



GRAAT On-Line Occasional Papers – November 2009

Les artistes américains blancs contre le racisme dans les années 1930

Éliane Elmaleh

Université du Maine – Le Mans

Durant les années 1930, les inégalités raciales étaient profondément ancrées dans la société américaine et l'idée de différences raciales allait de soi, même si anthropologues et sociologues commençaient à remettre en question le concept même de « race », arguant que les identités raciales étaient non pas fondées sur des caractéristiques biologiques, mais sur des constructions sociales et culturelles.¹ En réaction à la persistance de ces inégalités, un certain nombre d'écrivains noirs se mirent à développer des théories positives, liées à des caractéristiques raciales, notamment pour réhabiliter un lourd passé déformé par l'idéologie esclavagiste. Depuis 1920, cette réhabilitation prenait la forme d'une renaissance, la « Renaissance de Harlem », qui concentrait toute l'effervescence créative des écrivains, des musiciens et intellectuels afro-américains de Harlem.²

La constitution d'une nouvelle identité noire est très marquée par la personnalité d'un intellectuel comme Alain Leroy Locke, historien et philosophe, qui participa à la création du mouvement du *New Negro* avec la parution, en 1925, de son livre du même nom.³ Soucieux de stimuler le mouvement artistique noir tout en l'unifiant, Locke recommandait aux artistes de s'inspirer des sources originelles africaines, en prenant connaissance des arts africains, jusque-là considérés comme des curiosités ethnologiques. Refusant ce qu'ils percevaient comme « la soumission aux canons de l'art occidental », considérés comme trop pesants, s'appropriant des formes africaines dont ils affirmaient l'héritage, les artistes noirs définissaient un

vocabulaire visuel qui leur était propre, et tant le modernisme que l'engagement narratif se mêlaient à des aspects folkloriques, primitivistes ou politiques.⁴

Les arts visuels afro-américains évoluaient dans un espace marqué par la ségrégation raciale, et les structures privées d'aide à la création, constituées majoritairement par un mécénat blanc, telles la *Harmon Foundation*, avaient une attitude ambiguë car elles insistaient sur des caractéristiques telles que « le rythme naturel », « l'optimisme », « l'humour », « la simplicité », c'est à dire les aspects les plus stéréotypés du Noir, esclave émancipé, clichés traduits par exemple par l'image de la *mammy* noire, qui masquaient la vie réelle des Afro-américains, largement inconnue de la plupart des Blancs.⁵ C'est dans ce contexte que Langston Hughes publia dans *The Nation*, en 1926, son fameux essai « The Negro Artist and Racial Mountain », dans lequel il prônait l'indépendance de l'artiste « qui veut étudier sa personnalité noire sans honte ni peur ».⁶ La nouvelle prise de position des Noirs provoqua un basculement important, dans lequel l'affirmation raciale s'établit dans sa différence et non dans sa tentative d'acceptation par la culture blanche.

L'objet de cet article est d'examiner, dans un tel contexte, la façon dont les artistes blancs traitèrent le thème de l'oppression et de la discrimination raciale et plus particulièrement celui du lynchage, crime fréquemment perpétré à l'époque. Comment se démarquèrent-ils de leurs homologues afro-américains ? Quelles relations existèrent entre les deux groupes ? Une attention particulière sera accordée aux artistes juifs et aux raisons pour lesquelles beaucoup d'entre eux s'impliquèrent dans ces relations interraciales et luttèrent pour l'égalité des Afro-américains. Cette étude tentera également d'examiner les différentes stratégies que ces artistes mirent en place pour s'opposer aux valeurs et pratiques de la société dominante qui, lorsqu'elle reconnaissait les Afro-américains, le faisait dans leur différence raciale.

Représentations artistiques et caractéristiques « raciales »

Si, dans les années 1930, les possibilités d'expositions augmentèrent pour les artistes afro-américains, le discours que tenaient un grand nombre de revues artistiques, montre à quel point le racisme était ancré dans la société américaine.⁷ Ainsi, en 1936, le roman nostalgique du Sud esclavagiste, *Gone with the Wind* de Margaret Mitchell devint un best-seller. Les logos publicitaires tels celui de Aunt

Jemima, ainsi que la série populaire de radio *Amos 'n' Andy*, utilisaient des stéréotypes dégradants et condescendants. Les objets kitsch que les Blancs achetaient, allant de la salière à la boîte de biscuits, reproduisaient les signes visibles d'objectification raciale.⁸ Le racisme touchait également le sport, et les équipes professionnelles et universitaires restaient ségréguées. Même le *New Deal* de Franklin D. Roosevelt, qui donnait l'impression de défendre un idéal de justice social, reproduisait souvent, plutôt qu'il ne s'opposait à l'inégalité raciale.

Les critiques d'art intégraient fréquemment les stéréotypes raciaux dans leurs commentaires, même lorsque leur intention était de faire l'éloge de certaines œuvres.⁹ L'article pouvait être positif et se référer à des « caractéristiques raciales ». Ainsi, une rédactrice du magazine *Art Digest*, Lucille Morehouse, commentant une exposition organisée par la *Harmon Foundation*, déclara :

The exhibition as a whole cannot help but impress one with the thought that the Negro is putting his whole soul into his art. There is thought, there is feeling, there is technical skill and there is that other element that I was very glad to find, a certain racial characteristic that you cannot exactly put your finger on, but you can see it is there... And I mean this as a compliment, a very high compliment.¹⁰

Les catalogues de la *Harmon Foundation* abondaient de ces « positive Negro qualities » qui comprenaient :

An inheritance of physical strength, a sense of rhythm, optimism and humor, simplicity and aplomb, appreciation and dignity of honest labor... From a fear of being segregated also in his art expression, the Negro artist is rapidly becoming aware that from his African ancestry, he has developed deeply rooted capacities and instincts that are capable of being translated into vital forms.¹¹

Un autre critique blanc déclara encore :

The American Negro has at last spoken in art, firmly and distinctively, his voice having a definite intonation with colours as his soul has in singing and dancing. His choice of dazzling colors is just as typical as his exaggerated sense of humor, his strut and guffaw... A distinctly homogenous quality is felt in the color organization and in a certain characteristic treatment of rhythm which distinguishes the Negro race and has added so much to our native culture.¹²

Lorsqu'ils discutaient de sujets afro-américains peints par des artistes blancs, les critiques d'art décrivaient les personnages en utilisant les référents caricaturaux traditionnels, tels le Noir insouciant, même si rien dans la peinture ne pouvait

suggérer cette impression.¹³ Beaucoup de commentaires illustraient cette tendance à la condescendance, parodiant parfois le dialecte noir.¹⁴ Des remarques se référant toujours à l'identité raciale du « Negro » apparaissaient dans les critiques d'œuvres montrant des sujets afro-américains ou produites par des artistes noirs ; elles se conformaient aux images véhiculées par la presse grand public et les publicitaires, qui dépeignaient les serviteurs noirs dans les plantations, fidèles et heureux, et qui donnaient aux Blancs un sentiment de supériorité raciale. Ces images étaient des appâts publicitaires populaires, utilisant une imagerie stéréotypée et raciste, qui renforçaient les préjugés du groupe dominant.¹⁵

Les artistes blancs étaient souvent déchirés entre ce qu'ils pensaient être la recherche d'une certaine « authenticité » et leur désir de soutenir les droits civiques des Noirs en dépeignant ces derniers de façon positive. Beaucoup d'intellectuels de l'époque intégraient le préjugé dominant sur le « rythme naturel » des Noirs qui fuyaient la pauvreté par la débauche et l'ivresse.¹⁶ Par ailleurs, les critiques faisant référence à l'art dit « nègre » ou art « primitif » rejetaient la valeur particulière de cet art pour le cataloguer comme « exotique ». Les *radicals* de Greenwich Village s'approprièrent symboliquement la culture noire, païenne, sur laquelle la religion puritaine n'avait pas de prise. Ils voulaient que les Noirs gardent un côté non civilisé, non corrompu par la société moderne, et même certains Blancs bien intentionnés insistaient sur les aspects les plus stéréotypés des Noirs, censés exprimer leur reconnaissance envers les Blancs qui se montraient désireux de les aider, alors qu'ils les enfermaient dans les aspirations qu'ils avaient pour eux. Quelques années auparavant, l'artiste Glenn Coleman qui dessinait pour le magazine radical *The Masses* déclara ainsi, parlant d'un pianiste de Harlem : « He is a primitive expressing himself as best he knows how, but his expression is real and deep. You may talk about Beethoven [...] One expresses the primitive, the other the over sensitized ».¹⁷ L'enthousiasme de Coleman rappelle l'intérêt pour l'art tribal que pouvaient avoir certains artistes européens à l'époque, comme Picasso.¹⁸ Les références condescendantes à l'expression primitive niaient l'expression spécifiquement américaine et contemporaine des Noirs américains. Ainsi, la contradiction était inhérente à la difficulté des artistes noirs de se déterminer. Si leur revendication des

arts africains ancestraux pouvait sembler légitime face à une culture qu'ils ressentaient comme hégémonique, ils étaient dans le même temps piégés par cette image du « primitif », coincés entre une origine qui leur était étrangère et une culture qui les dominait et bien souvent les dirigeait vers cette image-même.

