en le présentant sur un fond jaune, celui de la réclame Banania, car cette couleur accroche le regard. Le modèle exprime la colère et la tristesse; il tient un stylo: il a quelque chose à nous dire. J'ai voulu citer

la phrase de Zola, car pour moi, elle rappelle la dimension sociale et politique de la question du modèle noir.¹⁸⁵»

Noria pose pour son camarade Berivan en reprenant le *Portrait d'une femme noire* de Marie-Guillemine Benoist pour le moderniser (annexes, *fig.36*, p.22). Une autre élève a brodé le portrait d'une youtubeuse russe noire, qui constitue pour elle un nouveau modèle (annexes, *fig.38*, p.23). D'autres œuvres travaillent sur la question de la couleur de la peau et sa construction, en donnant à voir des personnes aux couleurs mélangées, comme ce mannequin cousu de plusieurs morceaux de peaux (*fig ?*). En parallèle de l'exposition, une galerie numérique en ligne est disponible sur le site du musée, mettant en avant plus d'œuvres que dans l'exposition¹⁸⁶.

Les élèves ayant participé au projet ont construit leur propre discours artistique en réaction à une sélection restreinte d'œuvres et à quelques questions. Ce projet avait pour objectif de mettre en avant l'accessibilité des collections et du musée. Le discours constitué est toutefois présenté à la marge de l'exposition, dans un espace annexe et assez isolé du parcours principal. Dans une interview pour le magazine *Slate.fr*, Laurence des Cars explique :

« On envoie un signal avec cette exposition(...). On y voit un public que l'on ne voyait pas dans les salles des expositions, plus nombreux. C'est une direction dans laquelle nous voulons continuer à travailler : le meilleur partage possible des collections et du patrimoine. Les collections nationales appartiennent à tous, sans distinction d'origine, d'âge. C'est à nous de donner les clés et l'envie à tous les profils de public de profiter du musée. Nous sommes des passeurs ; à nous de proposer des expositions qui permettent de partager les œuvres du musée. Avec *Le modèle noir*, on est dans une aventure très stimulante qui nous encourage beaucoup pour la suite.¹⁸⁷ »

¹⁸⁵ Louise Tourret, « Au Musée d'Orsay avec des élèves d'Île-de-France pour une sortie un peu spéciale ». Slate.fr, 3 mai 2019. <http://www.slate.fr/story/176355/education-artistique-modele-noir-achille-zinebe-musee-orsay-arts-plastiques-college-lycee>.

¹⁸⁶ « Musée d'Orsay: Le modèle noir d'Achille à Zinèbe Galerie numérique ». Consulté le 22 septembre 2020. <https://www.musee-orsay.fr/fr/espace-professionnels/professionnels/enseignants-et-animateurs/exposition-le-modele-noir-de-gericault-a-matisse/galerie-numerique.html>.

¹⁸⁷ Louise Tourret, « Au Musée d'Orsay avec des élèves d'Île-de-France pour une sortie un peu spéciale ». Slate.fr, 3 mai 2019. <http://www.slate.fr/story/176355/education-artistique-modele-noir-achille-zinebe-musee-orsay-arts-plastiques-college-lycee>.

L'objectif ici n'est pas tant l'inclusivité que l'accessibilité : le musée propose des projets permettant de faire venir un plus large public¹⁸⁸ et à le faire s'approprier les collections. Les visiteur.ses deviennent co-proprétaires (symboliques) du patrimoine, mais pas de sa mise en scène. Ici les élèves ont la possibilité de présenter leur vision de ce patrimoine, leur interprétation des collections. Cela a également été l'occasion pour les élèves d'évoquer des questions politiques et concernant directement leur quotidien en classe. Il s'agit donc à la fois de fidéliser un futur-public (en participant à ces opérations, les élèves s'approprient le musée et sont plus susceptibles d'y revenir et d'en faire une habitude), et de proposer des outils pédagogiques basés sur la constitution d'un discours d'exposition. Les élèves ne sont pas auteur.rices du propos de l'exposition, mais prennent part à une partie du processus, en faisant une proposition « à côté ». Ils ont accès au musée, mais ne sont pas entièrement intégrés.es : il aurait été intéressant, comme c'est le cas pour certaines expositions du Brooklyn Museum¹⁸⁹, de leur faire prendre part à la création de l'exposition principale, ou d'intégrer leur petite exposition dans le parcours complet. Toutefois, l'expérience a été positive pour les élèves et les professeur.es, et a permis une ouverture du musée sur des publics nouveaux.

B. Médiation

Autre forme de discours autour de l'exposition, les visites guidées peuvent être de trois natures : via l'audioguide et donc en autonomie, par un.e guide du musée ou bien réalisées par des guides-conférencier.ères indépendant.es. A cela s'ajoutent les médiations réalisées lors de la nocturne de l'exposition par les élèves de l'École du Louvre, au sein des collections permanentes.

L'audioguide est raconté par Lilian Thuram, fondateur en 2008 de la fondation Lilian Thuram-Education contre le racisme. L'ancien footballeur est une personnalité bien connue du grand public et est très engagé dans la lutte contre le racisme en France. Il a notamment été membre du Haut Conseil à l'intégration. Je n'ai malheureusement pas pu avoir accès à l'audioguide, dont il ne subsiste aucune trace en libre accès. Il aurait été intéressant de confronter son contenu avec celui des textes de salle pour en effectuer une analyse croisée. Il a

¹⁸⁸ La charte du vivre ensemble signée en 2003 par le Musée d'Orsay et d'autres institutions en est un exemple et vise l'intégration du public dit du champ social.

¹⁸⁹ Marie Bruno, *Le musée d'art comme forum ? Le cas du Brooklyn Museum en question*, mémoire sous la direction de Charlotte Foucher-Zarmanian et Éric Fassin, 2020, Université Paris-8, Paris

été relativement peu utilisé, par 10% des visiteur.ses¹⁹⁰, mais a satisfait les utilisateur.rices avec une note moyenne de 8.17 sur 10. Qui plus est, « 8 % des visiteurs 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 ». C'était sans doute l'un des objectifs de ce support de visite, qui visait peut-être à établir une plus grande proximité avec les visiteur.ses en leur offrant la parole d'un intermédiaire appartenant à la sphère de la culture populaire, plus accessible que le discours muséal seul pour les publics non habitués. Cependant « 90% des visiteurs n'ont pas d'avis » sur ce point. Lilian Thuram a également animé des visites de groupe dans le cadre du programme « Seuls avec », auquel a aussi pris part le chanteur Abd al Malik, l'écrivaine Marie Ndiaye et la danseuse et chorégraphe Germaine Acogny, principalement avec des scolaires. Au cours de ces visites les intervenant.es donnent leur version personnelle du parcours et partagent leur regard sur les œuvres, en autonomie. Ce programme de visites a été réalisé en collaboration avec France TV et était diffusé en direct sur les pages des réseaux sociaux de la chaîne.

