



Défier et rénover les codes du portrait historique : le pari de Kehinde Wiley

Lynn Bannon

Numéro 10, 2022

Sémiotique et critique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1100683ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1100683ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cygne noir

ISSN

1929-0896 (imprimé)

1929-090X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bannon, L. (2022). Défier et rénover les codes du portrait historique : le pari de Kehinde Wiley. *Cygne noir*, (10), 87–106. <https://doi.org/10.7202/1100683ar>

Résumé de l'article

Connu pour converser durablement avec les canons artistiques traditionnels européens, l'artiste Kehinde Wiley s'approprie des œuvres du passé qu'il réintroduit dans son univers créatif contemporain majoritairement dominé par la portraiture de jeunes Afro-Américains issus de la culture hip-hop. Examiné sous l'éclairage de l'histoire de l'art, le portrait conventionnel représente des individus antérieurement célébrés pour leur statut social et leur parcours biographique édifiants. Il sous-tend du reste des schèmes relatifs au pouvoir et au privilège, dignité dont sont dépourvues les personnes de couleur largement absentes des murs des musées. Cette invisibilité est d'ailleurs l'épicentre de la production de Wiley, qui s'évertue depuis deux décennies à réhabiliter les hommes et les femmes noirs dans le récit artistique. *Ce modus operandi* singularise sa pratique, qui consiste à figurer élégamment les visages des Afro-Américains, à honorer ces personnes méconnues, à les débarrasser des préjugés prohibitifs dont elles sont chargées, pour ainsi les transformer en êtres extraordinaires. Et c'est là toute la ruse de cet artiste qui, grâce à son travail artistique, pose un regard neuf sur l'art précédent, non pas pour le corriger, mais pour le revisiter de manière critique.

© Lynn Bannon, 2023



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

DÉFIER ET RÉNOVER LES CODES DU PORTRAIT HISTORIQUE : LE PARI DE KEHINDE WILEY

Articulé à la notion de construction des stéréotypes de l'ethnicité, le concept d'identité se profile dans de nombreuses productions artistiques contemporaines parmi lesquelles figurent, entre autres, celle de l'artiste brésilien Dalton Paula (1982-), qui explore la production de connaissances dans le long sillage de la violence raciale, de même que les rituels religieux de la diaspora africaine, ou celle du créateur sénégalais Omar Victor Diop (1980-), qui revisite l'histoire et la modernité des sociétés africaines en sublimant leurs styles de vie ou en colorant l'image qu'elles se font d'elles-mêmes. Ajoutons à ces dernières celle de l'artiste pluridisciplinaire britannico-nigérian Yinka Shonibare (1962-)¹, dont l'art est traversé par des notions relatives au colonialisme, à la globalisation et à l'hybridité culturelle, et cela, pour s'interroger plus largement sur le pouvoir de l'homme blanc occidental qui a imposé sa vision de l'histoire².

Cette prescription, étendue au domaine des arts visuels, figure aux premières loges de l'œuvre de l'artiste afro-américain Kehinde Wiley (1977-)³, qui interroge de manière critique l'hégémonie et l'universalité du modèle artistique eurocentriste responsable de la quasi-inexistence de l'art noir⁴. L'univers créatif de ce dernier est gouverné par une série de problématiques reliées à l'identité raciale et aux modes de subjectivation des Noirs. La clé de voûte de son travail artistique repose sur une volonté insatiable de dénonciation : dénoncer la ségrégation des figures et des artistes racisés dans la généalogie artistique, et dénoncer l'homogénéité culturelle. Pour ce faire, Wiley réitère ironiquement les normes de la portraiture en vigueur entre les xv^e et xviii^e siècles pour représenter de jeunes modèles à la peau noire associés à la culture hip-hop.

S'il appert que la peinture occidentale n'a pas complètement évincé les personnes de couleur, force est d'admettre que celles-ci ont été d'ordinaire refoulées dans la composition, à l'image du peu d'importance sociale qui leur a été octroyée historiquement. Comme l'écrit Anne Beyaert-Geslin, « le portrait ne valide pas une considération sociale acquise, mais témoigne plutôt d'une invitation, d'une demande de reconnaissance adressée par le peintre à son époque⁵ ». C'est donc pour remémorer cette absence des figures noires à l'avant-plan des portraits et pour rectifier cette défection que Wiley a jeté son dévolu sur ce thème de figuration, avec l'objectif avoué d'offrir un point de vue inédit sur cet angle mort du corpus artistique historique qu'il observe du point de vue de l'oublié, pour rétablir les Noirs dans le récit artistique, remédier à leur exclusion et proclamer leur dignité au sein de la société.