Les déclarations émises sur les compétences et capacités des artistes afro-américains seraient bien évidemment inacceptables de nos jours. Cependant, un certain nombre de critiques d'art considéraient certainement qu'ils ne faisaient qu'adopter la rhétorique et les idées des intellectuels de la Renaissance de Harlem, qui encourageaient les Noirs américains à être fiers de leur appartenance raciale et à la revendiquer. Alain Locke eut une influence considérable dans ce sens, en défendant l'idée qu'il y avait des expressions visuelles distinctes racialement ; les artistes devaient souligner leur appartenance à une culture spécifique en s'appropriant les composantes fondamentales de leur histoire en vue de réactiver une mémoire individuelle et collective. Ainsi, Locke encourageait les critiques d'art blancs à considérer les œuvres des artistes afro-américains en dehors de la scène artistique dominante et cela avait l'effet pervers de renforcer les stéréotypes raciaux.¹⁹ Quelques historiens et critiques d'art afro-américains comprirent assez rapidement le danger d'une telle perspective. Nombres d'écrivains, poètes, peintres et autres intellectuels reprochaient aux organisations noires d'avoir une attitude trop directive et de faire endosser à l'art afro-américain un rôle exclusivement sociologique au travers de l'identification d'une différence raciale. Ainsi, James Porter insistait sur la diversité de cet art, et assurait que des critères artistiques « racialement distincts » étaient fondés sur un déterminisme biologique, alors que les artistes étaient influencés par leur environnement culturel et social. Il considérait également que les artistes ne devaient pas être limités dans le choix de leurs thèmes ou de leurs styles, mais qu'ils devaient plutôt essayer de trouver un vocabulaire pictural lié à leur propre expérience. Ces opinions révèlent les tensions qui existaient alors sur la possibilité d'une « esthétique noire ».²⁰

Stratégies artistiques et engagement politique des artistes blancs

Les artistes noirs qui désiraient dénoncer le racisme et la discrimination qui existaient alors, adoptèrent des stratégies visuelles variées, produisirent des images

décrivant la vie quotidienne des Afro-américains, rendirent hommage à l'art africain et luttèrent contre le racisme de la communauté artistique blanche. Les artistes blancs désireux de dénoncer la discrimination tentaient de représenter les Noirs américains en évitant les stéréotypes raciaux. Ainsi, l'artiste Nan Lurie choisissait des thèmes qui touchaient socialement la communauté noire, tels l'incarcération et le chômage. Son œuvre *Next* (1936-39), suggère à la fois dignité et obséquiosité, cette dernière caractéristique étant bien montrée comme une nécessité pour le thème qu'elle y représente, les entretiens d'embauche. Une autre artiste, Elizabeth Old, dépeint des danseurs de Harlem sans caricaturer leurs attitudes ou silhouettes (*Harlem Dancers*, 1938). Certaines de ses images, qui faisaient état de socialisation interracial, condamnaient de façon implicite la politique ségrégationniste. Elle fut d'ailleurs référencée comme artiste noire dans un catalogue d'artistes afro-américains par des critiques d'art blancs, ce qui montre bien à quel point la production de la plupart des artistes blancs traitant de sujets afro-américains se fondait sur des préjugés raciaux.²¹

Parallèlement, de nouvelles organisations politiques offraient aux artistes blancs la possibilité de mieux connaître leurs protagonistes afro-américains. Certaines formes de la culture afro-américaine soutenue par le *Federal Arts Project* leur devinrent plus accessibles et donc plus compréhensibles.²² Les écrivains majeurs de la Renaissance de Harlem, tels Countee Cullen, Langston Hughes, Zora Neale Hurston ou encore Claude McKay, publiaient des nouveaux travaux.²³ Des pièces de théâtre et des comédies musicales interprétées par des Afro-américains et traitant de thèmes touchant à la communauté noire commençaient à être produites à Broadway. Des compagnies théâtrales telles que *The Federal Negro Theater*, *The Negro Theater Company* ou encore *Langston Hughes' Suitcase* se mirent à offrir des perceptions alternatives, qui contrastaient avec celles écrites et produites jusqu'alors, comme *Porgy and Bess*, opéra de Gershwin qui, s'il fut salué pour la modernité de son approche de la culture afro-américaine, fut également pointé du doigt comme vecteur de stéréotypes peu flatteurs, véhiculant un point de vue blanc, pittoresque, voire raciste, sur la condition des Noirs américains, qui occultait totalement leurs problèmes socio-économiques.²⁴ Ces nouvelles productions étaient annoncées et largement commentées dans les magazines de gauche de l'époque, suggérant en cela que certains Blancs assistaient

aux spectacles présentés par ces compagnies et ne se contentaient plus des *minstrel shows* qui continuaient de construire le Noir américain en amuseur public, insouciant et servile.

Par ailleurs, le Parti Communiste tout particulièrement, encourageait le militantisme contre le racisme, les dirigeants arguant du fait que la réussite des Afro-américains représentait une contribution significative à la société américaine dans son ensemble. Cette position différait de celle de la *Harmon Foundation* qui n'organisait des expositions artistiques que dans des espaces ségrégués.²⁵ Le soutien du Parti Communiste apparaissait dans le magazine *The New Masses*, publication marxiste qui parut de 1926 à 1948, qui comportait des articles et présentait des travaux qui attiraient l'attention sur les préoccupations de la communauté noire. Le magazine publiait aussi des nouvelles et des essais d'écrivains afro-américains.²⁶ Les critiques et historiens d'art du magazine fustigeaient les travaux comportant des stéréotypes raciaux, et publiaient des dessins humoristiques, bandes dessinées politiques et reproductions artistiques, qui dénonçaient les violences visant les Noirs américains, notamment le lynchage, pratique qui s'amplifiait dans le Sud du pays. Le numéro de septembre 1930 présente ainsi une gravure de Hyman Warsager intitulée *Civilized America* : en gros plan, le visage d'un homme noir hurlant, prêt à être pendu, entouré de gros titres de journaux faisant état de lynchages récents. Un autre travail de William Gropper, *The Sunny South*, juxtaposait deux silhouettes qui symbolisaient les différentes façons dont les Afro-américains pouvaient être victimisés : celle d'un homme noir pendu et celle d'un travailleur noir courbé, dans les champs de coton, sous un soleil de plomb. En juin 1931, le magazine fit sa première de couverture avec un dessin de l'artiste Hugo Gellert, qui montre à nouveau en gros plan le visage d'un homme noir terrifié, une corde autour du cou. Le dessin de Gellert était lié à l'affaire Scottsboro qui concernait neuf garçons et jeunes hommes afro-américains, âgés de 12 à 20 ans, accusés en 1931 d'avoir violé deux femmes blanches dans un train de marchandises dans l'Etat de l'Alabama et condamnés à mort quinze jours après les faits.²⁷ En 1934, *The New Masses* publia un autre dessin de Wasager, *The Law*, qui mettait en relation la violence raciale, le fascisme et le capitalisme. Une croix gammée est dessinée sur un bâtiment étiqueté « US Courts », duquel émergent les branches et

les racines d'un arbre qui fait office de potence et sur lequel un homme vient d'être pendu ; en cohérence avec l'idéologie marxiste du magazine, l'artiste suggérait que le lynchage était lié aux autres formes d'oppression qui existaient dans la société.

Le magazine *Art Front* également, soutenait la lutte pour les droits civiques des Noirs ; l'éditorial de mars 1936 portait ainsi sur le premier meeting du *National Negro Congress*, association affiliée au Parti Communiste américain, qui se tint à Chicago en 1936. Cette Convention avait pour but de lutter pour l'émancipation des Noirs tout en s'opposant à la guerre et au fascisme. Elle comportait principalement des Afro-américains, mais pas uniquement ; les membres étaient issus de différentes classes sociales et avaient des origines diverses. Le rédacteur du magazine déclarait ainsi :

When bigotry is deliberately fostered to the point where reason is swept aside by the tides of blind prejudice, then social liberties are vulnerable... We know that by helping to fight for the rights of the Negro, we are striking a strong blow against the forces of reaction and for the defence of civil liberties of all.