A ces visites s'ajoutent des visites-guidées, proposées pour toutes les expositions par le musée, à destination d'adultes seul.es, de familles ou de groupes scolaires. Sur le site internet du musée elles sont présentées comme ceci : « En rapport avec la grande exposition du musée d'Orsay, ces visites menées dans les collections et/ou dans l'exposition, proposent différentes approches pour mieux comprendre l'art du XIXe siècle.¹⁹¹ » Elles ne sont pas ouvertes aux personnes de moins de 13 ans et sont donc à destination du public adulte. Elles sont complétées par des visites thématiques de l'exposition, sur les thèmes suivants : « Paris-Harlem. Les premières célébrités noires du monde des arts » ; « Vision fantasmée ou exotique de « l'Autre » » ; « Couleurs de peau, à fleur de toile ». Chaque visite a lieu une fois par semaine pendant un mois (une seule thématique se déroule sur un mois entier). Les thématiques abordées évoquent trois approches : historique, avec le parcours de personnalités noires entre Paris et Harlem ; anthropologique et sociologique avec le concept d'altérité fantasmée ; et esthétique, avec probablement un travail sur la représentation de la couleur de peau.

Afin d'étudier l'offre de médiation au sein de l'exposition, j'ai lancé en juin 2020 une demande d'entretien à destination de personnes ayant guidé, avec le musée ou en autonomie,

¹⁹⁰ Socio Data Management, *Profil des visiteurs de l'exposition « Le modèle noir de Géricault à Matisse »*, 26 mars-21 juillet 2019 (annexes, p.29 à 34).

¹⁹¹ « Musée d'Orsay: Visites en lien avec l'exposition "Le modèle noir de Géricault à Matisse" ». Consulté le 24 septembre 2020. https://www.musee-orsay.fr/fr/visite/visiteurs-individuels/visites-avec-conferencier/presentation-generale/article/le-modele-noir-de-gericault-a-matisse-49076.html?cHash=74dcf14e5f&tx_ttnews%5BbackPid%5D=649.

dans cette exposition. Je n'ai pu obtenir qu'un court entretien avec une guide indépendante, mais dont l'expérience peut être représentative des visites-guidées autonomes. J'ai également interrogé plusieurs étudiantes ayant participé à la Curieuse Nocturne de l'exposition. Concernant la visite guidée indépendante, mon interlocutrice n'a pas eu de consignes particulières du musée, mais a construit sa visite à partir du catalogue de l'exposition. Elle n'avait donc pas vu l'exposition avant de préparer sa visite. Elle fait partie d'une agence de guides qui proposent des visites-guidées dans les musées parisiens. Elle a effectué beaucoup de visites pour cette exposition qui a connu une large demande, avec des groupes d'adultes allant de 5 à 25. La plus grande difficulté selon elle était la taille de l'exposition, conséquente pour une visite d'une heure et demie. Le public concerné par ses visites était relativement âgé (50 et +) et constitué d'amateur.rices, familier.ères du format de visite. Leurs réactions étaient « très positives » et ils ont « adoré la neutralité du discours, qui ne tombait pas dans l'écueil du militantisme ». Cela correspond sans doute à des attentes et des habitudes de visite précises, en lien avec l'image du musée comme un lieu de neutralité.

C. Programmation culturelle

La programmation culturelle se distingue de la médiation car elle concerne les opérations entourant l'exposition : il s'agit des événements et spectacles programmés par le musée sur le temps de l'exposition mais qui n'incluent pas nécessairement le discours de l'exposition. Alors que la médiation est plutôt un commentaire et une explication du discours de l'exposition, la programmation culturelle est une déclinaison de propositions supplémentaires, dont l'exposition est le point de départ mais qui peut porter une réflexion plus approfondie et parfois critique. Pour « Le modèle noir de Géricault à Matisse » elle a été riche et variée.

- **La Curieuse Nocturne**

Certains événements étaient déclinés sur des modèles utilisés pour chaque exposition, comme les Curieuses Nocturnes définies de la sorte sur le site du musée : « Remède aux jeudis sans surprise pour esprits jeunes et curieux. Art, bar, spectacles et rencontres inattendues ». Quelques semaines avant la fin d'une exposition, le musée reste ouvert en nocturne un jeudi soir avec une programmation spécifique à destination du jeune public, qui comprend des médiations (dans les collections permanentes par des élèves bénévoles de l'École du Louvre et

par des bénévoles de l'association « Sama for all » pour l'inclusion de nouveaux arrivants dans le cadre du projet *Mahatta*), des concerts, des jeux de piste, des interventions dans l'auditorium et des performances. La Curieuse Nocturne pour « Le modèle noir » a eu lieu le jeudi 13 juin 2019 avec un concert de Calypso Rose, chanteuse trinitadienne militante féministe et antiraciste ; une « rencontre inspirante » avec la romancière Tania de Montaigne intitulée « Les Noirs n'existent pas » ; un DJ set par EMEKA Ogboh au café du musée où est proposée une formule spéciale. Ces événements transforment le musée en lieu de vie et de fête, sur le modèle d'autres nocturnes à destination d'un public jeune, majoritairement étudiant, comme par exemple les *BEFORE* du Musée du Quai Branly. Ce modèle vise à attirer un public parfois absent malgré la gratuité pour les jeunes de moins de 26 ans, en donnant une image « branchée » et « cool » au musée. La rencontre avec Tania de Montaigne porte sur une tentative de déconstruction du mot « Noir », en lien avec son essai *L'assignation. Les Noirs n'existent pas* (2018). Concernant l'exposition en elle-même, des conférencières du musée sont présentes dans les salles et proposent des médiations rapides sur certains éléments.

- **La Nuit du Tout-Monde**

Autre événement en soirée, la Nuit du Tout-Monde, organisée en partenariat avec l'Institut de Tout-Monde, créé par Edouard Glissant a eu lieu le 10 mai 2019, lors de la journée nationale des mémoires de l'esclavage et de leur abolition, célébrée depuis 2006 :

« Au cours de cette nuit d'hommage, le musée se convertira en une agora poétique où se succéderont des orateurs prestigieux pour des lectures, performances et déclamations, de Charles Baudelaire à Edouard Glissant¹⁹².

L'entrée est payante indépendamment du droit d'entrée au musée, il s'agit d'un événement autonome et unique. Des lectures de poésie et concerts ont lieu dans les salles du musée et de l'exposition, dans une « déambulation poétique », et des interventions dans l'auditorium portent sur la pensée d'Edouard Glissant, le concept de « Tout-Monde » et le peuple des « Batoutos » inventé par l'auteur comme un peuple invisible d'Afrique centrale

¹⁹² « Musée d'Orsay: Nuit du Tout-Monde ». Consulté le 24 septembre 2020. https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/spectacles/presentation-generale/article/nuit-du-tout-monde-49346.html?cHash=74dcf14e5f&tx_ttnews%5BbackPid%5D=649.

ayant échappé à la traite. Cette soirée est une ouverture du musée à une pensée autre, de façon éphémère, en cédant le lieu à des artistes et auteur.rices.