En plus de problématiser l'admissibilité à la portraiture, l'artiste enchâsse sa subjectivité dans le récit artistique en se positionnant comme digne héritier de ses précurseurs et futur jalon pour ses contemporains. Cependant, il ne s'agit pas pour lui de se contenter « d'assumer des formes assertées mais de prendre position vis-à-vis d'un héritage, d'assumer une œuvre et une responsabilité d'artiste pour s'inscrire dans l'histoire⁶ ». Bien que le patrimoine artistique lui serve de point de repère, nous verrons que Wiley ne le considère pas comme un modèle d'exemplarité. Il le conçoit comme un espace de réflexion métalinguistique. Par le truchement de la relecture historiographique qu'il entreprend, ce créateur cherche à prouver que « l'œuvre d'art est dans sa forme [et dans son contenu] capable de dépasser son historicité⁷ ».

Eu égard à la réactualisation et à la transformation des traditions des beaux-arts que pratique Wiley, nous voulons nous interroger sur la transgression et le renversement des *doxas* auxquels procède son œuvre. Nous pensons qu'en (ré)intégrant les personnes de couleur longuement écartées de la mémoire historique, Wiley parvient à mettre en lumière les séquelles des oppressions et des discriminations qui caractérisent la situation des Afro-Américains. En nous appuyant sur la sémiotique de l'art, et plus précisément sur les thèses développées par Georges Roque et Guy Scarpetta concernant les hiérarchies majeur/mineur usuelles en arts visuels, nous montrerons comment, en métissant les codes du portrait traditionnel ayant contribué à la reproduction de la domination à l'image de personnes de peau noire, de surcroît issues des classes populaires et associées à la culture de rue, Wiley ébranle les doctrines artistiques conventionnelles qu'il revisite pour mieux les rénover. Mais, ce faisant, suggérons-nous, il n'ambitionne pas de rompre avec l'histoire de l'art ; il cherche plutôt à assurer une continuité discursive avec la discipline dans le but de la réformer.

Parallèlement, nous démontrerons que Wiley réfléchit en creux sur la construction de l'individu et sur son pouvoir d'émancipation, idées qui seront analysées sous les auspices du concept de subjectivation tel que l'a développé Michel Foucault. Certaines notions convoquées au moyen des analyses d'images proposées ici seront développées plus en profondeur en fin de parcours, au moment d'étudier plus attentivement deux œuvres de l'artiste : la toile *Officer of the Hussars* (2007) et la statue *Rumors of War* (2016). Il s'agit de créations hippiques et épiques représentant des chevaliers noirs. Elles mettent en exergue les retournements (historiques, esthétiques, sociologiques, etc.) effectués par Wiley qui, par l'entremise de son art, insuffle à la diaspora afro-américaine la possibilité d'éventuelles transformations individuelles et sociales. Notre interprétation de ces œuvres cherchera à illustrer de quelle manière elles incarnent la hardiesse de la communauté noire personnifiée par les cavaliers intrépides et courageux que l'artiste

place devant un champ de liberté : celui d'assumer leur subjectivité – et la sienne propre – par le biais d'une relecture éclairée et éclairante de l'héritage artistique.

Appropriation, collage et bricolage : écarts significatifs

Dès son jeune âge et jusqu'à la fin de ses études de deuxième cycle à l'université Yale, Kehinde Wiley a sustenté sa passion pour les arts en dévorant des livres et en fréquentant des institutions muséales largement dominées par des créations plastiques réalisées par des Blancs, celles-là mêmes qui forgent le glossaire des principaux repères artistiques encore aujourd'hui généralement cautionnés. Étant donné que cet inventaire est dénué de références spécifiques aux personnes racisées, l'artiste n'a eu d'autre choix que d'édifier son lexique personnel de formes et de figures à partir de ce thésaurus fragmentaire et uniformisant dans lequel il puise ses sources d'inspiration pour créer des œuvres régentées par l'appropriation de toiles ou de sculptures antérieures. En font état, pour ne citer que ces deux cas, le tableau *Judith and Holofernes* (2012), qui rappelle celui de Giovanni Baglione (1566-1643) réalisé en 1608, et la statue *Dying Gaul (Roman 1st Century)*, un bronze de style gréco-romain exposé dans le cadre de l'exposition *An Archeology of Silence* présentée dans le pavillon des États-Unis lors de la Biennale de Venise au printemps 2022.