En 1936, les rédacteurs de *Art Front* invitèrent l'artiste afro-américain James Yergars à se joindre à l'équipe éditoriale. Le syndicat des artistes affilié à *Art Front*, *The Artists' Union*, fit alliance avec les artistes afro-américains qui participaient au *Federal Arts Project* de Roosevelt, qui s'étaient regroupés pour former *The Harlem Artists Guild*, dans le but de développer les possibilités artistiques de la communauté noire américaine. Les deux organisations défendaient la liberté d'expression des artistes afro-américains, notamment ceux qui participaient au *Federal Arts Project*, suite à une controverse portant sur des peintures murales pour l'hôpital de Harlem.²⁸ En juillet 1936, *Art Front* publia une déclaration de la *Harlem Artists' Guild*, dans laquelle les membres donnaient les raisons pour lesquelles ils étaient en désaccord avec la *Harmon Foundation*. Les artistes de la Guilde insistaient sur le fait que l'identité raciale était un critère de choix non recevable pour une exposition artistique. Cette déclaration qui émanait d'un groupe d'artistes afro-américains, allait aussi à l'encontre de celles d'Alain Locke sur les qualités et l'esthétique raciales.²⁹ Gwendolyn Bennett, présidente de la Guilde, écrivit un article en mai 1937, faisant état des contributions des artistes à la communauté artistique dans son ensemble. Elle insistait sur le fait que l'association s'allierait à d'autres organisations pour

défendre les droits de tous les artistes « parce que le sort de l'artiste noir pouvait s'identifier à celui de tous les autres ».³⁰

Parallèlement, l'*American Artist Congress* fut fondé en 1936 par des artistes également désireux de s'unir contre le fascisme.³¹ Cette organisation offrait de nouvelles possibilités d'exprimer l'opposition au racisme, opposition qui était, pour eux, une « forme nécessaire de lutte antifasciste ».³² Lors du premier Congrès, l'artiste afro-américain Aaron Douglas insista non seulement sur l'absence des Noirs dans les œuvres des artistes blancs, mais aussi sur l'utilisation des stéréotypes raciaux dans les représentations de Noirs, même par des artistes de gauche.³³ Par ailleurs, les orateurs blancs rejetèrent toute analyse artistique reposant sur des critères d'identité raciale ou nationale, et s'opposèrent à l'imitation des « arts ancestraux », qui plaçaient les artistes afro-américains à la marge du monde artistique.³⁴ Cette résistance était renforcée par la montée des discours antisémites en Europe, qui montraient bien les dangers et dérives des stigmatisations raciales.

Ainsi, de façon indéniable, certains artistes blancs dénoncèrent les inégalités et les violences raciales. Cette implication n'était pratiquement jamais indissociable d'une prise de conscience politique plus générale, surtout à un moment où le débat sur le rôle de l'artiste en politique faisait rage dans les milieux des intellectuels de gauche. Cet engagement politique était fortement associé à une idéologie marxiste ; bien que le Parti Communiste américain n'ait jamais eu un pouvoir important, son influence sur la vie culturelle était loin d'être négligeable : de nombreux intellectuels étaient inscrits au Parti Communiste ou à des organisations qui lui étaient affiliés. C'est donc dans une optique universaliste et non identitaire que les artistes blancs s'engagèrent, ce qui fit peut-être leur force mais créa aussi un clivage avec les artistes noirs à la rhétorique nationaliste, qui considéraient que leur lutte devait avoir un caractère spécifique.

De l'importance du lynchage dans les productions artistiques

Les débats sur l'importance de l'identité raciale des artistes firent prendre conscience à certains artistes blancs des effets terrifiants et dévastateurs du racisme à l'époque ; ceux qui étaient actifs dans des organisations interraciales étaient tout particulièrement sensibles à la question du lynchage, manifestation la plus brutale de

persécution et de discrimination raciale, dont furent victimes des milliers d'Afro-américains, de la période de la Reconstruction jusque vers le milieu du vingtième siècle.³⁵ Ces artistes développèrent des stratégies variées pour condamner le lynchage et en dénoncer toute l'horreur. La lithographie de George Bellows, *The Law is Too Slow* (1923), la peinture de Thomas Benton, *A lynching* (1935), ou encore le dessin de Reginald Marsh, *This Is Her First Lynching* (1934), exprimaient leur consternation devant ces actes atroces. La lithographie de Bellows s'inspirait des photographies de l'époque (la plupart du temps complaisantes) pour représenter une scène terrifiante dans laquelle un homme noir est immolé par le feu par les hommes du Ku Klux Klan qui l'entourent. Ces photographies étaient souvent utilisées comme cartes postales par ceux qui avaient assisté au lynchage.³⁶ Le président de la NAACP, Walter White, reprit cette lithographie pour la couverture de son ouvrage *Rope and Faggot* (titre qui rappelait que les Noirs n'étaient pas uniquement pendus mais aussi brûlés vifs), également intitulé ironiquement *A Biography of Judge Lynch*, dans l'espoir que cette image inciterait à lutter contre de telles pratiques.³⁷ La lithographie de l'artiste d'origine mexicaine Jose Clemente Orozco, *The Hanged Men, Four Negroes*, fait également cette association entre pendaison et immolation, puisque quatre hommes à l'agonie se contorsionnent au dessus d'un feu.³⁸ L'artiste Prentiss Taylor illustra des poèmes de Langston Hughes qui dénonçaient le racisme, *The Negro Mother* (1931) et *Scottsboro Limited* (1932)³⁹. La silhouette symbolique de sa gravure *Christ in Alabama* suggère à la fois la supplication et la crucifixion.⁴⁰ Enfin, l'œuvre de John Stuart Curry montre des vigiles blancs traquant leur(s) victime(s) avec au premier plan un grand chien qui tire sur sa laisse, suggérant ainsi que capture et lynchage sont imminents.

Les productions artistiques dénonçant le lynchage abondaient donc et conduisirent à l'organisation de deux expositions sur ce thème durant le printemps 1935 ; l'une intitulée *An Art Commentary on Lynching*, fut organisée par la NAACP ; l'autre, *Struggle for Negro Rights* fut organisée par divers artistes affiliés à des organisations de gauche, telles *The John Reed Club*, *The Artists' Union* ou encore *The International Labor Defense*. Trente cinq artistes, dont une très forte majorité de Blancs, participèrent à *An Art Commentary on Lynching* ; parmi eux, les artistes blancs bien

connus George Bellows, John Curry et Thomas Benton.⁴¹ Quarante-trois artistes, en quasi-totalité blancs, participèrent à *Struggle for Negro Rights* ; parmi eux, Hugo Gellert, William Gropper et George Stenberg jouissaient d'une notoriété certaine.⁴² Désireux avant tout de promouvoir le message politique de leur travail, les artistes utilisaient les media les plus appropriés pour qu'ils soient reproduits dans les journaux et magazines de l'époque ; ainsi, les lithographies et les dessins surpassaient largement en nombre les peintures et sculptures. En effet, ces manifestations furent organisées pour attirer l'attention sur la nécessité d'une véritable loi contre lynchage, puisque les spectateurs étaient généralement si nombreux qu'aucun en particulier n'était puni. Les dirigeants de la *NAACP* soutenaient le projet de loi selon lequel les responsables politiques locaux ayant collaboré à un lynchage devaient être poursuivis et leur communauté condamnée à payer une amende.⁴³

Un thème ayant une telle connotation sociale et politique tendait à renforcer l'implication personnelle des artistes. Ainsi, les œuvres des Afro-américains comportaient souvent un référent autobiographique, ce que fit remarquer la romancière et essayiste Pearl Buck, lors du discours d'inauguration de *An Art Commentary on Lynching*.⁴⁴ En effet, durant toutes les années où il fut pratiqué couramment et impunément, le lynchage suscitait un sentiment de crainte, voire de terreur chez les Afro-américains, et plus spécifiquement les hommes, qui se pensaient en termes de victimes potentielles de ces crimes.⁴⁵

Les deux expositions avaient pour objectif de faire passer les spectateurs d'une attitude empathique à un militantisme actif ; elles différaient cependant grandement entre elles, de par les stratégies utilisées par les artistes et les justifications idéologiques mises en avant. Les dirigeants noirs de la *NAACP* s'opposaient aux organisations communistes à l'époque, considérant que le Parti Communiste visait à embrigader les Afro-américains dans une organisation soviétique qui fomentait une révolution de classe qui n'avait que peu d'intérêt pour leur cause. Les membres du Parti Communiste et les autres artistes de gauche qui participaient à *Struggle for Negro Rights* accusaient, quant à eux, les dirigeants de la *NAACP* d'élitisme de classe.⁴⁶