- **Patrimoines déchaînés**

Un autre évènement en lien avec la mémoire de l'esclavage a eu lieu avec le colloque « Patrimoines déchaînés », qui marque la naissance de la Fondation pour la Mémoire de l'Esclavage, qui succède à la Mission de la mémoire de l'esclavage, des traites et de leurs abolitions. L'auditorium du musée d'Orsay accueille cet évènement les 6 et 7 mai 2019. Laurence des Cars inaugure le colloque en rappelant le propos de l'exposition puis en évoquant la mission des institutions culturelles vis-à-vis de cette mémoire :

« Si nous sommes donc réunis ici aujourd'hui, c'est parce qu'en tant que représentants d'institutions culturelles, artistes, universitaires, militants... nous avons pris un engagement tacite vis-à-vis de l'ensemble de la société, celui de nous tourner vers ce passé douloureux, et de l'intégrer, pour bâtir ensemble l'avenir. Cet effort, nous le devons à toutes celles et ceux qui portent en eux une part de cette histoire, et qui ont parfois le sentiment que la République les oublie. Cet effort, nous devons le faire pour la jeunesse, et c'est un point sur lequel nous rejoignons les ambitions de la future Fondation : ce message, nous voulons le porter prioritairement vers la jeunesse, cette jeunesse qui cherche ses racines dans le récit national français et qui ne les retrouve pas toujours, faute qu'on les lui montre. Cet effort, nous le devons enfin à notre pays tout entier, pour comprendre ce que nous sommes aujourd'hui, cette France plurielle, à l'unisson avec les pays qui nous sont à jamais liés par cette histoire, sur tous les continents, et d'abord en Afrique et en Amérique.¹⁹³ »

Une fois encore on peut ici constater que l'exposition « Le modèle noir » est pour l'institution (ou pour sa directrice au moins) un moyen de changer de perspective et de se renouveler dans un but d'inclusivité et surtout de cohésion nationale. Si le projet d'un musée national est de faire et raconter l'histoire du pays, il s'agit plutôt ici de changer de point de vue et de remettre en question certains biais pour peut-être avancer produire un nouveau discours. Ce sont des questions abordées par le colloque, qui aura probablement eu une certaine résonance au sein des équipes du musée. Les questions de participation du public et de remise en question de l'autorité de l'institution sont notamment abordées (p.41) :

¹⁹³ Actes du colloque « Patrimoines déchaînés. Le paysage culturel de l'esclavage », Paris, Musée d'Orsay, 6 et 7 mai 2019, Fondation pour la mémoire de l'esclavage, p.20.

« Les médiateurs du patrimoine qui remettent en cause l'interprétation des objets transmis de la période coloniale admettent que les communautés d'intérêt et communautés patrimoniales, disposent de savoirs, sur ce qui les concerne, que les institutions n'ont pas. Ces connaissances viennent compléter et quelquefois réorienter le corpus des données et des ressentis, des interprétations, qui constituent un fait social.¹⁹⁴ »

Cet extrait est un exemple du discours créé ici en parallèle de l'exposition, par des personnes extérieures à l'institution, qui fait écho aux pratiques même du lieu. Cette réflexion n'est pas déclenchée par l'exposition mais sa présentation au sein du musée en est la conséquence. Ce colloque fait un peu plus du musée un forum, lieu de réflexion – relative toutefois car destinée à un public scientifique et déjà créateur du discours institutionnel.

- **Modèles noirs**

Un autre colloque a été organisé par le musée d'Orsay et l'université de Columbia, pensé comme un prolongement de l'exposition et de son catalogue, dans un esprit transnational. Les 15 et 16 mai 2019, il a lieu en partie dans l'auditorium du musée et au Reid Hall, Columbia Institute for Ideas and Imagination à Paris. Il réunit des intervenant.es français.es et anglophones, qui proposent des interventions variées et très spécialisées. Le musée s'ouvre à la recherche en se faisant le lieu de son partage mais dans un cadre particulier et sélectif, celui du colloque scientifique. Le titre « modèles noirs » est particulièrement intéressant et comprend à la fois la proposition de multiplicité des savoirs et des recherches sur ce thème et à la fois une interrogation sous-jacente sur l'exposition en elle-même. Le choix du singulier pour le titre de l'exposition « le modèle noir » constituait une universalité du modèle, et présentait le modèle noir comme un motif et une typologie. Ici, le passage au pluriel montre la diversité de ces existences et de leurs représentations : il n'y a pas un modèle noir mais des modèles noir.es. On peut s'interroger sur la portée d'un tel colloque, dont les actes ne sont pour l'instant pas disponibles. Le programme montre une grande variété des interventions et témoigne de la richesse de ces deux journées.

- **Rencontres autour du Modèle noir**

¹⁹⁴ *Ibid*, p.37.

Du 29 mars au 16 mai 2019, des conférences ont été proposées dans l'auditorium du musée, organisées et présentées par les commissaires de l'exposition. Elles proposent des réflexions supplémentaires en lien avec l'exposition, et sont destinées à un plus large public que les colloques, ou du moins un public moins spécialisé. La seule conférence figurant sur le site du musée est une table ronde modérée par l'historien Pap Ndiaye, « Femmes noires de France » le 16 mai, qui porte sur l'afrofémisme¹⁹⁵ abordé via la représentation des femmes noires dans la peinture française. Cela rejoint le propos de la première exposition de Denise Murrell et propose une réflexion quelque peu absente de la version d'Orsay. Les commissaires ne prennent pas part à cette conférence, semblerait-il, et au vu du site internet du musée, il ne semble pas y avoir eu d'autres tables rondes. Peut-être n'ont-elles pas été toutes recensées ou peut-être le projet n'a pas abouti comme prévu.

- **Artistes invité.es**

Enfin, cœur de la programmation culturelle des expositions, les interventions artistiques sont une autre forme de discours sur l'exposition, l'élaboration créative à partir du discours sur des œuvres. Une installation d'art contemporain, dans le cadre des « lectures contemporaines » du musée, a été mise en place dans la nef : *Des parisiens noirs* de Glenn Lingon est constitué de douze néons de grande taille écrivant les noms d'hommes et de femmes noir.es présenté.es en partie dans l'exposition. Ce sont des figures célèbres (Joséphine Baker, Alexandre Dumas) ou des prénoms retrouvés à l'occasion de l'exposition (et de recherches plus anciennes en partie), comme Laure ou Joseph. Cette œuvre donne à voir « cette invisibilité si visible » et remet ces noms en lumière, littéralement. A ces noms s'ajoute l'expression « nom inconnu » pour représenter tous les noms qui n'ont pas été retrouvés. Cette thématique rejoint l'un des enjeux majeurs de l'exposition à savoir la restitution de noms. L'œuvre permet de rendre cette restitution symbolique visible tout en interrogeant sur sa portée : en mettant sur le même plan des noms et prénoms d'artistes connu.es et reconnu.es et des prénoms restitués par la recherche, l'installation met en question le pouvoir de nommer, qui était déjà celui des esclavagistes

¹⁹⁵ Défini ainsi sur la page de l'évènement : « Cette mouvance intellectuelle et militante s'efforce d'agir contre les discriminations ethno-raciales, et de genre, mais aussi de valoriser les héritages culturels des afrodescendants. Influencées par le féminisme noir des Etats-Unis, les afroféministes pensent aussi les particularités de leurs situations sociales et historiques en France et plus largement en Europe. » https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/rencontres/presentation-generale/article/autour-du-modele-noir-49163.html?cHash=74dcf14e5f&tx_ttnews%5BbackPid%5D=649

puisque les prénoms des esclaves leur étaient attribués par leurs maîtres. Comme le rappelle Gerty Dambury dans la tribune du collectif Décolonisons les Arts publiée sur Mediapart¹⁹⁶, les esclaves se sont vu attribuer des noms de famille par des fonctionnaires de mairie après l'abolition de 1848, parfois avec des quolibets moqueurs et humiliants. Les prénoms restitués dans l'exposition sont des prénoms sans nom (Joseph, Laure), dont on ne sait pas – et cela n'est pas précisé ici – s'ils ont été attribués dans une filiation ou dans une relation de domination. Qui utilisait ces prénoms ? Cette question pertinente n'est pas soulevée dans l'exposition, et par la mise en avant de cette redécouverte le musée se place à nouveau en réparateur, en justicier compensant des torts qu'il ne nomme pas tout à fait.