Les ethnologues françaises Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini disent de l'appropriation qu'elle décrit un certain mode de relation : « [e]lle n'existe ou ne se définit que par référence à ce qui l'a précédée originalement, que cette référence soit assumée, revendiquée, volontaire ou au contraire inavouée, cachée, minorée⁸ ». Pour l'écrivain et psychanalyste français Michel Schneider, ce jeu d'influence est pratiquement inévitable en littérature, dans la mesure où on « ne s'affranchit jamais d'axiomes, de conventions, de tournures établies⁹ ». En d'autres termes, la littérature ne peut pas opérer à l'écart de ce « fonds commun » d'écrits. Il en résulte que plusieurs textes, sortes de palimpsestes, en incluent d'autres, parfois même à l'insu de l'auteur qui oublie inconsciemment ses sources. Mais dans le domaine des arts visuels, l'appropriation est plus généralement volontaire. Elle relève d'un processus actif et d'un engagement de la part de l'artiste¹⁰, qui entreprend des opérations pour organiser, convoquer, sélectionner, manier, inventer ou réinventer les entités sémiotiques.

Sous la plume de Jean-Marie Floch¹¹, ce remodelage dérivant des activités productrices de signification est conceptualisé sous le terme de « bricolage », qu'il emprunte au lexique spécifique à l'anthropologie visuelle – celui de Claude Lévi-Strauss en particulier. Il stipule que, « [c]omme toute praxis énonciative, le bricolage implique la convocation

d'un certain nombre de formes déjà constituées dont certaines peuvent être des formes figées¹² ». Autrement dit, le bricolage

est un acte caractéristique de toutes pratiques sémiotiques, dès lors qu'elles sont considérées comme productrices de formes culturelles signifiantes, et inversement, le caractère culturel et signifiant des pratiques nous est donné à comprendre à travers le bricolage qui préside à leur organisation syntagmatique¹³.

À l'instar de Floch, mais pour définir l'activité citationnelle dans le domaine des arts visuels, l'historien de l'art René Payant parle d'un « bris » et d'un « collage », c'est-à-dire d'une *re*-création¹⁴. Partant du principe que le collage, le montage et l'assemblage sont des procédés relevant de l'appropriation, Payant définit la citation visuelle comme une reprise, un déplacement et un réaménagement (formel et thématique) de motifs précédents, lesquels acquièrent un autre potentiel de sens en vertu de leur décontextualisation et de leur réécriture. L'acte de citer ne se réduit donc pas à introduire des éléments étrangers à l'univers artistique. Il consiste à reproduire des modèles issus d'un catalogue préexistant réaménagés et réactualisés au sein de compositions plus actuelles. C'est pourquoi Payant envisage le bricolage comme une pratique dynamique et ouverte qui consiste à refaçonner les signes élaborés par l'histoire de l'art de manière originale et à resémantiser les références artistiques du passé par l'entremise de leur transformation pour en faire des constructions signifiantes inattendues.

Dans le même ordre d'idée, Dominique Berthet propose deux types d'appropriations : l'une qu'elle qualifie de reproductive ou d'imitation, l'autre qu'elle nomme productive ou créative. La seconde consiste en un emprunt accompagné d'une distanciation non fortuite débouchant sur du singulier et de l'innovation¹⁵. Contrairement à la copie¹⁶, la citation visuelle est génératrice de nouvelles formes artistiques résultant des diverses manières de s'arroger un motif, une facture ou un thème antérieurs représentés par le citeur, qui colore subjectivement son œuvre tout en procédant à une réévaluation du patrimoine artistique.