Les œuvres présentées à *An Art Commentary on Lynching*, faisaient allusion à la violence des foules enragées ; celles des artistes afro-américains avaient souvent une forte connotation chrétienne, liant la souffrance des victimes et la douleur des communautés noires à une iconographie incluant l'image de la crucifixion. Les allusions au Christ coloraient leurs compositions, et les artistes concernés furent perçus comme faisant preuve d'un sentimentalisme déplacé. Le commentaire de Stephen Alexander, rédacteur de *The New Masses* était révélateur de cette perception critique : « It is so permeated by religious spirit as to be little more than prayer in graphic and plastic form ». ⁴⁷ Ces œuvres furent cependant critiquées, parfois par les Afro-américains eux-mêmes, parce qu'elles reproduisaient le processus d'objectification et de victimisation qu'elles dénonçaient, en montrant les Noirs sans défense et vulnérables. ⁴⁸ En fait, les artistes espéraient que les horreurs exposées inciteraient à lutter contre le lynchage. Le constat d'impuissance était omniprésent mais ne s'accompagnait pas toujours d'une certaine capacité à confronter de façon agressive un public majoritairement blanc. On peut établir ici un parallèle avec les analyses de Franz Fanon, Albert Memmi ou encore Pascal Blanchard, sur la construction d'un racisme populaire dans le cadre de la colonisation africaine. ⁴⁹ Ces divers auteurs ont souligné que l'impérialisme culturel se traduisait par la tentative du colonisateur de greffer sur le colonisé des éléments importés de sa culture, visant à provoquer un abîme entre l'individualité du colonisé et tout ce qui pouvait le rattacher à une culture propre, à une mémoire propre. Ainsi, les colonisés sont poussés à s'identifier au discours de l'opresseur, à s'aliéner culturellement, et à faire leur les modèles de représentations fournies par l'agresseur. Dans le contexte précis des productions des artistes afro-américains, on peut remarquer qu'aucune de leurs œuvres ne s'en prenait au groupe des oppresseurs. Les artistes insistaient sur le caractère victimaire et en appelaient à la moralité des spectateurs, moralité très souvent fondée sur les référents religieux de ces derniers. Le sentiment général semblait être un appel à la miséricorde dans une situation de *statu quo*, d'autant que le symbolisme religieux permettait de réinterpréter l'oppression comme pouvant mener à la rédemption. L'iconographie de la crucifixion donnait la possibilité aux artistes de suggérer les corps en souffrance tout en passant sous silence la douleur ou

la forte victimisation. La plupart des critiques d'art, qu'ils fussent blancs ou noirs, considéraient que ces images religieuses pouvaient être des réactions possibles au lynchage. D'autres les condamnaient pour des raisons politiques, notamment les membres ou sympathisants du Parti Communiste. Les marxistes faisaient en effet la critique de la religion en tant que facteur d'aliénation véhiculant une « fausse conscience du monde ». Marx préconisait « le dépassement de la religion en tant que bonheur illusoire du peuple » pour exiger un véritable bonheur.⁵⁰ Le nationaliste noir d'origine Jamaïcaine, Marcus Garvey, s'était prononcé également, dès le début des années 1920, pour un nouveau courant spirituel, démarqué des religions chrétiennes coloniales qui avaient servi à prévenir toute idée de rébellion, à faire accepter passivement oppression, racisme et injustice, dans l'attente du salut divin.⁵¹ L'un des rédacteurs du magazine *The New Masses* déclara que de telles images donnaient l'impression de plaider pour plutôt que d'exiger la justice raciale, inscrivant les hommes dans un schéma de déterminisme biologique et de justice divine.⁵²

Les artistes de *Struggle for Negro Rights* avaient plutôt tendance à lier la violence du lynchage à d'autres exemples d'injustice sociale, et les thèmes à connotation fortement politique allaient du procès Scottsboro à l'oppression des métayers noirs dans le Sud du pays, ou encore de la solidarité raciale entre tous les travailleurs, à la menace que représentait, pour la démocratie, la montée du fascisme. Les titres des œuvres, *Unite Against Lynching*, *Workers to the Rescue*, *Sharecroppers' Meeting*, *Brothers under the Skin* et *We Have to Unite* suggéraient tous de résister à toute forme de division raciale.⁵³

En général, les artistes blancs étaient plus désireux de montrer l'acte lui-même et d'en dénoncer l'aspect « spectacle ». En tant qu'hommes blancs, il leur fallait surtout éviter de reproduire le côté complaisant qu'intégraient la majorité des photographes ; c'était souvent par les titres des œuvres qu'ils se positionnaient comme dénonciateurs. Ainsi, le dessin de Reginald Marsh, *This Is Her First Lynching*, fut remarqué par la façon subtile dont il abordait le sujet. Les paysans rassemblés pour assister à un lynchage sont endimanchés pour l'occasion. Le lynchage est de toute évidence un divertissement pour la mère enthousiaste qui porte sa fille sur ses épaules pour qu'elle puisse mieux profiter du spectacle et qui fait savoir à sa voisine

que pour sa fille, « c'est une première ». Cette façon apparemment neutre de traiter le sujet accentuait le côté macabre de l'événement sans le condamner ouvertement. Le clivage entre le point de vue des spectateurs du lynchage et celui que l'artiste voulait provoquer chez les spectateurs de l'exposition, créait une tension qui ne fut pas étrangère à la façon dont l'œuvre fut reçue et à l'impact médiatique qu'elle eut. Par ailleurs, les artistes blancs avaient tendance à éviter de montrer la victime impuissante ; ils suggéraient plutôt qu'elle était toujours en vie, comme si la secourir était encore possible, se démarquant ainsi des artistes afro-américains. Ils n'avaient que peu recours au symbolisme. Leurs œuvres dénonçaient ouvertement les lynchages, sans crainte, avec parfois la rage qui manquait à leurs homologues noirs.⁵⁴

Montrant en cela la difficulté de lier art et prise de conscience politique, et de considérer le lynchage comme une thématique d'exposition acceptable, les deux manifestations ne firent l'objet que d'une faible couverture médiatique, cette dernière étant en grande partie due aux artistes blancs connus qui y participèrent. Que ces expositions aient été ignorées par la presse grand public confirme le sentiment d'invisibilité dont déclaraient souffrir la plupart des artistes noirs à l'époque ; non seulement les artistes, mais aussi les thèmes dits « noirs » n'étaient que peu visibles aux yeux des historiens et des critiques d'art.

Ainsi, les artistes intégraient leur identité dans la façon dont ils abordaient le thème du lynchage. Les Afro-américains notamment, introduisaient une conception esthétique fondée sur un engagement politique et une conscience historique de leur identité physique. Le théoricien d'origine jamaïcaine Stuart Hall parle « d'inscription de la race dans la peau » dans l'ouvrage publié par Frantz Fanon, *Peau noire masques blancs*.⁵⁵ Il est bien évidemment important de prendre en compte, si l'on veut comprendre comment les artistes afro-américains se vivaient « noirs », le racisme dont ils pouvaient être les victimes, qui conditionnait véritablement le regard qu'ils portaient sur eux-mêmes. Beaucoup ont affirmé se voir à travers le regard des autres. Les œuvres qu'ils ont produites montrent qu'il était indéniablement plus aisé pour les artistes blancs de ne pas se projeter dans leurs travaux et de s'inscrire dans une lutte de classe que les artistes noirs, qui se sentaient très souvent emprisonnés dans leur catégorie raciale.⁵⁶ Leurs productions confirment que la lutte contre le racisme était

pour eux inséparable d'un ensemble de revendications plus larges, que la lutte raciale ne devait surtout pas s'aliéner. Le message qu'ils renvoyaient était vindicatif et agressif, s'apparentait à une rhétorique de dialectique de classe et la différence dans la narration picturale avec leurs homologues noirs se situait dans cet élargissement de points de vue qu'ils pouvaient aussi se permettre d'établir, le caractère urgent des revendications ne les touchant pas spécifiquement.

