

Le noir : du Carré, sublime et sibérien, de Malevitch aux figures afro-américaines, pop et chaudes, de Kerry James Marshall

Negro: do Carré, sublime e siberiano, do Malevich às figuras afro-americanas, pop e quentes, de Kerry James Marshall

BERNARD LAFARGUE¹

Université Bordeaux Montaigne, Bordeaux, France

RESUMO

No último andar da *Bourse de Commerce* de Paris, transformada em espaço de exposição das coleções Pinault pelo gênio arquitetônico minimalista de Tadao Andō em maio de 2021, as pinturas de Kerry James Marshall cantam a beleza do preto. Mais precisamente, celebram a beleza simples, “pop” e “quente” dos negros ocupados com as tarefas do dia a dia ou aproveitando as pequenas alegrias da nossa civilização do lazer. Depois de mais de um século de lutas violentas, desde a emancipação dos escravos em 1865 até ao movimento Black Lives Matter, incluindo as ações do Partido dos Panteras Negras e a eleição de Barack Obama para a Casa Branca em 2008, os negros tornaram-se uma cor . Uma cor por si só. Como surgiu o Homem Invisível de Ralf Ellison (1952), que K.J. Marshall retratou com uma máscara preta sobre fundo preto em 1980, e cuja silhueta oca Elizabeth Catlett esculpiu no memorial de Ellison em Riverside Park (Nova York, 2003) ele teria encontrado sua “encarnada”? Como é que o preto (do caos da escuridão bíblica à ausência do disco colorido de Newton, incluindo a masmorra do comércio de escravos, os “zoológicos humanos” ou o tabu americano do impronunciável “negro”) se tornou uma cor como qualquer outra? Não mais a cor do diabo ou de seus mil avatares, mas uma cor gentil e desejável? A personificação de uma América Negra com tons quentes, luminosos, enérgicos, inebriantes e “pop”, que parece ansiosa por vestir as cores de um universalismo generoso, não mais monocromático ou “monotonoteísta”, mas policromado e politeísta num mundo-patchwork? São estas questões que tentarei responder confrontando no espelho duas grandes figuras históricas, territoriais e antitéticas do negro: o frio sublime da Praça Negra Russa de Malevich, onde brilha a tentação de uma iconoclastia apofática ou niilista, e a beleza pop e calor das figuras afro-americanas de Kerry James Marshall, onde brilham os poderosos e brilhantes, brincalhões e trágicos além-negros de Caravaggio, Manet, Renoir e Soulages.

PALAVRAS – CHAVE

Negro, cor, pintura

RÉSUMÉ

Au dernier étage de La Bourse de commerce de Paris, transformée en espace d'exposition des collections Pinault par le génie architectural minimaliste de Tadao Andō en mai 2021, les peintures de Kerry James Marshall chantent la beauté du noir. Plus précisément, elles célèbrent la beauté simple, « pop » et « chaude » de personnes noires occupées aux tâches de la vie quotidienne ou profitant des petits bonheurs de notre civilisation du loisir. Après plus d'un siècle de luttes violentes, de l'émancipation des esclaves en 1865 au mouvement *Black lives matter* en passant par les actions du *Black Panther Party* ou l'élection de Barack Obama en 2008 à la Maison-Blanche, le noir est devenu une couleur. Une couleur à part entière. Comment l'*Invisible Man* de Ralf Ellison (1952)², que K.J. Marshall portait en masque noir grimaçant sur fond noir en 1980³, et dont Elizabeth Catlett sculptera la silhouette en creux dans le mémorial Ellison de Riverside Park (New York, 2003) a-t-il trouvé son « incarnat »⁴ ? Comment le noir (du chaos des ténèbres bibliques à l'absent du disque chromatique de Newton en passant par le cachot de la Traite des nègres, les « zoos humains » ou le

¹ Enseignante-Chercheuse en Esthétique et Sciences de l'art à l'Université Bordeaux Montaigne.

² Le roman de ce pauvre jeune homme noir, sans nom et sans visage, qui d'échec en échec, trouve une forme de sagesse aura une influence considérable. (éd. RandomHouse, New York, 1952.

³ K.J. Marshall, *A Portrait of the Artist as a Shadow of His Former Self*, 1980.

⁴ Dans sa fantastique histoire de l'art, Hegel, on s'en souvient, fait de l'incarnat la couleur de la chair blanche de la subjectivité finie et infinie de l'homme chrétien européen qui se fait jour sous le pinceau des peintres du Quattrocento. Donner à l'incarnat du Christ blanchi par le génie blanc du christianisme une dominante noire est une révolution. La dernière partie de cet article développera ce point.

tabou américain de l'imprononçable « *nigger* »)⁵ est-il devenu une couleur comme une autre⁶ ? Non plus la couleur du diable ou de ses mille avatars, mais une couleur aimable et désirable ? L'incarnat d'une *Black America*⁷ aux tons chauds, lumineux, énergiques, capiteux et « pop », qui semble désireux de porter les couleurs d'un universalisme généreux, non plus monochrome ou « monotonothéiste »⁸, mais polychrome et polythéiste dans un monde-patchwork ?

C'est à ces questions que je tenterai de répondre en confrontant en miroir deux grandes figures époquales, territoriales et antithétiques du noir : le sublime froid du Carré noir russe de Malevitch où transparaît la tentation d'un iconoclasme apophatique ou nihiliste, et la beauté pop et chaude des figures afro-américaines de Kerry James Marshall où chatoient les outre-noirs puissants et luisants, enjoués et tragiques de Caravage, Manet, Renoir ou Soulages.

MOTS – CLÉS

Noire, couleur, peinture

Le Carré noir, sublime et sibérienne, de Malevitch



Figura 1. Malevitch, *Carré noir sur fond blanc* (1913-15), Galerie Tretiakov, Moscou.

Comme son compatriote Kandinsky (1866-1944) Malevitch (1878-1935) traverse, et assimile remarquablement vite, les principaux styles de la modernité. Il est

⁵Dans son célèbre article : *Nigger: The Strange Career of a Troublesome* (éd. Panthéon Books, 2002), Randall Kennedy montre bien pourquoi cet épithète ou « n-word » est le plus raciale de tous aux Usa ; bien plus blessant encore que des insultes comme youpin, niakoué, boche, chinetoque...

⁶ Cf. *Noir* (éd. Seuil, 2008) de Michel Pastoureau qui retrace l'histoire du noir- comme de toutes les autres couleurs primaires- de la préhistoire à nos jours ; et *Black is a color, une histoire de l'art africain-américain contemporain*, éd. Dis voir, Paris, 2004 d'Elvan Zabunyan, qui montre comment une première génération d'artistes afro-américains a mis en question le racisme de la société et de ses objets (1960-1970), une seconde la représentation du corps (1980), la troisième les archives et la généalogie (1990-2002 Documenta XI).