D'autres œuvres, de nature différente, ont été présentées. Tout d'abord des œuvres cinématographiques, avec la diffusion dans l'auditorium de deux films avec des acteur.rices noir.es : le documentaire de Pascal Légitimus, *Darling Légitimus, ma grand-mère, notre doudou* et *S'en fout la mort* de Claire Denis. Les deux projections ont été suivies de rencontres avec les réalisateur.rices. Enfin, deux spectacles ont été créés pour l'occasion par des artistes invité.es. *Le Jeune Noir à l'épée* d'Abd Al Malik, conçu avec le chorégraphe Salia Sanu en partenariat avec le Théâtre de la Ville. Le rappeur a aussi publié un livre, du même titre, accompagné d'un CD, coédité par Présence Africaine, le musée d'Orsay et Flammarion. Lors de sa participation à la conception de l'exposition, il découvre *Le Jeune Noir à l'épée* de Puvis de Chavannes qui le bouleverse. Il transpose alors ce jeune homme dans notre époque, et raconte son histoire, à sa sortie de prison :

« Parmi les autres toiles de maîtres du XIXe siècle que j'avais sous les yeux, comme des symboles de la création de l'Autre et d'un inconscient collectif racialisé, *Jeune noir à l'épée*, par sa singularité criante en termes de symbolisme et de représentation de la figure noire, me racontait émotionnellement une histoire qui s'inscrivait dans le monde de pauvreté et de béton que j'avais connu toute ma vie. C'est donc tout naturellement que se mit à s'exprimer sous ma plume, propulsé à notre époque, ce jeune noir, à peine sorti de prison, dans sa cité HLM. »

Cette fiction à la première personne, mise en musique sur des styles d'influences diverses, est vu par le rappeur comme une « allégorie du cheminement du jeune noir de cette

¹⁹⁶ Décoloniser Les Arts, « Le modèle noir: une opération de pacification ». Club de Mediapart. Consulté le 5 octobre 2020. <https://blogs.mediapart.fr/decoloniser-les-arts/blog/060519/le-modele-noir-une-operation-de-pacification>.

histoire et de ces nouvelles générations, dont je fais partie, nées en Europe et dont les racines s'originent sur le continent ancestral. »

D'autres spectacles ont eu lieu : du 23 au 24 mai, le chorégraphe Olivier Dubois et la danseuse et chorégraphe Germaine Acogny ont présenté le spectacle *Mon élue noire, Sacre#2* de la suite *Sacre(s) du printemps*, précédé de *A nos faunes*, variation autour de *L'Après-midi d'un faune* de Vaslav Nijinski et Dominique Brun. La pièce n'a pas été créée spécialement pour l'exposition mais constitue ici une ouverture, une mise en scène corporelle et poétique des problématiques abordées dans l'exposition, par la présentation d'un nouveau modèle noir, Germaine Acogny qui pour la première fois danse une chorégraphie qu'elle n'a pas composée :

« Maurice Béjart avait promis *Le Sacre du printemps* à son « élue noire », Germaine Acogny. Le projet n'a pu aboutir et c'est aujourd'hui Olivier Dubois qui offre à cette reine de 70 ans le rôle de la jeune fille sacrifiée ; un solo qui puise une nouvelle vision de l'œuvre dans la force et la profondeur des histoires africaines et dans la vie de Germaine Acogny. Pour la première fois de sa carrière, elle est l'interprète d'un autre chorégraphe.

En slip et soutien-gorge noirs, fumant la pipe comme à son habitude, Germaine Acogny est exposée comme un spécimen exotique. Acculée, elle trépigne, court, se ploie. Troquant le noir contre le blanc, elle cède, s'efforce de s'adapter sans parvenir à trouver son identité. Cette couleur blanche, avec laquelle elle était encore disposée à s'exprimer, utilisant les codes du colon devient le symbole de l'échec et de son emprisonnement. Sans ciller, en fixant le public du regard, elle renverse la couleur blanche.¹⁹⁷ »

La danseuse reprend et renverse des stéréotypes acculés et dichotomiques. Le contraste entre noir et blanc est esthétisé par l'usage de peinture, et la danse se fait lutte, confrontant le public à des représentations ancrées dans nos imaginaires, et mettant en scène la difficulté de trouver une identité dans de tels contextes. Le poids de l'histoire et des images touche les deux parties d'un même processus, celui d'un renversement des dominations symboliques. La chorégraphe reprend également le thème de la femme noire exposée que l'on regarde et mythifie, sur laquelle on appose une identité fantasmée.

Enfin, deux concerts ont eu lieu dans l'auditorium du musée, les jeudis 11 et 18 avril, avec une tarification indépendante. Le premier, par Magali Léger et l'Ensemble Contraste

¹⁹⁷ C.R.I.S, Association. « Présentation - Mon élue noire, sacre # 2 - Olivier Dubois, - mise en scène Olivier Dubois, - theatre-contemporain.net ». theatre-contemporain.net. Consulté le 25 septembre 2020. <https://www.theatre-contemporain.net/contacts/Mon-elue-noire-Sacre-2/ensavoirplus>.

s'intitule *Joséphine Baker, Paris mon amour* et retrace le parcours de la danseuse, son rôle de créatrice et de combattante politique. Le deuxième, *Black is beautiful* promet un « voyage de Vienne à Mexico en passant par Paris, les Etats-Unis et la Jamaïque ». Avec Clément Mao-Takacs, Edwin Fardini, Mata Gabin et Secession Orchestra, la suite de pièces musicales donne à entendre diverses créations issues des lieux historiques de la présence noire et de ses influences culturelles, et de lectures par des compositeurs européens comme Debussy ou Poulenc. C'est un dialogue de musiques, repris par des musicien.nes d'horizons variés qui offrent au musée une ouverture sur le monde.

D. L'entrelacement des discours dans un temps choisi

La programmation culturelle de l'exposition « Le modèle noir de Géricault à Matisse » a permis de pousser plus loin un certain nombre de points survolés dans l'exposition, en particulier les questions de mémoire et d'héritage colonial. Les deux colloques scientifiques, en particulier celui de la Fondation pour la mémoire de l'esclavage, ont constitué des moments de réflexion sur le rôle de l'institution muséale dans le partage de cette mémoire et la proposition de nouveaux mécanismes institutionnels visant une plus grande inclusivité et représentativité. On retrouve en substance ces questionnements dans les performances et installations artistiques programmées.