Regards croisés : les artistes juifs contre l'oppression des Afro-américains

Un grand nombre des artistes blancs qui dénonçaient l'oppression raciale et le lynchage dans leurs œuvres étaient des Juifs originaires d'Europe de l'Est. Milly Heyd dont l'ouvrage *Mutual Reflections, Jews and Blacks in American Art*, analyse les relations entre les deux communautés et fournit une liste impressionnante de ces artistes : William Gropper, Hugo Gellert, Julius Bloch, Adolf Wolff, Seymour Lipton, Philip Evergood, Harry Sternberg, Aaron Goodelman, Reginald Marsh, Joseph Hirsh sont autant de peintres et sculpteurs qui s'impliquèrent dans la défense des droits civiques des Noirs.⁵⁷ Elle explique cet intérêt des Juifs américains pour les Afro-américains par le fait que les deux communautés partageaient une histoire commune d'oppression et étaient victimes de préjugés et de discrimination. Un aspect important de la relation ayant existé entre les deux groupes est le mécénat qui, de façon générale, a joué un rôle majeur dans l'histoire de l'art américain. En effet, même si les actions philanthropiques sont très controversées puisqu'elles sont associées à un sentiment de supériorité, elles ont été essentielles pour la survie du monde de l'art. En soutenant les artistes noirs, en les finançant pour aller étudier à Paris par exemple, ou pour aller en Afrique retrouver leurs « origines ancestrales », les philanthropes juifs eurent une influence vitale sur les artistes noirs. La *Harmon Foundation* a créé nombres de prix qui ont permis à des artistes noirs d'exister, et elle travaillait en collaboration étroite avec la *NAACP*, association qui avait notamment trouvé son origine dans la presse juive américaine ; les dirigeants comparaient l'exode des Noirs du Sud des États-Unis à celui des Juifs hors d'Égypte, soulignaient que les Juifs européens et les Noirs américains vivaient dans de bien semblables ghettos, ainsi que sous la menace permanente du « pogrom », terme que les journalistes juifs employaient pour désigner les émeutes anti-Noirs alors fréquentes

aux États-Unis.⁵⁸ Beaucoup plus d'artistes juifs ont abordé des thèmes afro-américains que l'inverse cependant. Les artistes noirs tentaient surtout de renforcer leur identité et de dénoncer les crimes et méfaits dont ils étaient victimes dans le pays dans lequel ils vivaient.

Tant la presse yiddish que la presse afro-américaine de l'époque dénonçaient le Ku Klux Klan, et les dessins humoristiques que publiaient le journal quotidien Yiddish, *Der Tog*, et le magazine afro-américain, *The Crisis*, partageaient souvent le même genre d'humour sardonique. L'artiste juif Peshka analysait régulièrement les destins parallèles des deux groupes ethniques dans une colonne de *Der Tog* intitulée « Black on White ». Dans le numéro du 26 mai 1936, l'un de ses dessins montre un homme du Klan étreignant son double en costume noir sur lequel est inscrit « Légion noire » (*Black Legion*).⁵⁹ Les deux hommes sont assis au premier plan alors qu'à l'arrière plan, un homme vient d'être pendu. Selon l'historien juif Ezra Mendelsohn, la référence à la *Black Legion* était certainement liée aux tristement célèbres *Black Hundred* qui attaquaient les Juifs dans la Russie Tsariste, même si la référence au groupe et événements américains était indéniable.⁶⁰

Le Ku Klux Klan et les organisations d'extrême droite étaient à la fois, on le sait, anti-Noirs et antisémites. La représentation de l'artiste afro-américain Romare Bearden *The Ghost Walks* (1936) constitue ainsi une dénonciation croisée de ces oppressions communes : un homme du Klan, colossal – qui n'est pas sans rappeler le *Colosse* de Goya (1808-12) – arbore une croix gammée sur la manche de son costume, alors que des masses de gens à ses pieds semblent se mettre en marche, certainement pour commettre leurs odieux méfaits. L'artiste William Gropper qui dénonçait fréquemment les agissements du Klan dans ses gravures déclara quant à lui :

I am from the old school, defending the underdog. Maybe because I've been an under-dog or still am. I put myself in their position... I react just as Negroes react because I have felt the same thing as a Jew or my family has.⁶¹

Ainsi la presse yiddish était très impliquée dans l'affaire Scottsboro et le sort des Juifs en Europe préoccupait la presse afro-américaine qui établissait des analogies entre le sort des Noirs aux États-Unis et celui des Juifs avec la montée du Nazisme. Par ailleurs, trouvant aux États-Unis un état de fait étrangement proche de celui qu'ils quittaient en Allemagne, les intellectuels juifs allemands, confrontés à

l'hostilité générale, antisémite et antiallemande se rapprochèrent de la communauté noire américaine ; les universités noires américaines virent en leur arrivée une occasion unique qui devait profiter aux deux groupes. En fait, dans les années 1930, l'antisémitisme était courant aux États-Unis ; les Juifs, à l'instar des Afro-américains se voyaient souvent interdire l'accès à nombres de lieux publics tels les hôtels, les clubs privés, les associations... Leur expérience personnelle, associée aux nouvelles qui leur parvenaient d'Europe, tendait à accroître la sensibilité de certains à la cause de l'égalité raciale.⁶²

L'œuvre de l'artiste juif Louis Lozovick, *Lynching* (1936), montre le visage grimaçant d'un homme étranglé par une corde qui lui enserre le cou ; cette œuvre est en fait un autoportrait, le visage du pendu étant celui de l'artiste qui exprime ainsi non seulement son empathie à l'égard des Noirs américains mais qui transfère aussi leur victimisation vers la sienne, et par là même, vers celle de l'ensemble des Juifs. Lozowick lui-même déclara faire le lien entre le climat social et politique en Europe et dans le Sud des États-Unis:

It represents a lynching but it's a self portrait just the same. I cannot recall the special event or the immediate reason that may have prompted me to do the scene... Nazism was growing in Europe. The news from the South was disturbing. I was still under the impression of newspaper reports about a flood in Alabama where while Whites were being rescued, Blacks were callously left to drown.⁶³

Julius Bloch, qui produisit *The Lynching* (1932), œuvre qui fut exposée à *An Art Commentary on Lynching*, vivait au sein même de la communauté noire américaine et raconte qu'il avait toujours à justifier de son choix lorsqu'il dépeignait des thèmes noirs. L'une de ses réponses révèle la difficulté à ne pas s'approprier une rhétorique essentialiste, lorsque celle-ci fait largement partie du discours dominant, tenu même par ceux qui se positionnaient en faveur des Afro-américains : « Primarily because he [the Black] makes my life a richer, happier one, inspired by what I can call only his beauty, do I make these pictures. »⁶⁴ Le lynchage de Bloch est une crucifixion, scène en deux parties, le crucifié attaché à un arbre en hauteur, levant les yeux au ciel et la foule au pied de l'arbre.

Beaucoup de Juifs américains adhéraient au Parti Communiste dans les années 1930 parce qu'ils l'associaient au régime Bolchevik qui, dans les premières années,

avait dénoncé l'antisémitisme ; ils comparaient cette dénonciation à leur attitude face à l'oppression des Noirs américains.⁶⁵ Selon l'historien David Peeler, ces artistes incluait fréquemment des thèmes sociaux dans leurs travaux parce que la religion et la culture juives prônaient une éthique humaniste qui les incitait à s'engager dans les luttes pour l'égalité et la justice.⁶⁶

Ainsi les artistes juifs avaient tendance à avoir une approche qui liait le sort des Afro-américains au leur. Si beaucoup d'entre eux étaient membres du Parti Communiste et inscrivait leur prise de position pour les Noirs dans le cadre d'une idéologie marxiste, le caractère identitaire, racial/ethnique de la discrimination à leur rencontre créait un sentiment de compréhension mutuelle qui tendait à se traduire par l'utilisation de signes picturaux et de référents politiques rappelant la situation particulière des deux groupes, les démarquant des autres artistes blancs.

Les années 1930 représentèrent donc un moment privilégié pendant lequel les deux communautés coopérèrent.⁶⁷ Mais dès le milieu des années 60, sous l'influence de Malcolm X, la forte radicalisation des mouvements d'émancipation afro-américains entraîna un rejet de l'idée d'une large communauté interraciale pour privilégier une approche purement ethnocentrique. Le cheminement des artistes des deux groupes eut tendance à suivre les rhétoriques de leurs communautés respectives, ce qui confirme bien que la période fut un moment de collaboration véritablement historique.