Nous pensons que la démarche citationnelle de Kehinde Wiley doit être qualifiée de productive, car elle met de l'avant le style personnel de l'artiste en même temps qu'elle permute les conventions de la portraiture en figurant des individus qui n'avaient auparavant pas droit à ce privilège, soit des sujets noirs durablement marginalisés, qui plus est peu présents dans les collections muséales et sur les murs des musées – institutions dont les soubassements structurels ont contribué à invisibiliser des groupes racisés dans l'histoire de l'art occidental. L'œuvre de Wiley fait écho au Black Art Movement qui, depuis les années 1960 aux États-Unis, s'efforce « de créer un art critique constitutif d'une identité visuelle noire [... pour] contester le racisme de l'Amérique blanche¹⁷ ».

La *blackness*, qui signifie une appartenance culturelle différente au sein de la société blanche, est au centre des propositions artistiques afro-américaines dès la seconde moitié du xx^e siècle. Selon Elvan Zabunyan, cette dernière se subsume en trois tendances : la première regroupe les artistes qui se conforment aux critères de l'art et qui expriment leurs réprobations en marge du champ de l'art ; la deuxième rassemble les créateurs qui révèlent leur identité noire par la couleur de l'épiderme des personnages figurés dans leurs œuvres, sans pour autant rejeter le style occidental ; la troisième réunit les artistes qui sont en rupture avec les traditions particulières au monde de l'art occidental, qu'ils substituent aux codes spécifiques des communautés noires¹⁸.

Dans la mesure où Wiley s'efforce de construire une identité visuelle spécifique aux Afro-Américains afin de les rendre visibles, et ce, tout en réitérant le registre figuratif académique auquel il greffe l'« iconographie » typique de la diaspora afro-américaine, il nous semble que son œuvre oscille entre les deux dernières propensions observées par Zabunyan. De fait, l'artiste rabat les préceptes conventionnels de la portraiture à des morphologies noires, mais pour mieux les détourner, à commencer par la norme relative à la « conception positiviste de l'identité¹⁹ » que sous-tend ce thème de figuration et qui fait cruellement défaut aux Afro-Américains. En témoigne la toile *Alexander the Great* (2005) dans laquelle Wiley supplée l'ancien roi de l'Antiquité par un jeune homme noir vêtu d'un manteau arborant fièrement le logo des Padres de San Diego, une équipe de baseball étatsunienne qui n'a jusqu'à ce jour jamais remporté la Série mondiale (*World Series*).

Les étoiles sportives professionnelles figurent parmi les « héros » largement adulés par la communauté afro-américaine. Comme l'écrit Nicolas Martin-Breteau, « les questions touchant au particularisme athlétique des [Noirs] ont souvent été comprises (voire célébrées) dans la communauté africaine-américaine comme un signe positif de distanciation en faveur d'une minorité historiquement asservie²⁰ ». Dans une certaine mesure, cette pratique sociale reconduit le discours relatif à la différence raciale concernant la présupposée supériorité cérébrale des « Blancs », opposée aux corps utilitaires des descendants d'esclaves. Or ces vedettes suscitent l'admiration non seulement pour leurs performances athlétiques, elles sont aussi considérées comme des modèles à imiter, notamment pour leur style vestimentaire. Les critères à l'origine de leur immense popularité sont donc a priori distincts et distants de ceux que personnifiaient les membres de l'élite représentés dans l'art classique. Ces derniers se démarquaient surtout en raison de leurs accomplissements intellectuels, politiques ou économiques ; autant de sphères de l'activité sociale dont ont longtemps été exclus les Afro-Américains.