⁷ Cf. Caroline Rolland-Diamond, *Black America, une histoire des luttes pour l'égalité et la justice* (XIX-XXIe siècle), éd. La Découverte, 2016.

⁸ J'emprunte le néologisme à Nietzsche, *L'Antéchrist*, &19.

tour à tour impressionniste, pointilliste, symboliste, fauviste, cézanien, futuriste, cubo-primitiviste, collagiste, avant de devenir le peintre radical et suprématisiste du *Carré noir sur fond blanc* (1913-15) et du *Carré blanc sur fond blanc* (1918).

C'est dans le cadre de la dernière exposition futuriste de Saint Pétersbourg : « O,10 » de décembre 1915 que Malevitch présente *Le Carré noir* (huile sur toile, 79,5x79,5, Galerie Tretiakov, Moscou). Le tableau fait aussitôt scandale. Il provoque l'enthousiasme dithyrambique des uns et la consternation réprobatrice des autres ; car tout-un-chacun pressent que ce monochrome noir est le portrait d'un « homme nouveau » qui doit faire le deuil radical -*tabula rasa*- de toutes ses vieilles croyances.

Aujourd'hui, le microscope binoculaire, la lampe à rayons ultraviolets et la caméra à rayons infrarouges ou à rayons X nous permettent d'examiner de près l'histoire du tableau. Et ... de constater que Malevitch a peint un « quadrangle » noir, qui n'est pas tout à fait carré, sur des figures géométriques, rouge, bleue et verte, qui elles-mêmes recouvrent un grand trapèze et deux triangles sécants d'un noir beaucoup plus lumineux. De plus, les bords du quadrangle n'ont pas été tirés à la règle, comme le répètent les historiens de l'art qui veulent faire de Malevitch le fondateur de l'abstraction géométrique d'un Mondrian, mais à la main. C'est pourquoi on peut distinguer un tremblé du contour noir qui bave légèrement sur le blanc sale. Enfin, cerise sur le gâteau, d'ultimes radiographies ont dévoilé un petit phylactère écrit en caractères russes de la main de Malevitch « *Nègres se battant dans une cave* ». Une blague « raciste »⁹, qui fait allusion au célèbre monochrome noir qu'Alphonse Allais, le facétieux rédacteur en chef du *Chat noir* et du *Sourire*, avait exposé au Salon des Incohérents de 1882 (Paris) en mettant en évidence son titre : « *Combat de Nègres dans une cave pendant la nuit* ». C'est pourquoi, ce trait d'esprit relève sans doute beaucoup plus du courant de « l'humour noir » qui, d'Allais à Houellebecq en passant par Devos, Desproges, Cioran, Rosset, et bien sûr les nombreuses figures du nihilisme russe, met en scène le tragique de l'existence humaine confrontée à un profond changement de paradigme et à l'inéluctabilité de la mort.

C'est pourquoi, il nous faut maintenant rappeler l'histoire du Carré noir. Quelques années plus tôt, en 1911 très précisément, Malevitch entre avec Tatline

⁹ Le mot « nègre », qui trouvera ses « œuvres de gloire » quelques décennies plus tard dans la Revue de nègre de Joséphine Baker au théâtre des Champs-Élysées ou les essais de Jean Laude ou Carl Einstein, n'avait bien sûr pas alors les connotations racistes qu'il a aujourd'hui.

dans le groupe : *La queue d'âne* dirigé par Larionov. Et qu'il le quitte dès que Larionov adhère au Rayonnisme, pour se rapprocher des futuristes de Saint Pétersbourg : Khlebnikov, Maïakovski et David Bourliouk avec lesquels il signe en 1912 le manifeste : *Soufflet au goût public*, qui enjoint les artistes de faire table rase de tout le passé. C'est dans ce creuset anarcho-futuriste que naissent des toiles comme *Le Rémouleur* (1912, huile sur toile, 79,5x 79,5) ou *Le Portrait d'Yvan Klioun* (1912, huile sur toile, 112x70cm, Musée Russe, Leningrad), où des scies découpent la figure en plans et fragments colorés, l'année même où Duchamp peint son dernier tableau : le *Nu descendant un escalier*. En désossant « les jambons féminins », le cubo-futurisme met en exergue l'ennemi majeur de l'artiste d'avant-garde : la figure, et met en évidence l'essence de la peinture dans sa picturalité-même. Les tableaux de l'année suivante biffent avec une ironie rageuse tout reste de tradition figurative. Ainsi du *Portrait du musicien Matiouchine* (1913, huile sur toile, 106,3x106, 3, Galerie Tretiakov, Moscou) réduit à une moitié de front et de chevelure et symbolisé par un bout de clavier enseveli sous un amoncellement de figures géométriques, ou d'*Eclipse partielle avec Mona Lisa* (1913) où deux fragments de papier collés proposant un appartement libre (à louer?) à Moscou soulignent une reproduction de *La Joconde* rayée de deux croix rouges.

L'été 1913, Malevitch part en Finlande chez son ami le peintre musicien Matiouchine avec les poètes Khlebnikov et Kroutchenykh. Ensemble, ils créent une « poésie transmentale », qu'ils nomment « zaoum ». À l'image de la langue originelle, musicale, chantante, gestuelle et affective que Rousseau oppose à la langue « ustensilaire » des géomètres, mais aussi à l'aube de cet « espéranto » de l'inconscient du rêve que la psychanalyse, le dadaïsme, le surréalisme, etc. mettront en avant peu après, la poésie zaoum se propose de purifier les mots de leur histoire partisane et guerrière pour créer une sorte de pasilalie vocale et graphique, qui « parlerait à chacun sa douce langue natale ». C'est dans cette optique qu'ils réalisent l'opéra : *La Victoire sur le soleil*. Khlebnikov écrit le prologue, Kroutchenyckh le livret, Matiouchine la musique et Malevitch dessine les décors et les costumes. *L'union de la jeunesse* prend en charge les deux représentations de *La Victoire sur le soleil*, les 3 et 5 Décembre 1913 au Théâtre Luna Park de Saint Petersburg. Il est impossible de résumer cet opéra qui, par principe, n'a pas d'histoire. Les acteurs se livrent à des actes sans queue ni tête, dont la seule constante consiste à effacer le soleil. Le soleil en effet est désigné dans l'opéra comme l'emblème du pouvoir théologico-politique

tzariste fondé sur la lumière -Or- de Dieu et de toute la tradition des artistes enlumineurs et illustrateurs qui l'ont servi. Dans ce décor épuré (murs blancs, plancher noir), les zaoumniks en costume de formes géométriques soulignées par des couleurs saturées, paraissent taillés en pièces par la lumière tranchante des projecteurs¹⁰. Opéra zaoum, *La Victoire sur le soleil* pousse Malevitch à passer du cubo-primitivo-futurisme à l'alogisme.