La programmation culturelle fait alors partie d'un réseau de signifiants articulés autour du discours de l'exposition. Ses constituants n'en découlent pas forcément de manière linéaire et ils ne forment pas un réseau clair et arboré. Il s'agirait plutôt d'un rhizome, au sens où le définissent Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*, c'est-à-dire une structure qui évolue en permanence, dont les éléments se croisent dans une organisation parfois aléatoire, indépendants les uns des autres :

« A la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait [n+1]. Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement

ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions, sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait [n-1].¹⁹⁸ »

L'exposition est alors le milieu du rhizome, d'où débordent et dépassent ces événements qui le prolongent et s'interconnectent. L'exposition « Le modèle noir d'Achille à Zinèbe » est liée au spectacle d'Abd El Malik et à l'exposition, ainsi qu'aux discours produits lors des visites guidées, par la figure du *Jeune noir à l'épée*, et ce sans que les auteur.rices de ces discours n'aient échangé lors de leur création. La cartographie des discours attenants à l'exposition a été présentée ici dans un ordre pratique, les classifiant par typologie (exposition, visite, spectacle, colloque...). Ces discours se rejoignent et bien qu'ayant eu lieu à des moments différents du temps de l'exposition, ils s'en extraient et coexistent mais sont rarement lus comme un ensemble. L'offre culturelle entourant l'exposition peut toucher un public qui ne visite pas forcément l'exposition, et les visiteur.ses ne prennent pas part à toute la programmation. Toutefois, la coexistence parallèle de ces événements participe à la création d'un discours dont les strates touchent des publics diversifiés. Les discours mis en œuvre dans le temps de l'exposition créent un réseau de contradictions, de réflexions, d'ouvertures. Pendant ce temps particulier, pré-défini, le musée ouvre ses portes à des pensées étendues en parallèle d'un champ précis. La temporalité éphémère semble propice à l'introduction de discours alternatifs, mais dans un espace autre que celui de l'exposition qui est hiérarchiquement le plus important, le plus légitime et le moins ouvert au doute et à la remise en question. Ce n'est pas dans les salles de l'exposition que le musée réfléchit sur lui-même et sur ses pratiques mais bien dans des espaces dédiés, notamment l'auditorium, où la confrontation avec le public est physique : les créateur.rices du discours sont visibles et parlent à visage découvert, au nom du musée, mais aussi sous leur nom à elleux lors des colloques et tables rondes. Dans ces espaces adjacents, priorité est faite à ceux qui n'ont pas écrit l'exposition. Si l'exposition se veut le centre et la condition d'existence de ces événements, dans les faits la participation des publics ne suit pas toujours ce schéma. Il aurait été intéressant d'étudier la coïncidence entre les événements, afin de voir si les publics de chaque élément de la programmation sont communs aux autres éléments et à l'exposition, mais cela relève du champ des études de publics.

Edouard Glissant, à qui est dédié la *Nuit du Tout-Monde* dans le cadre de cette programmation, avait emprunté la notion de « rhizome » aux deux philosophes pour penser

¹⁹⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, et Gilles Deleuze. *Mille plateaux*. Collection « Critique », t. 2. Paris: Éditions de minuit, 1980.

l'identité et le monde postcolonial. Au lieu de penser l'identité comme le rattachement à une souche unique, il conçoit l'identité comme un rhizome, la cohabitation croisée de plusieurs racines qui s'influencent et reposent sur un partage. Cette identité rhizomique vaut pour tous les individus, dans un monde entrecroisé, qui se créolise. Les racines se relaient et s'entraident. Toutefois, pour l'exposition, on constate un déséquilibre : la programmation évolue autour de l'exposition, dans cette structure rhizomique et plurielle mais l'exposition reste conçue comme un centre, comme le centre. Les discours alternatifs sont adjacents et ne sont pas intégrés dans le cœur de l'exposition. L'ouverture à l'inclusivité est déjà présente mais en sous-terrain. La question de la visibilité de la programmation se pose : ces discours sont-ils autant mis en avant que l'exposition ? Qui touchent-ils ? La programmation culturelle existe depuis un certain temps pour la plupart des expositions, mais la lecture de sa structure comme un rhizome dont l'exposition serait le milieu pourrait être une piste vers une plus grande ouverture des musées à des discours alternatifs. Edouard Glissant étend le concept de rhizome à l'Histoire : les sources de l'Histoire sont multiples et les conceptions du monde sont teintées de diverses façons de le vivre, il n'y a pas une Histoire monolithique. Le musée, lieu où l'Histoire peut être visible par des objets témoins et par sa mise en scène, pourrait alors présenter conjointement ces histoires multiples. Dans le cas du musée d'Orsay et plus précisément de cette exposition, on aurait pu imaginer une plus grande perméabilité entre tous ces discours, dont l'intégration dans le propos de l'exposition aurait été d'un grand éclairage. Nous avons finalement la cohabitation de deux structures : le centre-exposition, dont le musée et ses collections sont les racines, et qui se présente comme un tout, mais à côté duquel cohabite un réseau rhizomique de discours pluriels qui entourent sans l'englober l'exposition. Les concepteur.rices du discours de l'exposition, en position de pouvoir dans l'institution (en ce qu'ils créent les conditions de diffusion du savoir), sont au-dessus du plafond de verre. Les autres acteur.rices conseillent, proposent des alternatives, d'autres points de vues, mais le discours mis en avant est celui du musée, à travers la voix invisible de ses conservateur.rices. Le discours muséal, anonyme et affirmatif, fait face à des discours multiples, interrogatifs et subjectifs qui portent sur lui.

Conclusion

Dans la préface du catalogue de l'exposition, Laurence des Cars et Jacques Martial avertissent les lecteur.rices :

« Nous tenons à dissiper ici toute ambiguïté : il ne s'agit pas d'une exposition sur la représentation des Noirs perçus comme groupe social. C'est bien au « modèle » que nous nous intéressons, modèle dont le double sens – sujet regardé, représenté par l'artiste, aussi bien que porteur de valeurs – est parfaitement assumé. Et par extension, aux « modèles ». Femmes et hommes dits de couleur, ils sont nombreux à avoir croisé la trajectoire des peintres, sculpteurs et poètes. Qui sont-ils, ces grands oubliés du récit des avant-gardes ? Autant de destins particuliers, d'individus auxquels nous avons tenté de redonner un nom, une histoire¹⁹⁹. »

Ce préambule soulève l'un des points de l'exposition où se nichent les nombreux paradoxes relevés au cours de cette analyse. Sans définir ce que « Noir.e » veut dire, on vide le terme de sa substance politique et historique. On s'intéresse ici à un motif artistique, couplé à une somme de récits de vie d'individus exceptionnels, dignes d'attention historique. Le musée, par la voix de sa directrice, précise qu'il ne fera pas une histoire des Noir.es comme groupe racisé, perçu comme tel. Il présente des personnes noires qui ont connu un destin « particulier », des personnages historiques qui prennent part à l'histoire et sont acteur.rices de la création artistique. Cet avertissement semble vouloir anticiper des critiques attendues, et qui ont effectivement été faites à l'exposition. Dans un article intitulé « Naturalisation des catégories raciales et sauvegarde du patrimoine racialisé au musée d'Orsay », le sociologue Damien Trawalé soulève l'absence de cohérence dans le traitement des termes et catégories racialisés, notamment concernant les titres d'œuvres. Le projet de renommer plusieurs œuvres a été mis fortement mis en avant pour cette exposition comme une initiative louable. Toutefois, les choix ne sont pas systématisés et montrent, comme l'explique Damien Trawalé, un rapport ambivalent des conservateur.rices – et de l'institution – à ces catégories. Si les termes « Nègre.sse » ou « Mulâtre.sse » ont été retirés des titres de plusieurs œuvres (les bustes de Charles Cordier par exemple), ils ne sont pas toujours remplacés de la même façon, aléatoirement par « Noir.e » ou par « homme » ou « femme ». Ces choix ne sont pas expliqués, ce qui révèle l'absence de réflexion plus approfondie sur l'histoire de ces mots et la mise en place d'un système clair et