La grande peinture pour célébrer les petites gens

Des images d'individus dont l'existence historique est avérée auraient commencé d'apparaître en Europe au xv^e siècle. Tzvetan Todorov prétend que ce sont les portraits flamands qui seraient les premiers à attester « la reconnaissance dont jouit le modèle et la dignité dont il est pourvu²¹ ». L'essayiste français souligne qu'« on n'a jamais cessé de représenter les personnages les plus illustres, rois, princes ou papes ; mais à partir du xiv^e siècle, on produit des portraits doublement individualisés : à la fois en isolant le portrait en tableau séparé, au lieu de l'inclure dans une scène, et en reproduisant les traits individuels du modèle²² ». La restitution fidèle des particularités physiques avait pour dessein d'illustrer le « particulier » au détriment de l'« universel » pour pallier l'insuffisance d'individualisation dans la manière de peindre auparavant dominante. Ce changement amène Todorov à dire que « tout portrait est un éloge. Même s'il ne glorifie pas toujours, le portrait accorde de l'importance au modèle, le fait exister pour lui et pour les autres, ce jour-là et le lendemain, ici et ailleurs²³ ». Le portrait contribuerait ainsi à l'épanouissement de l'individu, en plus d'être un vecteur de manifestation exemplaire de domination, qui concourt à la légitimité des personnes honorées et célébrées. Attendu cette prérogative, on saisit aisément l'ironie qui se profile en filigrane de la toile *Simeon the God Receiver* (2015) (figure 1), inspirée d'une icône du xv^e siècle. Wiley y peinture Eric Murphy, un jeune homme au corps musclé couvert de tatouages aux connotations plurielles (le nom de son fils, un chapelet, le logo du magazine *Rolling Stone*, etc.). Ceux-ci indiquent un récit de vie, certes ordinaire, mais néanmoins singulier.

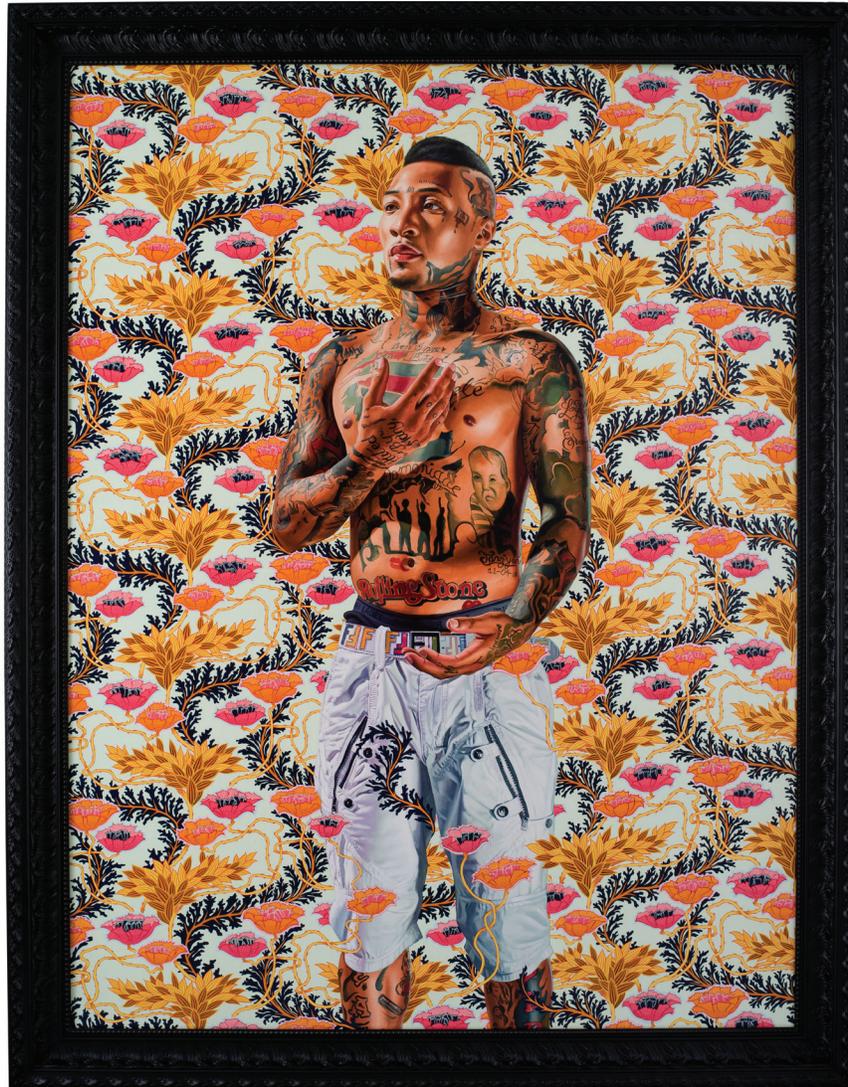


Figure 1. Kehinde Wiley, *Simeon the God Receiver*, 2015, huile sur toile, 212 x 159,7 cm, Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM). Courtoisie du MBAM. Photo : MBAM, Christine Guest.