L'alogisme de Malevitch est, à bien des égards, le pendant plastique de la poésie zaoum. À l'image de Kroutchenyckh et Khlebnikov qui veulent « détruire la pure, claire, honnête et sonore langue russe (...), ce mouvement vieilli de la pensée qui suit la loi de la causalité du bon sens édenté » (*Écrits* II, p.40-41), Malevitch « zaoumise » ou « dadaïse »¹¹ sa peinture cubo-futuriste en rapprochant des figures incongrues qui n'ont rien à faire ni à voir les unes avec les autres, dans le champ commun du visible. Ainsi naît son premier tableau explicitement alogique : *Vache et violon* (huile sur panneau, 48,9x25,8, Musée Russe, Saint Pétersbourg, 1913), de la rencontre fortuite d'une vache, traitée de manière réaliste, et d'un violon venu des natures mortes cubistes qui, lui-même, flotte au-dessus d'un amoncellement vertical de formes géométriques colorées. Au verso du tableau, Malevitch délivre son commentaire : « comparaison alogique de deux formes -un violon/une vache- comme élément du combat contre la logique ». Ses nouvelles stratégies de zaoum pictural poussent l'absurde bien au-delà du principe d'analogie universelle développé par Marinetti . *Un anglais à Moscou* (huile sur toile, 88x57, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1914) précise la poïétique alogique de Malevitch. Il s'agit d'un portrait de l'ami Kroutchenyckh en gentleman anglais coiffé d'un chapeau haut de forme noir, décoré d'une grande cuillère rouge emblématique du futurisme. À côté de l'inscription : « Éclipse partielle », qui évoque sur le mode humoristique la fin de la tradition figurative, on peut mettre bout à bout des lettres valsant au rythme du hennissement de chevaux zaoumniks au milieu d'objets hétéroclites, (un gros poisson, un bougeoir, une flèche rouge, une petite église, une échelle, une cuillère, un sabre, une scie, des ciseaux, une baïonnette) et lire l'adresse : « Société hippique ». Si l'alogisme plastique bouleverse la logique de la figuration narrative, il ne parvient pas à créer cette nouvelle

¹⁰ On peut voir les dessins préparatoires de Malevitch au musée national des arts du théâtre et de la musique de Saint Pétersbourg. Sur les deux représentations, cf. la présentation et traduction de J.C et V. Marcadé, *La victoire sur le soleil*, Lausanne, l'Age d'homme, 1976.

¹¹ Quelques années plus tard, Tzara et ses acolytes du Café Voltaire à Zurich retrouveront des termes et des pratiques fort proches qui définiront le dadaïsme.

langue transmentale et universelle, ce *malerei* auquel aspire également, au même moment, Kandinsky. C'est à cette mission « théologico-politique » que se voue désormais Malevitch, en faisant d'un carré noir, tremblant d'effacer toute l'histoire de la peinture, La Sainte Face Suprême de L'Homme nouveau de la société sans classes ni figures.

Dans ce chemin de croix avant-gardiste qui le conduit de l'alogisme au Golgotha du suprématisme, Malevitch fait une station prolongée chez les poètes zaoumniks : Vasilisk Gnedov, Kazanski Ignatiev, que l'on appelle plus communément « égo-futuristes ». Ceux-ci ont pour ambition de supprimer les mots afin de parvenir à une sorte de communication télépathique transmentale. Ainsi des quinze derniers poèmes de Gnedov réduits à des monostiches faits de néologismes. Dans sa préface à cette plaquette de poèmes parue en 1913 sous le titre : *Poème de la fin*, Kazanski Ignatiev décrit très précisément la manière dont Vasilisk Gnedov lisait le huitième poème : *Poème de la fin*, qui servait aussi de couverture au recueil : « Tout en lisant, sa main traçait en l'air une ligne, de gauche à droite, puis de droite à gauche, le second geste annulant le premier. » Le poème de la fin est donc la fin du poème ; le comble du poétique la fin du poétique... dans le silence¹². Une sorte de haïku zen, dont la tentation absolutiste vire au nihilisme russe du Kirilov de Camus ! Le silence de vie est un silence de mort. Ignatiev se suicidera en 1914, Gnedov en 1915. C'est à ce même dilemme que Malevitch se retrouve confronté au moment où il entame son Carré noir.

Les repentirs, indices, traces et traits d'esprit du tableau nous donnent à voir et l'angoisse d'un artiste qui s'apprête à s'enterrer en enterrant toute l'histoire de la peinture figurative sous un linceul froid et noir et l'exaltation d'un « « génie qui, pour le dire avec les termes choisis de *La Critique du jugement*, crée un style nouveau, original, exemplaire, révolutionnaire et... suprématisme. Pourquoi en effet Malevitch choisit-il le mot de « suprématisme » pour désigner l'ensemble des quarante tableaux qu'il expose à 0,10 après les avoir fiévreusement repeints durant toute l'année ? Plutôt que du russe, le mot « suprématisme » vient du latin : *suprematia* et du polonais : *supremich*, la langue maternelle de Malevitch. Dans ces deux langues, il désigne un état de suprématie militaire, politique, historique et spirituel qui a été gagné de haute lutte. C'est cette forme de suprématie plénière qu'incarnerait la peinture suprématisme !

¹² Il est plus difficile de mesurer l'influence des recherches que son ami, le musicien Nikolai Roslavets, fait au même moment sur le langage atonal.

On peut donc penser que c'est avec un soin tout cratylien qu'il crée en 1916 la revue : « *Supremus* », dont le but est d'imposer « la nécessité intérieure » et historique du suprématisme dans tous les arts¹³.