¹⁹⁹ *Le modèle noir: de Géricault à Matisse*. Dijon, France: Édition Faton, 2019.

justifié d'équivalences linguistiques. Qui plus est, comme le souligne le sociologue, on retrouve ces termes dans certains cartels :

« Cette terminologie est utilisée par les conservateur·rice·s eux·elles-mêmes lorsqu'ils·elles présentent l'artiste cubain Wifredo Lam comme « né d'un père chinois et d'une mère mulâtre descendante d'esclaves ». Comme les modèles noir·e·s auquel·le·s le musée d'Orsay se propose de restituer des caractéristiques personnelles, cette Mulâtresse et ce Chinois ont un nom et même un prénom. La première s'appelle Ana Serafina Castilla, le second Enrique Lam Yam. Ici, les commissaires passent à côté de leur objet et me permettent d'illustrer un fait qu'ils·elles semblent méconnaître et qui pourtant les concerne.²⁰⁰ »

Il prolonge sa réflexion en prenant l'exemple du titre de l'exposition « Le modèle noir de Géricault à Matisse ». « Noir » est une catégorie à laquelle ne s'oppose pas ici « blanc », ce qui montre qu'elles ne sont pas équivalentes et que le « blanc » n'est pas pensé. Il y a « le modèle noir » mais il n'y a pas « l'artiste blanc ». Par ailleurs, ces artistes sont présents par leurs noms de famille, signe de leur reconnaissance et légitimité quand les personnes noires présentées dans l'exposition sont réduites à une catégorie large et essentialisante, par l'usage du singulier. Qui plus est, parmi les modèles pour lesquels a été fait le travail de recherche sur leurs noms, dans la continuité des travaux de Denise Murrell, tous·tes n'ont qu'un prénom : Laure et Joseph font face à Matisse et Géricault (plutôt qu'à Henri et Théodore). L'emploi des noms indique dès lors cette ambivalence et ce creux dans la réflexion curatoriale. Le travail de réflexion sur les catégories racialisantes, « noir » et « blanc », n'a pas été fait pour l'exposition. Il a été réalisé dans les discours annexes notamment lors de colloques programmés pour l'occasion. Lors de notre entretien, la conseillère scientifique pour l'exposition Anne Lafont m'expliquait qu'il ne fallait pas penser la programmation culturelle de l'exposition comme une compensation de ce qui n'a pas été dit, « mais comme des régimes de discours différents », soulignant à juste titre le fait qu'une exposition « ne peut pas tout dire ». Si la programmation n'a pas été pensée dans ce sens, c'est toutefois l'effet qu'elle produit. Elle contrebalance l'absence de travail réflexif sur le fond même du sujet, à savoir l'opposition entre « Noir.e » et « Blanc.he ». Elle vient remplir des vides épistémologiques et apporter un contrepoint au discours institutionnel sur les œuvres qui, même si elles sont insérées dans un certain contexte

²⁰⁰ « Naturalisation Des Catégories Raciales et Sauvegarde Du Patrimoine Racialiste Au Musée d'Orsay — DOCUMENTATIONS ». Consulté le 5 octobre 2020. <https://documentations.art/Naturalisation-des-categories-raciales-et-sauvegarde-du-patrimoine>.

historique, sont sorties de leur contexte social et politique : la présentation sur le même plan de caricatures, de représentations coloniales et infâmantes et de portraits mondains valorisants vide les œuvres de ce qu'elles pourraient nous dire réellement sur leurs modèles. Finalement, l'exposition ne définit pas ce qu'est « le modèle noir ». Elle en montre sans interroger totalement la nature des représentations et en reproduisant des désignations stigmatisantes.

Toutefois, il est vrai que cette exposition peut être vue comme prenant part à un tournant patrimonial. Non pas tant par l'aspect révolutionnaire de son propos, mais en ce qu'elle s'inscrit dans un contexte plus large de réflexion sur le rôle social du musée, en particulier dans la lutte antiraciste. Ce que montrent ici cette exposition et l'étude de son discours, c'est que l'institution du musée d'Orsay n'est pas encore engagée en profondeur dans cette voie. On assiste ici à une tentative modeste (comme l'écrit Laurence des Cars dans la préface du catalogue) de reconsidération du patrimoine artistique. Il s'agit plus d'une proposition : en prenant en main un tel sujet, le musée d'Orsay légitime l'amorce d'un tournant épistémologique pour les institutions muséales françaises, et ouvre la voie à une relecture des collections patrimoniales qui prendrait en compte tous.tes ceux qui ont été rendu.es invisibles par l'histoire de l'art. La centralité et le poids du musée sur le plan institutionnel et scientifique en tant qu'établissement de référence invite d'autres institutions tout aussi classiques et peut-être de moindre envergure à prendre ce chemin. On peut alors comprendre pleinement le pouvoir que possède l'institution, qui repose sur la sélection à la fois de ce qui est patrimoine, et du discours sur le patrimoine. Ceci en évitant le plus possible la controverse : organe d'Etat, le musée national vise la cohésion de la communauté citoyenne. L'introduction de discours pluriels, interrogatifs et suggestifs²⁰¹ viendrait alors contredire l'unité affichée par la République. Mais en voulant s'adresser à tous.tes, à qui s'adresse vraiment le musée ? Cette exposition et les discours qui l'entourent ont rendu visible que la cible et le centre de cet universalisme républicain égalitaire est en réalité toujours la même, visible à outrance aux positions de pouvoir mais invisibles dans leur nom : comme dans l'exposition, on ne pense pas et on ne dit pas le « blanc », puisque c'est la norme à partir de laquelle, en revanche, on identifie l'Autre. Les musées ne sont pas neutres, ils sont le miroir de notre société et le lieu où des réflexions parfois fondamentales peuvent émerger. Ils créent et diffusent des savoirs, de plus en plus connectés à d'autres pôles institutionnels de connaissance comme les universités. L'ouverture à d'autres modes de création du savoir, la

²⁰¹ Comme le suggéraient Jesus Pedro Lorente et Nicole Moolhuijsen dans « La muséologie critique : entre ruptures et réinterprétations ». *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, n° 158 (1 mars 2015): 19-24.

création à plusieurs mains du discours, l'intégration dans le processus curatorial de personnes traditionnellement marginalisées par l'institution, l'expression de doutes, la transparence sur les choix faits, sont autant de pistes de renouvellement que certains musées empruntent déjà.