Rappelons que c'est au xvii^e siècle que les codifications caractéristiques du genre du portrait ont été instaurées suivant la fondation des premières académies des beaux-arts. Elles se sont ensuite cristallisées de manière durable lors de la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture de France (1648). Cette institution est responsable de la mise en place des premières hiérarchisations des genres, ordonnancement qui commandait la noblesse des œuvres, laquelle reposait sur la difficulté technique et l'aristocratie des sujets représentés²⁴. L'avènement de ce canon normatif survient au moment

où la société féodale se dissout peu à peu, laissant progressivement place à la forme sociale bourgeoise qui émane du capitalisme commercial. Symbole de fortune privée et de bon goût, ce système d'ordre des thèmes artistiques est tributaire des appréciations du marché dominé par cette nouvelle société plus riche et autonome financièrement, mais aussi des critères esthétiques prisés par celle-ci.

Dans ce contexte, le thème d'un tableau détermine sa valeur marchande. C'est le cas en Europe aussi bien qu'en Amérique dès le début de la colonisation²⁵. Aux États-Unis en particulier, le portrait en vient à trôner au sommet de la hiérarchie des genres en peinture. Comme l'explique Lloyd Goodrich,

dans l'Amérique coloniale, la peinture était largement dominée par le portrait. Les colonisateurs étaient trop occupés à s'établir dans le nouveau continent, avaient trop peu de temps à consacrer à la santé et aux loisirs, particulièrement en Nouvelle-Angleterre alors dominée par le puritanisme, pour s'intéresser un tant soit peu à l'art classique, historique, aux scènes de genre et aux paysages. [...] Le portrait était le seul type d'art considéré comme étant nécessaire de la part des individus des classes sociales supérieures²⁶.

Usuellement, on dénombre trois finalités sous-jacentes à la portraiture : identifier, raconter, célébrer²⁷. La première concerne la ressemblance vouée à garantir la reconnaissance identitaire sans pour autant se limiter à une duplication d'un sujet constitué, car le portrait exige davantage que la reconnaissance des particularités physiologiques. Il est un mode de symbolisation de la personne qui se met en scène, par l'entremise duquel elle se forge une identité en rapport avec le monde. La convention veut d'ailleurs que le portraitiste glorifie le modèle et certifie que celui-ci appartient aux instances supérieures de la société par le biais d'éléments de décor attestant d'un certain faste. Il doit en outre renforcer cet avantage par la mise en lumière de quelques références exprimant les modalités existentielles du portraiture, parmi elles ses traits de caractère, et ce, pour être en mesure de « révéler la dimension d'un être²⁸ ». Pour y parvenir, le portraitiste doit traduire efficacement la personnalité du modèle. Sa renommée dépend, somme toute, de son habileté à restituer l'apparence du portraiture par la maîtrise des règles de la *mimésis*.

Au-delà de la réactualisation du « grand » genre dans laquelle il s'inscrit, Wiley met de l'avant son talent en optant pour une facture naturaliste, un style institutionnalisé et érigé en dogme par les académies des beaux-arts (avant d'être battu en brèche au milieu de XIX^e siècle), celui-là même qu'il maîtrise au même titre que les grands maîtres majoritairement blancs auxquels il s'associe. Ce faisant, il intègre non seulement « l'espace ou le discours lui permettant d'accéder à la légitimité et à la pertinence historique²⁹ », mais il se distancie aussi caustiquement des pratiques créatrices minoritaires auxquelles

les Noirs étaient assujettis par le passé. Cependant, à l'inverse de ses devanciers, il ne subordonne pas ses compétences à la glorification de personnalités avantagées. Au contraire, il les met au profit d'un groupe ethnique sous-représenté dans l'histoire de l'art et oblitéré des lieux de légitimation artistique.