Dès 1918, il établit un parallèle très précis entre la suppression des classes sociales par la révolution lénino-marxiste et la liquidation de la figuration bourgeoise par le suprématisme. Tout de même que Lénine élimine les privilèges de classe, le suprématisme efface « tout ce fatras d'odalisques, d'empereurs égyptiens et perses, de Salomons, de Salomés, de princes et de princesses et leurs toutous chéris.¹⁴ Tout se passe donc comme si la révolution communiste réalisait les promesses du suprématisme et vice-versa. Aussi, c'est tout naturellement que, de concert avec Maïakovski, Khlebnikov et Lounatcharsky, Malevitch en appelle à l'advenue de l'Homme Socialiste Nouveau dans un monde nouveau balisé de routes, lignes de chemins de fers et du ciel qui aboliront les frontières entre les nations et faciliteront toutes les formes de communication afin de permettre l'édification « d'un seul état humain »¹⁵. Le suprématisme est l'emblème, non seulement de L'Union de toutes les Républiques soviétiques socialistes sans classe, mais de la future internationale trotskyste sans frontière où chaque homme est tous les hommes. Durant sept ans, Malevitch sera avec Kandinsky un des plus hauts fonctionnaires de la révolution. Et c'est en « phare » ou « guide suprême », qu'il consacra tous ses essais philosophiques et historiques à faire du Suprématisme un « manifeste » propre à subsumer tous les autres manifestes. Pour ce faire, il s'appuie très ingénieusement sur la philosophie de l'histoire hégélienne, que Marx et Engels viennent tout juste de remettre sur ses pieds...comme pour préparer la « lutte finale » des bolcheviks de Lénine menant le « genre humain » au paradis férié de la société sans classes, où tous les hommes sont frères jumeaux car... nul désormais n'y fait figure.

En effet, on peut comprendre l'histoire de l'art hégélienne comme un grand défilé de mode cosmopolite et bariolé, durant lequel Dieu -le dieu chrétien bien sûr- cherche sa tenue la plus idoine ; La « Véronique » qui le fera disparaître en tant qu'Esprit Absolu, quitte à le faire disparaître, dans l'ultime strip-tease d'un monochrome diaphane. Ainsi, de l'exubérance polychrome des formes de « l'art

¹³ À ce premier numéro collaborent, entre autres, Oudaltsova, Popova, Klioun, Menkov, Pestel, Archipenko, Davidova, Rozanova, Kroutchenyck, Aliagrov, alias Roman Jakobson. Il n'est jamais paru ; les archives ne conservent que le sommaire.

¹⁴ Malevitch, *De Cézanne au Suprématisme*, p.37.

¹⁵ Malevitch, *Ecrits*, 1, p.100.

symbolique » de l'Orient à celle, désespérée, de « l'art romantico-chrétien » européen, en passant par la beauté de l'art classique gréco-romain, l'art accomplit un calvaire purificateur ; sublime... forcément sublime, qui permet à Dieu de devenir le Pur Esprit, qu'il a toujours été, dans une apothéose apocalyptique translucide.

En remettant, à l'instar de Marx et Engels, l'histoire de l'art hégélienne sur ses pieds, Malevitch fait du *Carré blanc sur fond blanc* (1918), l'envers sublime du Carré noir sur fond blanc, La Raison « théo-téléologique » de toute l'histoire de la peinture, sa « Transfiguration ». La peinture suprématisante est non seulement l'épiphanie de toute l'histoire de la peinture - car elle abstrait de toutes les peintures leur dénominateur commun, à savoir leur infrastructure picturale, purifiée de toutes les fioritures des superstructures figuratives et illusionnistes dans lesquelles elle s'était jusqu'alors incarnée – et dévoyée - ; mais aussi sa parousie. En effet, si le *Carré noir sur fond blanc* porte le deuil de toute l'histoire de la peinture figurative, il annonce le *Carré blanc sur fond blanc*, (78,7x78,7, MoMA, New York). Le Carré blanc sur fond blanc est l'apothéose apocalyptique de la peinture suprématisante ; La Véronique de toute l'histoire de la peinture. « Ici venu, dans ce blanc qui flotte entre l'Infini sublime de la théologie apophasique¹⁶ et le silence du paradis sans classe lénino-trotskyiste qui vire au goulag stalinien, l'avenir est paresse... ou tristesse... Acédie des petits pères du blanc sibérien et de l'avant-garde suprématisante!

En 1920, Malevitch abandonne ses pinceaux de peintre, et prend la direction de l'école d'art de Vitebsk. Déclarant haut et fort que la peinture abstraite est désormais une « tache insignifiante », « un sale barbouillage que n'importe quel âne peut barbouiller avec sa queue »¹⁷, au mieux un *remake* nihiliste et cynique du « Combat de nègres dans un tunnel » ou « Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige »¹⁸, il fonde l'Ounovis, où les arts appliqués sont enseignés comme le grand œuvre de « l'homme nouveau » du paradis communiste soviétique. Tout se passe donc comme si Malevitch avait compris, et ce bien avant Rotchenko, Krouchtchev ou... Warhol, que le monochrome ne saurait avoir qu'un avenir décoratif

¹⁶ L'homme suprématisante nouveau habite l'espace, « cet infini qui permet aux rayons de la vue d'avancer sans rencontrer de limite, (...) cet abîme libre, ce pur mouvement sans poids, ni mesure, ni temps, ce rien qui est quelque chose ». Malevitch, *De Cézanne au suprématisme*, p.153-54.

¹⁷ La formule est, bien sûr, de N. Khrouchtchev, *Discours aux écrivains et aux artistes*, 1963.

¹⁸ Titre du fameux bristol blanc qu'Alphonse Allais avait présenté au salon des Arts incohérents de Paris en 1883.

« *colorfield* » avec un alibi mystique ou « esthétique » distingué, dans un pays capitaliste¹⁹.

C'est ce que donnent très précisément à voir quelques décennies plus tard les sublimes quatorze monochromes noirs que Mark Rothko compose dans les années soixante pour la chapelle Rothko de Houston comme autant de stations qui le conduisent à un Absolu auquel le temps ne croit plus. De telle sorte que ses noirs, sans lendemains qui chantent, ni résurrection ni rémission, exhalent un parfum de néant qui le pousse au suicide. Car ces années 1960 sont en effet celles du triomphe mondial du Pop Art dont le pluralisme inouï clôt le temps des Manifestes en « ismes » en initiant le paradigme d'un monde multipolaire démocratique et polychrome où tout un chacun est invité à apporter sa petite touche. Si « la fin de l'art est la fin de l'art », ce n'est donc plus parce qu'il aurait achevé son calvaire purificateur, comme l'affirmait l'hégéliano-marxisme des Manifestes, mais c'est parce que l'art a pris conscience qu'il était le fondement de toutes choses. Si désormais tout est art et tout homme artiste, tout un chacun doit faire de sa vie une œuvre d'art propre à rendre le monde plus beau. Après le règne du visage blanc sur corps blanc, qui trouve son alpha dans la Véronique - *Vera Icona*- d'un Christ inlassablement blanchi par les peintres européens, et son double oméga dans le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch, l'homme semble avoir retrouvé ses couleurs d'Arlequin et le monde sa richesse chromatique. Tout se passe comme si « *l'homo polychromatus* », dans lequel l'Occident a vu, à travers le prisme dominant de l'Anthropodicée hégélienne, le stade le plus primitif de l'humanité, revenait à la « première » place des défilés de mode, dans une sorte d'éternel retour pop et facétieux.