Un an après l'exposition « Le modèle noir de Géricault à Matisse », on ne peut pas encore évaluer les répercussions sur le long terme de cette initiative. Les expositions prenant en général au minimum trois ans pour être créées dans des musées de cette envergure, on peut estimer voir l'impact de ces choix dans quelques années, et inscrire cette étude dans une étude plus longue de la ligne curatoriale du musée d'Orsay. Les musées à l'échelle mondiale semblent s'engager dans des grands chantiers de pensée, encouragés par l'ICOM et par leurs communautés à faire preuve de plus d'ouverture. Le musée n'est plus un temple. Il est une agora qui ne peut plus ignorer ce qui passe hors les murs, qui plus est à l'ère du numérique, qui prend une place encore plus importante avec la crise sanitaire de 2020. Les musées ouvrent leurs portes, figurativement comme ici par la programmation culturelle et les divers partenariats, et parfois même littéralement, comme plusieurs institutions new-yorkaises lors des manifestations de mai 2020 suite à la mort de Georges Floyd. Même Stéphane Guégan le dit lors de notre entretien : « l'entre soi c'est fini ».

Bibliographie

Catalogues d'exposition

Cat. d'exp. BOELE, Vincent, Esther Schreuder, et Elmer Kolfin. *Black Is Beautiful: Rubens Tot Dumas*. Amsterdam : Zwolle: De Nieuwe Kerk ; Waanders, 2008.

Cat. d'exp. *Le modèle noir: de Géricault à Matisse*. Dijon, France: Édition Faton, 2019.

Cat. d'exp. MURRELL, Denise. *Posing modernity: the black model from Manet and Matisse to today*. New Haven : [New York]: Yale University Press ; in association with The Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University in the City of New York, 2018.

Ouvrages

ANDERSON, Benedict. *L'imaginaire national: réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris, France: La Découverte, 2002.

APPADURAI, Arjun. *Après le colonialisme: les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris: Editions Payot & Rivages, 2011.

APPADURAI, Arjun. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. U of Minnesota Press, 1996.

BEAUSSON-DIAGNE, Nadège, Mata GABIN, et Maïmouna GUEYE. *Noire n'est pas mon métier*. Édité par Aïssa Maïga. Paris, France: Editions du Seuil, 2018.

BINDMAN, David, Suzanne PRESTON BLIER, Henry Louis GATES, Karen C. C. DALTON, et Hutchins Center for African and African American Research, éd. *The image of the Black in African and Asian art*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press : In collaboration with the Hutchins Center for African and African American Research, 2017.

BOURDIEU, Pierre. *Le sens pratique*. Le Sens commun. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

CAMERON, Duncan F. « A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education1 », 1968.

CESAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris, France, 1989.

CHAUMIER, Serge et Isabelle ROUSSEL-GILLET. *Pratiques de commissariat d'exposition: récits d'expériences pour une réflexion incarnée*. Paris: Complicités, 2017.

DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'œuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Collection Communication et civilisation. Paris: Harmattan, 2000.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Mille plateaux*. Collection « Critique », t. 2. Paris: Éditions de minuit, 1980.

DEWDNEY, Andrew, David DIBOSA, et Victoria WALSH. *Post-critical museology: theory and practice in the art museum*. London: Routledge, 2013.

FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Editions du Seuil, 1952.

GILROY, Paul, et Nadia Yala KISUKIDI. *L'Atlantique noir: modernité et double conscience*. Traduit par Charlotte Nordmann. Paris, France: Éditions Amsterdam, 2017.

GLICENSTEIN, Jérôme. *L'invention du curateur: mutations dans l'art contemporain*. 1re édition. Paris: PUF, 2015.

GOLDING, Vivien, et Wayne MODEST, éd. *Museums and communities: curators, collections and collaboration*. London ; New York: Bloomsbury, 2013.

HAUGLUSTAINE-ROBERT, Anne-Catherine. *Nouvelles tendances de la muséologie*. Édité par François Mairesse. Paris, France: La Documentation française, 2016.

JANES, Robert R., et Elaine Heumann GURIAN. *Museums in a troubled world: renewal, irrelevance, or collapse ?* London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: Routledge, 2009.

KIHM, Christophe, et Mark ALIZART, éd. *Fresh Théorie*. Paris, France: Léo Scheer, 2005.

LAFONT, Anne. *L'art et la race: l'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*. Dijon, France: les Presses du réel, 2019.

LAFONT, Anne. *Une Africaine au Louvre en 1800: la place du modèle*. Dits. Paris: Institut national d'histoire de l'art, 2019.

LAZARUS, Neil, éd. *Penser le postcolonial: une introduction critique*. Traduit par Marianne Groulez, Christophe Jaquet, et Hélène Quiniou. Paris, France: Éditions Amsterdam, 2006.

LEVY, Marianne. *Marie-Guillemine Laville-Leroulx et les siens: une femme peintre de l'Ancien Régime à la Restauration (1768-1826)*. Biographies. Série XVIIIe-XIXe siècle. Paris: L'Harmattan, 2018.

LUSTE BOULBINA, Seloua. *Les miroirs vagabonds, ou, La décolonisation des savoirs (arts, littérature, philosophie)*. Collection « Figures ». Dijon: Les presses du réel, 2018.

MAIRESSE, François, éd. *Nouvelles tendances de la muséologie*. Musées-Mondes. Paris: La documentation Française, 2016.

MCELROY, Guy C., et Henry Louis GATES. *Facing history: the Black image in American art, 1710-1940*. Édité par Christopher C. French, Corcoran gallery of art, et Brooklyn museum. San Francisco, Etats-Unis d'Amérique: Bedford Arts, 1990.

MEAD, Margaret, James BALDWIN, et Roger BASTIDE. *Le racisme en question*. Paris, France: Calmann-Lévy, impr. 1972, 1972.

NDIAYE, Pap, et Marie NDIAYE. *La condition noire: essai sur une minorité française*. Paris, France: Gallimard, 2009.

O'DOHERTY, Brian. *White cube: l'espace de la galerie et de son idéologie*. Zurich: JRP-Ringier, 2008

POULARD, Frédéric, et Jean-Michel TOBELEM, éd. *Les conservateurs de musées: Atouts et faiblesses d'une profession*. Musées-Mondes. Paris: Documentation Française, 2015.

ROLLAND, Anne-Solène, et Hanna MURAUSKAYA, éd. *Les musées de la nation: créations, transpositions, renouvelaux: Europe, XIXe-XXIe siècles*. Patrimoines et sociétés. Paris: L'Harmattan, 2008.

SAID, Edward Wadie, et Tzvetan TODOROV. *L'Orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*. Traduit par Catherine Malamoud. Paris, France: Éditions du Seuil, 1980.

STORA, Benjamin. *Les guerres de mémoires: la France et son histoire : enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*. Édité par Pascal Blanchard et Isabelle Veyrat-Masson. Paris, France: La Découverte, 2008.

VERCOUTTER, Jean, Jean LECLANT, Frank M. SNOWDEN, Jehan DESANGES, et Amadou Mahtar M'BOW. *L'image du Noir dans l'art occidental*. Édité par Ladislav Bugner. Paris, France: Gallimard, 1991.

VERGES, Françoise. *Abolir l'esclavage: une utopie coloniale, les ambiguïtés d'une politique humanitaire*. Paris, France: Albin Michel, 2001.

WITTOCX, Eva, et Mieke Bal, éd. *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*. Vis-à-Vis. Amsterdam: Valiz, 2018.