Une thématique centrée sur la lutte contre le racisme et la discrimination ne peut qu'être tirillée entre une logique identitaire fondée sur une argumentation à caractère essentialiste, d'une part, et une logique universaliste d'autre part, pour laquelle, au nom d'un idéal de société humaniste, égalitaire et *color-blind*, il est plus difficile de prendre en compte des spécificités ethniques et culturelles. Cette logique identitaire essentialiste était extrêmement forte dans les années 1930, particulièrement pour les Blancs qui l'utilisaient (psychologiquement, socialement, culturellement, économiquement et politiquement) pour exercer leur domination, parfois par la terreur, sur les Afro-américains. Elle était également mise en œuvre par certains intellectuels noirs, qui tentaient de retourner les préjugés racistes en mettant

en avant des caractéristiques raciales positives, dans lesquelles certains artistes afro-américains se retrouvèrent piégés. Les artistes blancs qui s'impliquèrent dans la défense des droits des Noirs américains s'écartèrent quant à eux de cette idéologie, adhérant à une rhétorique marxiste qui définissait un clivage de classes, clivage dans lequel ils intégraient le sous-groupe que pouvaient représenter les Noirs américains. S'ils ne réussirent pas complètement cependant à mettre en avant les discriminations spécifiques, le ton qu'ils adoptèrent était beaucoup plus agressif que celui des artistes noirs qui avaient du mal à se détacher d'un passé d'oppression dans lequel le réconfort à la souffrance trouvait généralement sa voie dans des références religieuses. Les Juifs américains victimes eux aussi de discrimination ethnique, furent quant à eux, très nombreux à s'impliquer dans cette cause, se sentant certainement solidaires du caractère identitaire de la lutte à mener. Les années 1930 furent donc des années de questionnement, des années où l'art social, non seulement par le biais des politiques mises en place par le gouvernement, mais aussi par celui des organisations et associations de gauche, fit une percée importante ; ce fut une période où un certain nombre d'artistes blancs réussirent, dans une certaine mesure, à donner une visibilité au sort des Afro-américains.

SOURCES

Achcar, Gilbert. « Marxistes et religion, hier et aujourd'hui », *Alternatives Internationales*, mars 2005, <<http://www.alternatives.ca/article1767.html>>.

Baigell, Matthew (ed.). *Artists against War and Fascism: Papers of the First American Artists' Congress*. New Brunswick: Rutgers University Press, [1936], 1986.

Bibby, Deirdre L. *Augusta Savage and the Art Schools of Harlem*. New York: The Schomburg Center for Research in Black Culture, 1988.

Blanchard, Pascal. *Culture impériale : les colonies au coeur de la République, 1931-1961*, Pascal Blanchard & Sandrine Lemaire (ed.). Paris : Éditions Autrement, 2004.

Calo, Mary Ann. « African American Art and Critical Discourse between World Wars ». *American Quarterly* 51.3, septembre 1999.

De Chasse, Eric. *Made in USA, 1908-1947*. Catalogue de l'exposition. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2001-2002.

Dickason, Theresa Cederholm. *Afro-American Art: A Bio-Bibliography Directory*. Boston: Boston Public Library, 1973.

Dinnerstein, Leonard. *Antisemitism in America*. New York: Oxford University Press, 1994.

Driskell, David. *Harlem Renaissance: Art of Black America*. Catalogue de l'exposition. New York: Harry N. Abrams, 1987.

Fanon, Franz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Edition du Seuil, 1975.

Flint, Janet. *The Prints of Louis Lozowick: A Catalogue Raisonné*. New York: Hudson Hill Press, 1982.

Freudlich, August L. *William Gropper: Retrospective*. Los Angeles: Ward Ritchie Press, 1968.

Ginsburg, Ralph. *100 Years of Lynchings*. Baltimore: Black Classic Press, 1962.

Goings, Kenneth. *Mammy and Uncle Mose: Black Collectibles and American Stereotyping*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Goodman, James. *Stories of Scottsboro*. New York: Pantheon, 1994.

Harmon Foundation. *An Illustrated Review of their Achievements*. New York: Harmon Foundation, 1933.

Hemingway, Andrew. *Artists on the Left: American Art and the Communist Movement*. Yale University Press: 2002.

Heyd, Milly. *Mutual Reflections, Jews and Blacks in American Art*. Picataway NJ: Rutgers University Press, 1999.

Hulburt, Laurence P. *The Mexican Muralists in the US*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Kennedy, X.J. dans *Literature: An Introduction to Fiction, Poetry and Drama*, Third compact edition. New York: Longman, 2003, pp. 766-767.

Kern-Foxworth, Marilyn. *Aunt Jemima, Uncle Ben and Rastus: Blacks in Advertising, Yesterday, Today and Tomorrow*. Westport, CT: Greenwood Press, 1994.

Laqueur, Walter. *The Changing Face of Antisemitism: From Ancient Times to the Present Day*. New York: Oxford University Press, 2006.

Lemons, Stanley. « Black Stereotypes as Reflected in Popular Culture, 1880-1920 ». *American Quarterly*, 29.1, 1977.

Lenga, Helen. *Radical Art, Print Making and the Left in the 1930s*. Berkeley: University of California Press, 2004.

Locke, Alain. « The African Legacy and the Negro Artist », *Exhibitions and Productions by Negro Artists*. New York: Harmon Foundation, 1931.

------. *The New Negro*. Boston: Athenum, [1925] 1968.

McElroy, Guy. *Facing History: The Black Image in American Art 1710-1940*. San Francisco: Bedford Arts, & Washington DC: Corcoran Art Gallery, 1990.

Memmi, Albert. *Portrait du colonisé*. Paris : Edition Complexe, 1966.

Mendelsohn, Ezra. *The Jews of East Central Europe between the World Wars*. Bloomington: Indiana University Press, 1983.

Morehouse, Lucille. *Art Digest*, « Negro Artist ». *Art Digest* 3. 13, 1^{er} Avril 1929.

Naison, Mark. *Communists in Harlem during the Depression*. Urbana: University of Illinois Press, 1983.

Park, Marlene. « Lynching and Anti-lynching: Art and Politics in the 1930s ». *Prospects: an Annual of American Cultural Studies* 18, 1993.

Patton, Sharon F. *African American Art*. New York: Oxford University Press, 1998.

Peeler, David. *Hope among us Yet: Social Criticism and Society. Solace in Depression America*. Athens: University of Georgia Press, 1987, p. 211. Voir aussi Milly Heyd, *Mutual Reflections*, op. cit.

Porter, James A. « Negro Art on Review ». *American Magazine of Art*. Janvier 1934

Raboteau, Albert J. *Slave Religion : the « Invisible Institution » in the Antebellum South*. New York: Oxford University Press, 1978.

Vendryes, Margaret Rose. «Hanging on their Walls, An Art Commentary on Lynching, the 1935 Forgotten Art Exhibition». *Race Consciousness, African American Studies for the New Century*, Judith FOSSETT Jackson et TUCKER Jeffrey A. (ed.). New York: New York University Press, 1997.

White, Walter. *Rope and Faggot, A Biography of Judge Kynch*. New York: Knopf, 1929.

Whiting, Cecile. *Antifascism in American Art*. New Haven: Yale University Press, 1989.

Zangrado, Robert. *The NAACP Crusade against Lynching 1909-1950*. Philadelphia: Temple University Press, 1980.

Zubanyan, Elvan. *Black Is a Color*. Paris : Editions Dis-Voir, 2004.

NOTES

¹ Voir James King, *The Biology of Race*, Berkeley, University of California Press, 1981.

² Voir sur le sujet : The Studio Museum in Harlem, *Harlem Renaissance: Art of Black America*. Catalogue de l'exposition. New York, Harry N. Abrams, 1987.

³ New York, Albert and Charles Boni Inv, 1925. Rééd : Boston, Athenum, 1968.

⁴ De Chassez Eric, *Made in USA, 1908-1947*, Catalogue de l'exposition, Réunion des Musées Nationaux, 2001-2002, pp. 146-147. On pense par exemple aux peintres Aaron Douglas et Palmer Hayden dont la pratique souligne un vocabulaire pictural jusque là inédit dans l'art afro-américain ; les sculpteurs, parmi eux Selma Burke, Meta Warrick Fuller, Augusta Savage, Richmond Barthe, prennent la sculpture africaine comme point de départ d'une étude stylistique et d'un hommage à un héritage ancestral. Voir l'ouvrage de Bibby, Deirdre L. *Augusta Savage and the Art Schools of Harlem*, New York, The Schomburg Center for Research in Black Culture, 1988.

⁵ Créée en 1922 pour contribuer à développer une plus grande sécurité économique des Noirs américains, la *Harmon Foundation* est la principale institution à allouer des prix et des bourses aux artistes afro-américains. Elle organise une exposition annuelle qui donne une visibilité nouvelle à leurs pratiques artistiques.

⁶ Repris par X.J. Kennedy, dans *Literature: An Introduction to Fiction, Poetry and Drama*, Third compact edition, New York, Longman, 2003, pp. 766-767.

⁷ Pour une analyse approfondie de l'art afro-américain pendant cette période, lire l'article de Mary Ann Calo, «African American Art and Critical Discourse between World Wars», *American Quarterly* 51.3, septembre 1999.

⁸ Voir l'ouvrage de Marilyn Kern-Foxworth, *Aunt Jemima, Uncle Ben and Rastus: Blacks in Advertising, Yesterday, Today and Tomorrow*, Westport, CT, Greenwood Press, 1994.

⁹ Voir l'ouvrage de Guy McElroy, *Facing History: The Black Image in American Art 1710-1940*, San Francisco, Bedford Arts, Washington DC, Corcoran Art Gallery, 1990.