C'est à cet éternel retour que contribuent avec brio les peintures de Kerry James Marshall en magnifiant la beauté « pop » des personnes noires, occupées aux tâches de la vie quotidienne ou profitant des petits bonheurs de notre civilisation du loisir.

Les noirs, pop, beaux et chauds, des figures afro-américaines de Kerry James Marshall

¹⁹ C'est à cette même conclusion que sont parvenus la plupart des spécialistes de l'art abstrait conviés au colloque : "Le commentaire et l'art abstrait" organisé par Murielle Gagnebin et Christine Savinel à Paris III Sorbonne nouvelle en 1998.

Kerry James Marshall est un peintre afro-américain, né à Birmingham (Alabama) en 1955. En 1963, sa famille déménage à Los Angeles, où il se retrouve confronté à la violence des émeutes raciales de 1965 et des Black Panthers de Huey Newton, Bobby Seale, Fred Hampton et Angela Davis. Brillant étudiant de l'*Otis Art Institute de Los Angeles*, il est élu en 1993 professeur d'arts plastiques à l'Université de Chicago. Il y restera jusqu'en 2006. Il est l'un des artistes « engagés » de « la cause noire » les plus prolifiques, reconnus et consacrés, puisqu'il participe à plus de 100 expositions, dont la Documenta X de Cassel (1997) où il expose sa série : *The Garden Projects*, et la biennale de Venise (2003 et 2015). De son autoportrait de 1980, que Steven Lebovitz lui achète pour 850 dollars à ses dernières toiles, plus précisément depuis son exposition rétrospective : « *Mastry* » au Whitney Museum of American Art de Los Angeles en 2017, et son entrée dans la puissante galerie Zwirner de New York et les collections Pinault, la côte de sa peinture a grimpé à plus de 20 millions de dollars.

Pourquoi ? Parce qu'il a réussi à créer l'incarnat d'une *Black America* aux noirs chauds, lumineux, capiteux et « pop », qui semble désireux de porter les couleurs d'un universalisme généreux, non plus monochrome, « monotonothéiste » et avant-gardiste comme du temps des Manifestes, mais polychrome, polythéiste et cool dans un monde aux couleurs d'arlequin. Telle est la thèse que je vais développer ici.

L'Autoportrait afro-américain, noir sur fond noir, de 1980



Figura 2. Kerry James Marshall, *A Portrait of the Artist as a Shadow of His Former Self*, 1980
tempera sur papier, 20.3 × 16.5 cm, MCA Chicago.

L'autoportrait noir sur fond noir que Kerry James Marshall peint en 1980 est le double inversé du Carré noir de Malevitch. Le monochrome noir signait, dans la Russie de 1915, la fin de l'immémoriale lignée de ces figures imposantes qui arboraient leurs couleurs vaniteuses comme autant d'étendards prétentieux de tzars, rois, puissants, nations ou classes sociales en guerre perpétuelle... dans une « lutte finale » propre à faire advenir la beauté d'un Carré blanc suprématiste, qui symboliserait le paradis du genre humain enfin réconcilié avec lui-même. L'autoportrait que Kerry James Marshall peint dans l'Amérique des années Reagan donne à voir le « trou noir » dans lequel sont condamnés à vivre les noirs américains dans le regard de leurs congénères « *whasp* » comme à leurs propres yeux, alors même qu'ils ont obtenu, de haute lutte, la reconnaissance de leurs droits de citoyens à part entière.

En effet, ce qui frappe d'abord le spectateur qui regarde ce petit (20,3 cm × 16,5 cm) tableau, peint à la détrempe à l'œuf sur un morceau de papier, c'est la présence aveuglante de sa noirceur ébène. C'est-à-dire, en empruntant les verres

progressifs que nous a légués Daniel Arasse, qu'il se retrouve face à un noir sur noir qui n'est rien d'autre que la chose même -« *res* »- de la noirceur de l'afro-américain. Sa « choséification », pour le dire avec Sartre, en une tache « *human stain* »²⁰ ou une ombre (*shadow*) privée de toute lumière. Un spectre, un fantôme, un revenant étrangement inquiétant, dont le visage se présente d'abord sous la forme d'un rire. Plus précisément, du grincement de deux rangées de dents dont la blancheur étincelante est mise en exergue par le trou noir de l'incisive supérieure centrale. Sans doute un clin d'œil d'humour noir -et une survivance warburgienne- au rictus sarcastique des crânes des danses macabres ou des vanités.²¹ Sauf que ce blanc crâne résonne avec celui d'une paire d'yeux en demi-lune tombante et de deux petites figures géométriques qui forment le plastron d'une chemise ; et qu'il nous invite à nous approcher des « détails » et découvrir le rose pâle des gencives. Le visage d'un homme noir donc ! Coiffé, qui plus est, d'un élégant chapeau de feutre tout aussi noir ébène. De quoi, de qui ce visage-crâne, qui émane à peine du fond noir un rien plus clair de la détrempe, rit-il ? Veut-il nous faire peur ? Nous alarmer ? Nous sourire ? Nous parler ?

Marshall raconte, dans de nombreux interviews, que son autoportrait de 1980 vise à donner un visage à l' *Invisible Man*²² du roman de Ralph Ellison. Ce roman, publié en 1952, est très vite devenu un bestseller mondial. Il s'ouvre et se referme sur la voix du narrateur, qui émane d'un trou « *hole* » ou d'une tombe (*grave*). Cette voix « off/in » d'outre-tombe se fait l'écho de la grande tradition narrative afro-américaine du « *talking book* » pour raconter à la première personne sa propre histoire :

I am an invisible man...not a spook ... nor one of your Hollywood-movie ectoplasms... a man of substance, of flesh and bone, fiber and liquids—and I might even be said to possess a mind. I am invisible, understand, simply because people refuse to see me... When they approach me they see only my surroundings, themselves, or figments of their imagination—indeed, everything and anything except me.

Je suis un homme qu'on ne voit pas... Non pas un fantôme ...ni un ectoplasme de vos productions hollywoodiennes... un homme réel, de chair et d'os, de fibres et de liquides — on pourrait même dire que je possède un esprit. Je suis invisible, comprenez bien, simplement parce que les gens refusent de me voir... Quand ils s'approchent de moi, les gens ne voient que mon environnement, eux-mêmes, ou des fantômes de leur imagination — en fait, tout et n'importe quoi, sauf moi.²³

²⁰ Je fais ici allusion au célèbre roman que Philip Roth publiera quelques années plus tard.