Travaux universitaires

BRUNO, Marie. *Le musée d'art comme forum ? Le cas du Brooklyn Museum en question*, mémoire de recherche sous la direction de Mme Charlotte Foucher-Zarmanian et M. Eric Fassin, 2020, Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis.

JOLY, Agathe. « 1985-1997, Fortune critique du Musée d'Orsay : la spécificité du regard anglo-saxon ». Mémoire de recherche, muséologie, Ecole du Louvre, 2014.

MURRELL, Denise M. « Seeing Laure: Race and Modernity from Manet's Olympia to Matisse, Bearden and Beyond ». Columbia University, 2014.

OPREA, Corina. « The End of the Curator: On Curatorial Acts as Collective Production of Knowledge ». Thesis, Loughborough University, 2017.

SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte. « Creating the Musée d'Orsay: The Politics of Culture in France Andrea Kupfer Schneider University Park: Pennsylvania State University Press, 1998.

Articles scientifiques

ARAUJO, Ana Lucia. « Culture visuelle et mémoire de l'esclavage : regards français sur les populations d'origine africaine dans le Brésil du XIXe siècle ». *Brésil(s). Sciences humaines et sociales*, n° 10 (30 novembre 2016).

BARTHES, Roland. « La mort de l'auteur ». *Manteia*, n° 5 (1968).

BERGERON, Yves, et Sheila HOFFMAN. « Pour une nouvelle formation en muséologie : au-delà du « savoir » et du « savoir-faire », le « savoir-devenir » ». *Éducation et francophonie* 43, n° 1 (1 mai 2015): 146-62.

CAMERON, Duncan F. « The Museum, a Temple or the Forum1 ». *Curator: The Museum Journal* 14, n° 1 (1971): 11-24.

CRENN, Gaëlle. « La réforme muséale à l'heure postcoloniale. Stratégies muséographiques et reformulation du discours au Musée royal d'Afrique centrale (2005-2012) ». *Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture*, n° 28 (1 décembre 2016): 177-201.

DAVALLON, Jean. « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie ». *Culture & Musées* 16, n° 1 (2010): 229-38.

DELARGE, Alexandre. « L'exposition et l'indissociable union du fond et de la forme ». *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, n° 155 (1 septembre 2014): 10-16.

DROUGUET, Noémie, et André GOB. « La conception d'une exposition : du schéma programmatique à sa mise en espace ». *Culture & Musées* 2, n° 1 (2003): 147-57.

FALK, John-H. « Expérience de visite, identités et self-aspects ». *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, n° 141 (1 mai 2012): 5-14.

HEINICH, Nathalie, et Michaël POLLAK. « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière ». *Sociologie du travail* 31, n° 1 (1989): 29-49.

HUTCHEON, L. « The post always rings twice: the postmodern and the postcolonial ». *The post always rings twice: the postmodern and the postcolonial*, n° 41 (1995): 4-23.

JACOBI, Daniel. « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? » *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, n° 150 (29 novembre 2013).

LORENTE, Jesus Pedro, et Nicole MOOLHUIJSEN. « La muséologie critique : entre ruptures et réinterprétations ». *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, n° 158 (1 mars 2015): 19-24.

LUSTE BOULBINA, Seloua. « Décoloniser les institutions ». *Mouvements*, La Découverte, n° 72 (2012): 131 à 141.

MAIRESSE, François « Un demi-siècle d'expographie ». *Culture & Musées* 16, n° 1 (2010): 219-29.

POULOT, Dominique, Tony BENNETT, et Andrew MCCLELLAN. « Pouvoirs au musée ». *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1 (30 juin 2012): 29-40.

SCRIVE, Martine. « Qui fait une exposition? Du commissaire à l'équipe projet ». *Culture & Musées* 6, n° 1 (1994): 99-104.

Articles de presse

« Naturalisation Des Catégories Raciales et Sauvegarde Du Patrimoine Racialiste Au Musée d'Orsay — DOCUMENTATIONS », Damien TRAWALE. Consulté le 5 octobre 2020.

« What exactly is a museum? Icom comes to blows over new definition ». Consulté le 1 juillet 2020. <http://www.theartnewspaper.com/news/what-exactly-is-a-museum-icom-comes-to-blows-over-new-definition>.

Académie de Paris. « Modèle noir : des élèves exposent à Orsay ». Consulté le 21 septembre 2020. https://www.ac-paris.fr/portail/jcms/p2_1878315/-modele-noir-des-eleves-exposent-a-orsay.

Décoloniser les Arts. « Le modèle noir: une opération de pacification ». Club de Mediapart. Consulté le 5 octobre 2020. <https://blogs.mediapart.fr/decoloniser-les-arts/blog/060519/le-modele-noir-une-operation-de-pacification>.

France-Antilles Guadeloupe. « Le modèle noir s'expose au MACTe - Culture en Guadeloupe ». Consulté le 3 septembre 2020.

<https://www.guadeloupe.franceantilles.fr/actualite/culture/le-modele-noir-s-expose-au-macte-551677.php>.

Franceinfo. « Les modèles noirs sortent de l'oubli au musée d'Orsay », 26 avril 2019. https://www.francetvinfo.fr/economie/emploi/metiers/art-culture-edition/culture-les-modeles-noirs-sortent-de-l-oubli_3416929.html.

Libération.fr. « Manifeste pour un musée des histoires coloniales », 8 mai 2012. https://next.liberation.fr/arts/2012/05/08/manifeste-pour-un-musee-des-histoires-coloniales_817262.

Libération.fr. « Manifeste pour un musée des histoires coloniales », 8 mai 2012. https://next.liberation.fr/arts/2012/05/08/manifeste-pour-un-musee-des-histoires-coloniales_817262.

Les Invités de Mediapart,. « Racisme dans les arts: Lipanda Manifesto, tribune des 343 racisé·e·s ». Club de Mediapart. Consulté le 2 novembre 2019. <https://blogs.mediapart.fr/les-invites-de-mediapart/blog/270419/racisme-dans-les-arts-lipanda-manifesto-tribune-des-343-racise-e-s>.

Nayeri, Farah. « Is It Time Gauguin Got Canceled? » *The New York Times*, 18 novembre 2019, sect. Arts. <https://www.nytimes.com/2019/11/18/arts/design/gauguin-national-gallery-london.html>.

Touret, Louise. « Au Musée d'Orsay avec des élèves d'Île-de-France pour une sortie un peu spéciale ». Slate.fr, 3 mai 2019. <http://www.slate.fr/story/176355/education-artistique-modele-noir-achille-zinebe-musee-orsay-arts-plastiques-college-lycee>.

Textes et rapports institutionnels

« Égalité dans la culture : le temps de l'action ! - Haut Conseil à l'Égalité entre les femmes et les hommes ». Consulté le 2 juillet 2020. <http://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/stereotypes-et-roles-sociaux/travaux-du-hcefh/article/egalite-dans-la-culture-le-temps-de-l-action>.

ICOM. « Musées pour l'égalité : le moment est maintenant ». Consulté le 24 juin 2020. <https://icom.museum/fr/news/musees-pour-legalite-le-moment-est-maintenant/>.

ICOM. « Définition du musée ». Consulté le 1 juillet 2020. <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>.

« Qu'est-ce qu'un musée de France ? » Consulté le 31 août 2020. <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Musees/Nos-musees/Qu-est-ce-qu-un-musee-de-France>.