Wiley réactualise les codes du genre (poses, attributs, mise en scène, théâtralisation du soi), qui servaient auparavant à conforter l'hégémonie des Blancs appartenant à l'élite sociale. S'il use de ces codes pour représenter des jeunes Afro-Américains appartenant à la « *street culture* », c'est spécifiquement pour accuser les relations asymétriques entre les classes et les races. En joignant narquoisement l'anatomie, l'habillement et la posture typiques des Noirs étatsuniens au langage du corps conventionné dans les portraits antérieurs, l'artiste procède à un changement de paradigme « renversant » qui génère un effet de dislocation : il se joue ainsi de la prérogative de l'élite blanche et rappelle que les beaux-arts ont durablement reconduit les mêmes rapports hiérarchiques que ceux admis dans l'ensemble de la société.

La pratique citationnelle à laquelle Wiley s'affaire n'est donc pas uniquement un outil d'autoréflexion. Elle est un acte de résistance, de rébellion, puisqu'elle lui permet d'effectuer un retournement de perspective concernant les politiques liées au bio-pouvoir à l'origine de la relation dissymétrique entre les Blancs et les Noirs et de signaler la nécessité de discerner et d'inverser la charge symbolique que sous-tend le portrait traditionnel en la rabattant « paradoxalement » sur des personnes cantonnées dans un statut subalterne. En procédant de la sorte, il promeut de nouvelles formes de subjectivité dans lesquelles les personnes noires peuvent se reconnaître et gagner en assurance.

Ex-poser avec l'art du passé : une esthétique de la rencontre

Contrairement aux modèles des tableaux anciens, les individus représentés par Wiley sont d'ordinaires anonymes, exempts d'une personnalité reconnaissable ou d'un parcours de vie méritoire³⁰. De son propre aveu, Wiley dit réaliser des anti-portraits³¹ puisque les sujets choisis ne le sont pas corrélativement à leur rang social, à leurs fonctions ou à leurs actions dignes d'être célébrées et transmises pour les générations ultérieures, hormis les quelques personnalités de renom qui lui ont commandé des tableaux (tels Michael Jackson et Barack Obama). Wiley choisit ses sujets au hasard de ses déambulations dans la rue (ce qu'il nomme le « *street casting* ») ou dans des endroits publics tels des centres commerciaux. Il convie ainsi des personnes *lambda* à poser. L'idée générale derrière cette démarche est à la fois d'ouvrir l'art aux simples citoyens croisés à la faveur

de circonstances fortuites et de créer une interaction, une interactivité avec le public pour rapprocher l'art de la vie de tous les jours.

Recevant les volontaires dans son atelier, Wiley met à leur disposition des ouvrages d'histoire de l'art afin qu'ils y sélectionnent un tableau qu'ils désirent incarner. La latitude qu'il leur offre quant au choix des œuvres est toutefois retorse, puisque durant le temps passé à feuilleter les livres ses invités sont tacitement amenés à remarquer la carence d'individus à la peau noire dans le legs artistique.

Pour l'artiste, l'opération consistant à métamorphoser de jeunes Noirs en dignitaires n'est pas seulement motivée par le désir de les transformer en beaux « objets ». Elle a pour but de démontrer, premièrement, que ceux-ci sont déjà chosifiés dans la culture visuelle, en ce sens où les personnes noires sont régulièrement représentées comme des « choses » dans les tableaux classiques des maîtres européens. Deuxièmement, elle vise à les extraire de leurs conditions de visibilité usuelle et à déconstruire la perception biaisée de leurs modes d'existence véhiculés par l'image. Ceci dit, on peut avancer l'idée que Wiley médite plus amplement sur les formes de vie, à savoir les attitudes et les expressions symboliques qui « disent et déterminent le sens de la vie que nous menons et des conduites que nous adoptons³² », lesquelles influent sur nos attitudes, nos positions d'énonciation et notre jugement, spécialement celui que nous portons envers les autres.

C'est le constat auquel est parvenu Wiley en 2006, quand, au hasard de ses pérégrinations dans un quartier de la ville de New York, il a trouvé un avis de recherche sur lequel figurait la photographie d'identité judiciaire (« *mugshot* ») d'un jeune brigand à la carnation foncée. Quoique dépersonnalisé³³, le cliché lui a semblé tout à fait parlant parce qu'il synthétisait nombre de préjugés relatifs à la criminalité des jeunes (hommes) noirs. Wiley a alors décidé de peindre cet individu. Au même moment, il s'est engagé dans un chemin de traverse qui allait singulariser sa pratique : figurer élégamment les visages des individus de peau brune, honorer ces personnes méconnues, les débarrasser des conceptions prohibitives dont elles sont chargées pour ainsi les transformer en sujets exceptionnels. En héroïsant ces êtres issus de la classe populaire et régulièrement victimes de discriminations, l'artiste a inauguré dans le même temps un autre geste, qui allait aussi devenir un pilier de son œuvre : celui qui consiste à bouleverser la hiérarchie instituée entre les modes majeur et mineur.