²¹ Cf. le très bel article de Bertrand Rougé : « Pourquoi les crânes rient » in *Figures de l'art* XXXVII, Puppa, 2019, pp 235-259.

²² Ralph Ellison, *Invisible Man*, New York, Random House, 1952 ; traduit de l'américain par Magali et Robert Merle, Paris, Grasset, « Les Cahiers rouges », 1969.

²³ Ralph Ellison, *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, op.cit., 1969, p. 37.

L'histoire d'un jeune afro-américain, qui ne peut effet qu'aller d'échec en rebuffade, car l'Amérique des années 50²⁴ -comme celle des années 80- ne peut voir un noir... (qu') en peinture. Non pas un « portrait » puisque, mis à part Balthazar, le roi mage des Évangiles, et quelques un de ses prestigieux descendants, les musées n'exposent sur leurs cimaises que des figures de noirs en esclaves, subalternes, primitifs ou primaires ! Mais une tache noire ! Une tache dont le noir carbone est tout à la fois si voyant, si sale, si puant, si imprégné des horreurs de l'esclavage, des lynchages, des violences, de l'apartheid..., si insupportable et si irregardable que le whasp distingué ne peut le voir... (qu') en peinture. Et pour ce faire, il en appelle à l'esthétique greenbergienne -un alibi kantio-trotskyte tout particulièrement distingué et bienpensant qui plus est- pour le transfigurer/ fétichiser en un sublime -high- « *color field* » de Ryman ou Rotkko. Ce n'est qu'ainsi qu'il aime le noir... sublime, forcément sublime... car aussi hors de prix, et qu'il peut le contempler à loisir accroché aux murs blancs des boîtes blanches de centres d'art épurés, quitte à se métamorphoser lui-même en un Ponce-Pilate *rich-blindman*. En faisant du noir une figure du *High Abstract Art* ou la couleur élégante du costume des business men de Wall Street, l'*American Dream* ne peut empêcher le rêve polychrome du pasteur Martin Luther King, le prix Nobel de la paix en 1964, de virer au cauchemar sous les balles des ségrégationnistes de Memphis le 4 avril 1968.

Le jeune noir « de chair et d'os, de fibres et de liquides... et possédant même un esprit » du roman d'Elisson, lui, n'a rien de sublime. Il n'a ni présent ni avenir, car il n'a de passé qu'honteux. Renvoyé de l'université par la faute d'un blanc, il se réfugie dans la communauté noire d'Harlem où il ne trouve que des emplois sans intérêt et précaires, jusqu'au jour où il intègre une association politique : « *Brotherhood* », dirigée par des libéraux blancs. Mais, à la suite d'une émeute, où certains de ses proches sont tués, il la quitte et... s'enterre dans « son » trou. Un trou chaud, - non pas une tombe mais un cocon in fine -, dans lequel il parvient à trouver sa voix/voie. C'est ainsi qu'il opère sa mue, fait résilience et... réussit à faire du noir la couleur d'une vie tout particulièrement intéressante et émouvante.

²⁴ En 1952, l'année de la parution de *The Invisible man*, Gordon Parks, un ami très proche d'Ellison, publie dans *Life Magazine*, une série de photographies d'hommes noirs flashés tels des caméléons fondus dans le noir des murs des grandes villes.

C'est le rire crâne de ce visage noir émanant de ce fond noir... à la manière d'un Antonello de Messine ou d'un Caravage, que peint Kerry James Marshall pour en faire le portrait d'un être humain en quête de sa figure. Le nouveau cogito d'un incarnat noir capable de rivaliser avec celui, si blanc car blanchi, que les peintres occidentaux de La Renaissance avaient donné à leur Dieu venu de Palestine, pour l'ériger en *Vera Icona/ facies totius universi*.

L'ambivalence des *Lost Boys* des années 1990



Figura 3. Kerry James Marshall, *The Lost Boys (A.K.A. Untitled)*, 1993, collage of acrylic on paper, 28 x 30

Kerry James Marshall compose la série *Lost Boys* dans les années 1990 ; peu après que son jeune frère ait été libéré des prisons américaines où il avait passé sept ans comme beaucoup de jeunes noirs devenus, comme lui, délinquants ou revendeurs de stupéfiants. Il s'agit d'un ensemble de 9 portraits de prisonniers libérés qui font un clin d'œil aux *Bad Boys* ou *Warriors* de Basquiat comme aussi à la fameuse sérigraphie murale des *Thirteen Most Wanted Men* que Warhol réalise en 1964 pour le *New York State Pavillon*, tout en s'inscrivant, par leur facture manifestement classique et soignée, dans la grande tradition occidentale des portraits en buste qui, via celle des icônes byzantines, reprend celle, romano-égyptienne, des portraits du Fayoum. En effet, chaque portrait -tout à la fois acrylique et collage sur toile- est un carré noir de 40 à 60 cm de côté au milieu duquel émane le visage au noir lumineux d'un adolescent, coiffé d'une auréole d'or zébrée de graffitis. Si chacun est peint comme un individu singulier avec des traits singuliers et des vêtements singuliers

selon l'esprit de la tradition occidentale du portrait, le noir carbone leur colle tellement à la peau qu'ils semblent se dissoudre en un monochrome noir qui, lui-même, fait masse, nasse. À l'image du Peter Pan de Barrie, que Marshal se plaît souvent à évoquer, ils sont immergés dans le *black Never Land* de leur ghetto. Ils ne paraissent plus pouvoir en sortir afin de devenir adultes ; sauf à virer en "capitaine Crochet". Nonobstant, le rêve d'une fée Clochette prêtant son visage aux rêves de Martin-Luther King, brille dans leurs yeux comme dans leur sourire. Ils pourraient... ils peuvent s'offrir un avenir qui chante. Il suffirait, il suffit d'inventer un nouveau récit de la couleur noire, en finir avec le tabou/refoulé du « *nigger* », susciter d'autres associations. Et pour ce faire, lui prêter de nouvelles teintes, de nouvelles valeurs, de nouvelles lumières habiles à faire revivre le noir-limon et pharaonique de leurs ancêtres égyptiens, en remontant, pourquoi pas, à l'*homo sapiens africanus* érigé en nouvel Adam. Et si le *black hole* du « personne » d'Ellison était une « chambre noire » de remémoration, de réflexion et de transfiguration ! En mettant en évidence la polysémie du noir dans la fluidité de ses valeurs mêmes et le mélange réussi des plus grandes traditions de la peinture occidentale, la série des *Lost Boys* ouvre la voie aux noirs pop, luisants, chauds et aimables de ces deux dernières décennies²⁵.