¹⁰ « Negro Artist », *Art Digest* 3. 13, 1^{er} Avril 1929, p. 16.

¹¹ *Harmon Foundation, an Illustrated Review of their Achievements*, New York, Harmon Foundation, 1933. Voir aussi l'article de Mary Ann Calo « African American Art and Critical Discourse between World Wars », *op. cit*, 1999.

¹² « American Negro Art Given Full Lengthy Review in New York Show », *Art Digest*, 15 décembre 1941, pp. 5-16.

¹³ Voir par exemple les commentaires de Carl Zigrasser dans « Modern American Etching », *Print Collector Quarterly*, 1929, p. 385.

¹⁴ Voir l'éditorial paru dans *Art Digest* le 15 avril 1936, « Out Damned Spot! Says Samstag in Paint ».

¹⁵ Voir l'ouvrage de Kenneth Goings, *Mammy and Uncle Mose: Black Collectibles and American Stereotyping*, Bloomington, Indiana University Press, 1994 et l'article de Stanley Lemons, « Black Stereotypes as Reflected in Popular Culture, 1880-1920, » *American Quarterly*, 29.1, pp. 102-116, 1977.

¹⁶ Voir l'article d'Emmanuel Julius dans lequel il raconte l'histoire d'une prostituée noire dont il vante les mérites pour avoir fourni un faux alibi à son employeur qui a tué un Noir lui ayant manqué de respect : « Night Life in Newark », *New York Sunday Call*, Magazine section, 30 mai 1915.

¹⁷ Emanuel Julius, « Night Life in Newark », *New Sunday Call*, *ibid*.

¹⁸ Il y eut d'ailleurs parallèle et confrontation entre les oeuvres des artistes européens qui empruntaient aux formes «primitives», et celles des artistes afro-américains qui faisaient un rappel visuel de l'Afrique en tant que continent ancestral.

¹⁹ Voir Alain Locke, « The African Legacy and the Negro Artist », *Exhibitions and Productions by Negro Artists*, New York, Harmon Foundation, 1931.

²⁰ Voir sur le sujet James A. Porter, « Negro Art on Review », *American Magazine of Art*, janvier 1934, pp.33-38 et « The Negro Artist and Racial Bias », *Art Front*, juin-juillet 1937, pp. 8-9. Porter fut l'un des intellectuels dont les théories ont marqué son temps. Il éclaira les pratiques artistiques des Afro-américains dès le début du vingtième siècle. Il questionnait la validité des œuvres et ne ménageait pas ses critiques sous le prétexte que l'art noir méritait une certaine indulgence.

²¹ Voir Theresa Dickason Cederholm dans *Afro-American Art: A Bio-Bibliography Directory*, Boston, Boston Public Library, 1973, p. 1212.

²² Le *Federal Arts Project (FAP)*, créé sous l'égide du *Works Project Administration (WPA)* qui exista de 1935 à 1943 permit à une dizaine de milliers d'artistes de devenir employés de l'Etat et de gagner en moyenne une vingtaine de dollars par semaine. Le WPA constitua un effort massif pour diminuer le chômage. Huit millions de chômeurs dont dix mille artistes, au sein du *Federal Arts Project* participèrent à plus d'un million de projets (voir Sharon F. Patton, *African American Art*, New York, Oxford University Press, 1998, p. 127). Le FAP marqua une étape historique dans le domaine de l'art car le gouvernement détenait un rôle déterminant dans la vie culturelle de la nation. A un moment où la Dépression était porteuse de ressentiment à l'égard des pouvoirs publics, intégrer aux choix politiques un effort particulier en faveur des artistes, avait le pouvoir d'entretenir le rêve américain dans l'imaginaire collectif. Le FAP avait pour objectif officiel, pour reprendre les termes du fondateur de la FAP, Holger Cahill, de « sortir les artistes de la tradition misérabiliste à laquelle nombre d'entre eux étaient jusque-là cantonnés, pour avoir le statut de travailleur de la nation » (« Interview with Holger Cahill », John Morse, New York, 12 avril, 1960, *Smithsonian Archives of American Art*).

²³ Par ordre d'auteur cité : *One Way to Heaven* (1932), *The Ways of White Folks* (1934), *Their Eyes Were Watching God* (1937), *A long Way From Home* (1937).

²⁴ Voir l'éditorial de *The New Masses*, « The Theater », 14 mai 1935.

²⁵ Voir l'ouvrage de Mark Naison, *Communists in Harlem during the Depression*, Urbana, University of Illinois Press, 1983.

²⁶ Voir dans *The New Masses*, la pièce de theatre de Paul Peter, *Wharf Nigger* (novembre 1929), celle de Langston Hughes, *Scottsboro United: A One-Act Play* (novembre 1931), et l'article de Eugene Cordon, « The Negro's New Leadership » (juin 1931).

²⁷ Huit des neuf accusés furent condamnés à mort par le tribunal, composé uniquement d'hommes blancs de Scottsboro, après plusieurs procès n'excédant pas une journée. L'âge des condamnés, la gravité des peines et les procès qui semblaient avoir violé des règles fondamentales de justice déclenchèrent une campagne de soutien menée par le Parti Communiste américain et la NAACP qui dénonçaient le caractère raciste de l'affaire. L'*International Labor Defense*, organisation émanant du Parti Communiste, prit en charge la défense des condamnés. Les procédures d'appel menèrent jusqu'à la Cour suprême qui cassa une première fois, en 1932, les jugements prononcés en première instance, estimant que les condamnés n'avaient pas bénéficié d'un procès équitable. Une seconde série de procès eu lieu en 1933 et les jugements furent à nouveau cassés par la Cour suprême en 1935. Une partie des détenus fut progressivement libérée sur parole dans les années 1940 et au début des années 1950. Le dernier détenu, Clarence Norris, fut finalement gracié par le gouverneur de l'Alabama, George Wallace, pourtant favorable à la ségrégation raciale, en 1976. Voir l'ouvrage de James Goodman, *Stories of Scottsboro*, New York, Pantheon, 1994.

²⁸ L'administration de l'hôpital considérait que les oeuvres proposées par les artistes noirs étaient trop limitées à leur expérience. Voir l'article « Harlem Hospital Murals », *Art Front*, mars 1936.

²⁹ Voir l'article « Harlem Artists' Guild: A Statement », *Art Front*, juillet-août 1936.

³⁰ « Harlem Artists' Guild », *Art Front*, mai 1937.

³¹ Sa formation résultait d'un appel lancé par le Front Populaire et le Parti Communiste. En effet, entre 1933 et 1938, l'art social prit une importance significative avec la création du *John Reed Club*, de *The Artists' Union* et de *The Harlem Artists' Guild*. Voir l'ouvrage d'Andrew Hemingway, *Artists on the Left: American Art and the Communist Movement*, Yale University Press, 2002 et celui de Cecile Whiting, *Antifascism in American Art*, New Haven, Yale University Press, 1989.

³² Voir les actes du Congrès : *Artists against War and Fascism: Papers of the First American Artists' Congress*, Matthew Baigell (ed.), New Brunswick, Rutgers University Press, [1936], 1986.

³³ Aaron Douglas, « The Negro in American Culture », *Artists against War and Fascism: Papers of the First American Artists' Congress*, *ibid.*

³⁴ Voir Lynd Ward, « Race, Nationality and Art », *Artists against War and Fascism: Papers of the First American Artists' Congress*, *ibid.* L'historien et critique d'art Meyer Schapiro alla plus loin dans cette analyse, discréditant le concept même de qualités dites « raciales », que celles-ci soient « positives » ou « négatives ». Voir son article dans *Art Front*, « Race, Nationality and Art », mars 1936.

³⁵ Dans son ouvrage *100 Years of Lynchings*, Ralph Ginsburg a rassemblé un grand nombre de rapports sur les lynchages. Les faits parlent d'eux-mêmes et le livre ne comporte pas de commentaires (Baltimore, Black Classic Press, 1962). Voir également le site très complet *Without Sancturaries: Photographs and Postcards of Lynching in America*, Collection de James Allen and John Littlefield, 2000-2005.

<http://www.withoutsanctuary.org/main.html>

³⁶ Voir le site *Without Sancturaries: Photographs and Postcards of Lynching in America*, *ibid.*

³⁷ New York, Knopf, 1929. Voir l'article de Marlene Park, « Lynching and Anti-lynching: Art and Politics in the 1930s », *Prospects: an Annual of American Cultural Studies* 18, 1993, pp. 311-365.

³⁸ Voir l'ouvrage de Laurence P. Hulburt, *The Mexican Muralists in the US*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989, p. 183.