Les Beautiful Blacks du XXIème siècle

Dans les premières années du 21^{ème} siècle, Kerry James Marshall se met à peindre en effet des personnages qui, tout en arborant fièrement le noir carbone ou ébène de ses *bad lost boys*, se lovent ostensiblement, mais non sans humour, dans les poses des figures les plus admirées -et stéréotypées- de l'art occidental.

²⁵ Pour être plus exact, il faudrait évoquer ici une autre œuvre majeure : *Rhythm Master*, que Marshall compose en 1999 comme une série BD. Le personnage principal est un homme âgé qui se nomme « Bronzeville ». Il tient son nom de cet immense *landmark* de Chicago où il vit. Bronzeville est surnommée la « métropole noire », car c'est là que se sont réfugiés à partir des années 1910 des centaines de milliers d'afro-américains opprimés puis chassés par les sudistes. C'est dans cette Bronzeville noire, où il se fonde, que Bronzeville apprend à son jeune protégé Farell à utiliser des techniques de percussions traditionnelles africaines pour s'inspirer d'artistes bronzevilliens noirs célèbres comme Louis Armstrong ou Quincy Jones, et redonner vie à de vieilles sculptures africaines qu'ils installent dans des lieux emblématiques, au milieu des violences des gangs et des policiers. *Rhythm Master* fait la transition entre les *Lost Boys* et les portraits des deux dernières décennies.



Ainsi de ce tableau « *Untitled* » 2012 de la collection Pinault qui nous donne à voir un homme noir dans la force de l'âge, nu et allongé sur la couverture en poils de chameau d'un lit de chambre d'hôtel. En prenant ostensiblement la pose de l'Olympia de Manet qui, elle-même, avait repris celle de la Vénus d'Urbino qui, elle-même, avait repris celle de la Vénus de Dresde qui, elle-même, avait repris celle des nombreuses déesses de l'amour de l'histoire de l'art, il apporte, lui aussi, sa petite « différence » derridienne. Dans cette scène de genre on ne peut plus classique, Kerry James Marshall bouleverse, mine de rien, la hiérarchie des couleurs qui ordonnent depuis toujours celle des figures de la peinture occidentale. C'est un nu noir masculin qui devient le sujet -et l'objet du désir- principal du tableau. Tout se passe en effet comme si le noir de la servante, du chat, du cadre du lit, voire du vert moiré du rideau, qui se fond dans le noir du mur du fond pour composer le décor ou « *parergon* », mais aussi l'écran/l'écrin de l'admirable incarnat laiteux et rosé de l'Olympia de Manet, devenait la couleur dominante du personnage principal ou « *ergon* » du tableau de Marshall. Et tout de même que les noirs de Manet servaient de chasse à la chair blanche d'Olympia, dont les blancs froids des draps, des oreillers, de la robe de la servante et du bouquet de fleurs mettent en valeur par contraste l'admirable carnation rosée, les marrons de la tête de lit, du couvre-lit, voire des marrons-gris des murs servent d'écrin à la peau noire du nu musculeux de Marshall, dont les incongrues chaussettes marron zébrées de motifs jaune et blanc, font ressortir les admirables valeurs luisantes et capiteuses²⁶. Qui plus est, le bel olympien tient crânement dans sa main droite la longue hampe -le sceptre/foudre ?- marron du drapeau panafricain²⁷ ; non sans faire un clin d'œil

²⁶ Dans ce Nu, le peintre déploie un camaïeu de noirs nourri de pigments composés d'oxyde de fer.

²⁷ C'est lors de la première convention de l'UNIA-CL (*Universal Negro Improvement Association and African Communities League*) mise en œuvre par Marcus Garvey, le 13 Août 1920, que le drapeau panafricain fait son apparition. L'article 39 de la « *Déclaration des droits des peuples noirs du Monde* » le valide en tant que drapeau des hommes et femmes noirs.

malicieux à la main droite désœuvrée d'Olympia peut-être un peu confuse d'avoir perdu le bouquet de roses de son ancêtre la Bella. En effet, la longueur manifeste des trois bandes horizontales : rouge noir et vert de l'étendard de l'Unia suggère, tout en la cachant pudiquement, celle du membre viril ; tandis que la main gauche, nouveau clin d'œil à celle, faussement pudibonde, d'Olympia et masturbatrice de la Bella, vient se lover dans le creux chaud des cuisses aux muscles souples et saillants de cet Hermès noir.

C'est l'incarnat noir de la beauté rayonnante, chaude et sereine car assurée de sa force tranquille de ce nu, à mille lieux des phallus guerriers de Basquiat ou ténébreux de Mapplethorpe, que célèbrent les portraits éminemment classiques de Kerry James Marshall. Une manière, remarquablement « habile » au sens pascalien du terme, d'inscrire le portrait de personnes noires dans l'histoire de l'art et des figures et donc de l'humanité pour transfigurer l'invisible -et tabou- « *nigger* » en un « *black* » beau et pop.

C'est dans le prisme de cette intention artistique (*kunstwollen*) habile à faire de la noirceur (*darkness*) une couleur aussi plaisante qu'une autre (*handsome or lovely*)²⁸ dans ses mille nuances mêmes que s'inscrit la magnifique série de portraits de noir(e)s que Kerry James Marshall réalise ces deux dernières décennies.

Ainsi de ce portrait d'un Curator (*in memory of Beryl Wright*), 2009, que l'on peut voir au Musée d'Art Contemporain de Chicago.

²⁸ *Darkness and Handsome, Dark and Lovely* sont aussi des noms de tableaux que Marshall compose comme des scènes de genre charmante qui, tout en s'inspirant de celles de la peinture occidentale, évoquent des produits d'entretiens ou de cosmétique américains dans un esprit très warholien.