³⁹ Voir l'ouvrage d'Ingrid Rose et Roderick S. Quiroz (ed.). *The Lithographs of Prentiss Taylor: A Catalogue Raisonné*, Bronx NY, Fordhan University Press, 1996, Introduction.

⁴⁰ Ce travail faisait écho à celui d'Aaron Douglas, *The Crucifixion* (1927), que l'artiste afro-américain créa pour illustrer le livre de James Weldon Johnson, *God's Trombones* (New York, The Viking Press, 1927). En effet, les deux oeuvres comportent l'idée de crucifixion pour des victimes de l'oppression raciale.

⁴¹ Le catalogue de l'exposition est disponible en microfilm à la *New York Public Library* de Harlem (*Schomburg Center for Research on Black Culture*).

⁴² Il n'y eut pas de catalogue pour cette exposition. Les oeuvres sont simplement archivées à l'*American Art Smithsonian Institution* de Washington DC.

⁴³ Ce projet de loi (*Costigan-Wagner Bill*) ne fut finalement pas voté au Congrès en raison de la forte opposition des Sudistes.

⁴⁴ Cité par Margaret Rose Vendryes, « Hanging on their Walls, *An Art Commentary on Lynching, the 1935 Forgotten Art Exhibition* », in *Race Consciousness, African American Studies for the New Century*, Judith Jackson Fossett et Jeffrey A. Tucker (ed.), New York, New York University Press, 1997, p. 157.

⁴⁵ Margaret Rose Vendryes, « Hanging on their Walls, *An Art Commentary on Lynching, the 1935 Forgotten Art Exhibition* », *ibid.*

⁴⁶ Les marxistes établissaient comme une évidence le fait que le racisme était conforme à « l'intérêt du capital », le sentiment grâce auquel la classe dirigeante maintenait son pouvoir, qu'il y avait un contexte économique objectif aux divisions raciales, à savoir la demande constamment changeante, de la part du capital, de différentes sortes de main d'œuvre. Le racisme permettait aux travailleurs blancs d'obtenir une compensation imaginaire à l'exploitation qu'ils subissaient, celle d'appartenir à la « nation dirigeante », il aidait à maintenir le système en divisant et donc en affaiblissant la classe ouvrière. Les nationalistes noirs quant à eux, avaient – et continuent d'avoir – tendance à penser que les communautés noires sont l'agent majeur de la lutte contre le racisme. « Communautés de résistance », elles portaient la charge la plus lourde dans la lutte contre le capitalisme. La culture se voyait accorder un rôle central dans la création de ces communautés qui était, du fait de leur spontanéité, de puissants outils pour coordonner l'action et créer la solidarité. Les intellectuels de gauche blancs et les nationalistes noirs partageaient la conviction que les Noirs formaient dans leur majorité une « sous-classe » distincte de la masse des travailleurs blancs.

⁴⁷ Voir Marlene Park, « Lynching and Anti-Lynching », *op. cit.*, p. 343.

⁴⁸ Marlene Park, « Lynching and Anti-Lynching », *ibid.* Voir également l'ouvrage de Robert Zangrado *The NAACP Crusade against Lynching 1909-1950*, Philadelphia, Temple University Press, 1980 et celui d'Helen Lenga, *Radical Art, Print Making and the Left in the 1930s*, New York, Berkeley, University of California Press, 2004, tout particulièrement le chapitre « *Protesting Social Injustice: Antiracism in the 1930s* », pp. 128-167.

⁴⁹ Voir Franz Fanon, *Peau noire masques blancs*, Paris, Editions du Seuil, 1975 ; Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, Editions Complexe, Paris, 1966 ; Pascal Blanchard, *Culture impériale : les colonies au coeur de la République, 1931-1961*, Pascal Blanchard, Sandrine Lemaire (ed.), Paris, Éd. Autrement, 2004.

⁵⁰ Voir l'article de Gilbert Achcar, « Marxistes et religion, hier et aujourd'hui », *Alternatives Internationales*, mars 2005, <http://www.alternatives.ca/article1767.html>

⁵¹ Voir l'ouvrage d'Albert J. Raboteau, *Slave Religion : the «Invisible Institution» in the Antebellum South*, New York, Oxford University Press, 1978.

⁵² Voir Stephen Alexander, « Art », mars 1935. Voir aussi Marlene Park, « Lynching and Anti-Lynching », *op. cit.* et Helen Lenga, *Radical Art, Print Making and the Left in the 1930s*, *op. cit.*

⁵³ Voir l'ouvrage d'Helen Lenga, *Radical Art, Print Making and the Left in the 1930s*, *op. cit.*

⁵⁴ Margaret Rose Vendryes, « Hanging on their Walls, An Art Commentary on Lynching, the 1935 Forgotten Art Exhibition », *op. cit.*

⁵⁵ Paris, seuil, [1952], 1971.

⁵⁶ Voir l'analyse d'Elvan Zubanyan, *Black Is a Color*, Paris, Editions Dis-Voir, 2004.

⁵⁷ Milly Heyd, *Mutual Reflections, Jews and Blacks in American Art*, Picataway NJ, Rutgers University Press, 1999.

⁵⁸ Si l'on peut constater l'importance de l'exemple juif sur la communauté noire américaine, c'est dans la culture chrétienne qu'il faut aller chercher les origines de cette relation. Il y a profusion de chants ayant pour sujet le peuple d'Israël dans la liturgie noire américaine ; ainsi, « Let my people go », dresse un parallèle évident entre la situation du peuple hébreu maintenu en esclavage par le pharaon d'Égypte, réclamant sa liberté, et les esclaves noirs américains. La « terre de Canaan », était ainsi aussi bien la terre biblique que celle qui s'étendait au nord du fleuve Ohio (le Jourdain des *gospels*), dans les Etats non esclavagistes. Ces images installèrent des parallèles métaphoriques qui devinrent vite des tropes dans la communauté noire, et le restèrent après la guerre de Sécession.

⁵⁹ Inscription originale en hébreu. La *Black Legion* était un groupe d'hommes vêtus de robes et cagoules noires semblables à celles du Ku Klux Klan ; elle était d'ailleurs dans la mouvance de ce dernier, active dans le centre ouest des États-Unis dans les années 30.

⁶⁰ Voir l'ouvrage d' Ezra Mendelsohn, *The Jews of East Central Europe between the World Wars*, Bloomington, Indiana University Press, 1983. Les «Cent Noirs» étaient un parti d'extrême droite qui émergea au début du vingtième siècle en Russie. Favorables au Tsar et à l'autocratie plutôt qu'à un gouvernement parlementaire, les Cent Noirs furent responsables de grands nombres de pogroms en Russie. Ils considéraient que « tous les Juifs étaient des révolutionnaires et que tous les révolutionnaires étaient des Juifs, que tous les Juifs étaient des capitalistes et que tous les capitalistes étaient des Juifs ou des instruments aux mains des Juifs ». Voir Walter Laqueur, *The Changing Face of Antisemitism: From Ancient Times to the Present Day*, Oxford NY, Oxford University Press, 2006.

⁶¹ August L. Freudlich, *William Gropper: Retrospective*, Los Angeles, Ward Ritchie Press, 1968, p. 28.

⁶² Pour une documentation complète sur les discriminations dont les Juifs étaient victimes aux États-Unis durant les premiers décennies du vingtième siècle, voir l'ouvrage de Leonard Dinnerstein, *Antisemitism in America*, New York, Oxford University Press, 1994, pp. 78-127.

⁶³ Lozowick cite par Janet Flint, *The Prints of Louis Lozowick: A Catalogue Raisonné*, New York, Hudson Hill Press, 1982, p. 119.

⁶⁴ Patricia Likos, « Julius Bloch, Portrait of the Artist », *Bulletin of Philadelphia Museum of Art* 79, été 83.

⁶⁵ Voir l'ouvrage de Mark Naison, *Communists in Harlem during the Depression*, Urbana, University of Illinois Press, 1983, pp. 49-50.

⁶⁶ *Hope among us Yet: Social Criticism and Society. Solace in Depression America*, Athens, University of Georgia Press, 1987, p. 211. Voir aussi Milly Heyd, *Mutual Reflections*, *op. cit.*

⁶⁷ Les deux communautés étant désormais dans le camp démocrate, elles mirent au point un programme politique commun comprenant lutte pour les droits civiques (droit de vote, écoles et universités ouvertes à tous, non-discrimination pour les logements et dans les emplois...) et pour une plus grande participation des minorités à l'économie du pays. Les atrocités de la guerre les unirent encore un peu plus dans la lutte contre le racisme. Cette époque vit l'apogée d'une coopération qui les amena à être à l'avant-garde des mouvements progressistes et modernistes.