Figura 5. Kerry James Marshall, *Portrait of a curator (in memory of Beryl Wright)*, 2009, Musée d'Art Contemporain de Chicago

Reprenant la pose de ces grands collectionneurs que les peintres occidentaux n'ont cessé de magnifier de La Renaissance à nos jours, Beryl Wright est assis dans un fauteuil dont on aperçoit vaguement les accotoirs en velours côtelé gris perle. Vêtu d'une somptueuse redingote blanche rehaussée d'un grand col de soie beige animé de liserés orange et vert, il repose nonchalamment son bras droit sur un bureau vert pâle. Tout en jouant avec ses fines lunettes qui, elles aussi, reposent sur la table à côté d'un petit vase de verre transparent dans lequel se dresse la hampe verte d'une tulipe blanche « en vanité », il regarde le spectateur avec cette « *sprezzata disinvoltura* » qui, selon Castiglione, est le signe distinctif de la suprême élégance. D'autant plus que le spectateur, lui, ne voit d'abord que la petite lueur blanche de ses yeux en forme d'amandes ; et qu'il se sent donc regardé, soupesé, évalué par le regard d'un être sans visage. Un homme invisible ? Un fantôme ? Un dieu ? Un démon ? Ce n'est que peu à peu qu'il parvient à distinguer les traits tout particulièrement fins et distingués du visage de Beryl Wright, dont le crâne parfaitement lisse, le front grand du sage, le nez aquilin ou la bouche lippue du connaisseur, et le menton volontaire de l'homme d'affaires sont mis en valeur par un subtil camaïeu de délicates nuances de noirs venus des plus beaux noirs et outre-noirs de Renoir, Caravage, Renoir, Rothko, Kapoor ou Soulages !

Ainsi de ce couple qui se déshabille gaiement dans une chambre au rythme d'un phylactère de notes d'un célèbre tube : « *Could this be love* », qu'on imagine chanté par Bob Marley. Tandis que la femme, debout, lève les bras au ciel pour ôter son bustier rouge en dévoilant les courbes voluptueuses de son corps noir ébène, son compagnon, également debout à ses côtés, s'apprête à se défaire de son slip blanc. Les couleurs vives d'une foultitude de bibelots néo-pop clairsemés dans la chambre (un collier de perles blanches au sol, des bougies allumées qui coulent sur la table de chevet, une peinture au-dessus du lit, une sculpture, un livre au sol sur lequel on peut lire : *Your Power as a Woman*) résonnent avec la blancheur éclatante de la couverture blanche du lit pour mettre en évidence la beauté noire radieuse de ce couple qui s'apprête à faire l'amour, tout en regardant fixement le spectateur/voyeur comme pour l'inviter à faire de même, en admoniteurs bienveillants.



Figura 6. Kerry James Marshall, *Could this be love*, acrylique et collage sur toile
220,5 x 244 cm, 1992, Collection Pinault

Le sens des couleurs, comme celui des mots, change selon le contexte. Toutefois, les couleurs s'incarnent, plus visuellement que les mots, dans des figures que nous prenons l'habitude d'admirer/abhorrer dans nos musées, nos écrans ou nos villes. Bien plus que les mélanocytes, c'est le prisme historico-socio-transcendantal de notre cristallin qui fait de la couleur -qui nous colle à la peau- un marqueur identitaire. Du Carré noir sur fond noir, sublime et sibérien, de Malevitch qui voulait dissoudre

les figures dans une société sans classes... ni visages à l'autoportrait noir sur fond noir, fantomatique mais chaud, de Marshall, qui cherchait tout au contraire à donner au « *nigger* » invisible ou tabou une figure humaine, la couleur noire change de sens en changeant celui des autres couleurs, et change le cours du monde.

Suivant l'exemple de Leni Riefenstahl, délaissant la beauté blanche, étriquée et mortifère, du troisième Reich pour glorifier la beauté noire, brillante et sensuelle, des corps multicolores des Nubas, la majorité des expositions célèbrent aujourd'hui la beauté du corps polychrome des Omos, des Papous, ou des indiens d'Amazonie ; non plus comme des beautés exubérantes car primitives, mais comme des beautés « premières », qui nous donnent à voir que tout corps est peint, métissé et nuancé ; même le blanc.

Dans cette nouvelle « comédie humaine » que, suivant *Tristes tropiques*, je compare volontiers à un jeu de cartes²⁹, le blanc devient plutôt la couleur du maladif, voire du cadavre, et le noir plutôt celle des « bronzés ».

C'est ce même jeu des peintures corporelles, que Michel Maffesoli repère aujourd'hui dans la polychromie labile des petites tribus postmodernes³⁰, punk, gay, trans, qui se plaisent à mettre en scène leurs (ori)peaux de couleurs comme autant de signes de « reliances » dionysiaques, fondés sur le désir de vivre le mieux possible ensemble *hic et nunc*, et d'en faire parade sur le théâtre du monde, non pas pour imposer leurs parures à la mode moderniste malevitchienne, mais pour les partager à la mode post-colonialiste marshallienne. Le temps postmoderne n'est plus à la manifestation d'une Vérité « dermochromatique », mais aux festivals de petites tribus arborant des parures *fun and kitsch*³¹.

²⁹ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, éd. Plon, 1955, pp. 204-227.

³⁰ Notamment dans *Le temps des tribus*, éd. La table ronde, 1988.

³¹ Je m'inspire ici de la distinction très heuristique entre manifestation et festival faite par Alain Badiou dans *Le siècle*, éd. Seuil, 2005.

References / Referências

ELLISON, Ralph. **Invisible Man**. New York : Random House, 1952

KENNEDY, Randall. **Nigger**: The Strange Career of a Troublesome. New York: Panthéon Books, 2002.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Tropiques**. Paris : éd. Plon, 1955.

MAFFESOLI, Michel. **Le temps des tribus**. Paris : Éd. La table ronde, 1988.

MALEVITCH, Kazimir. **De Cézanne au Suprématisme**. Lausanne : Editions L'age D'homme, 1993.

MALEVITCH, Kazimir. **Ecrits**, tm. 1. Paris : Editions Allia, 2015.

ROLLAND-DIAMOND, Caroline. **Black America**, une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIX-XXIe siècle). éd. La Découverte, 2016.

ROUGE, Bertrand. Pourquoi les crânes rient. **Figures de l'art**, Pau, n. XXXVII, 2019, p. 235-259.

A propos de l'auteur / Sobre o autor

Bernard Lafargue est professeur émérite d'esthétique à l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux, où il est responsable de l'axe ART/Design/Scénographie du laboratoire Mica (EA 4426). Il est également critique d'art et rédacteur en chef de la revue "Figures de l'Art".

Bernard Lafargue é professor emérito de estética na Universidade Michel de Montaigne, Bordeaux, onde é responsável pelo eixo ART / Design / Cenografia do laboratório Mica (EA 4426). Ele também é crítico de arte e editor da revista "Figures de l'Art".

bernard.lafargue9@gmail.com

Recebido em: 22-11-2023

Como citar

LAFARGUE, Bernard (2023). Le noir : du Carré, sublime et sibérique, de Malevitch aux figures afro-américaines, pop et chaudes, de Kerry Jammes Marshall. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.4, n.2, p.XX-XX, jul./dez. <https://doi.org/10.14393/EdA-v4-n2-2023-72352>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.