Ségréger ou entrelacer?

Pour le philosophe et historien de l'art Georges Roque, « les modes majeur et mineur font appel à des catégories cognitives qui structurent leur fonction hiérarchique³⁴ ». Roque soutient que cette classification prendrait sa source dans la métaphore biologique de l'incarnation des traits : l'art majeur serait celui qui aurait « grandi » et atteint sa maturité, alors que le mineur en serait encore à un stade immature. Cette façon de comprendre les genres et les arts en général trouverait au demeurant son équivalence dans les hiérarchies sociales (rang élevé et statut inférieur).

Pour sa part, le critique d'art Guy Scarpetta prétend qu'il n'existe pas de distinction nette ni d'affrontement entre le majeur et le mineur. Il s'agirait davantage de deux registres sociologiques qui s'entremêlent, qui s'interpellent l'un et l'autre, qui assument leur « impureté » l'un *dans* l'autre et qui transgressent réciproquement ce classement pour le bafouer. En d'autres termes, le majeur et le mineur se répondraient mutuellement comme opérateurs de sens. D'après Scarpetta, il faudrait porter attention à la transition de l'un à l'autre, en insistant notamment sur le traitement du majeur au sein même du mode mineur (et vice versa), et ce, pour cerner les fondements (reniement, minorisation, confrontation, profanation, etc.) et ensuite avoir la possibilité d'évaluer l'inégalité des valeurs culturelles.

En amalgamant les Noirs appartenant à la culture de rue aux notables Blancs qui peuplent les tableaux anciens, Wiley montre que ni la subordination du mineur au majeur ni une quelconque exclusion du mineur ne vont de soi. Il rompt ainsi avec les schèmes esthétiques à l'origine des catégories conventionnées. En aplanissant les distinctions bâties sur les rapports de classes et la distinction entre les communautés ethniques, il se moque de ces classifications arbitraires et reconsidère les relations de pouvoir en privilégiant des formes d'échanges déhiérarchisées. Les intitulés de ses portraits ne contiennent pas le nom des modèles contemporains ayant posé dans son atelier, mais bien celui des personnalités représentées dans les toiles citées. De plus, l'artiste suspend les marques narratives relatives au récit de vie des modèles noirs en retirant tous les éléments de décor figurés dans les œuvres sources pour rendre silencieux leur récit de vie. En supprimant ainsi les mentions liées à l'identité réelle de ses modèles afro-américains à la faveur de celle des personnes imaginées dans les œuvres originales, l'artiste concentre les perceptions sur la valeur indicielle des personnes de peau brune ; elles deviennent ainsi virtuellement substituables. L'intérêt est alors redirigé vers leurs accessoires vestimentaires. En procédant de la sorte, l'artiste met en lumière un état de fait atemporel : le matérialisme et la richesse ostentatoire sont une constante dans l'histoire du portrait occidentale.

Marque de soi ou image de marque?

Ouvertement inspiré par la conception de l'artiste pop Andy Warhol à propos de la construction de l'individu semblable à une marque de commerce, le « *self-fashioning* » mis de l'avant dans les œuvres de Wiley est loin d'être secondaire. Les attributs d'apparat (bottes Timberland, chaînes, bracelets de sport, bandeaux de tête, dreadlocks, etc.) dont sont pourvus les modèles de l'artiste évoquent les excès de tape-à-l'œil associés à la culture de rue³⁵. À cet égard, Wiley semble osciller entre une critique de l'économie politique et un aveu de fascination face au luxe qu'affectionne la communauté hip-hop. Son interrogation se conjugue à une réflexion sur la vanité des apparences et la grandiloquence des signes de la domination masculine en Occident.

Les objets d'apparat dont sont affublés les sujets de Wiley sont la marque d'une soumission de l'individu aux normes de sa communauté. Cette appartenance communautaire ostentatoire fait du sujet un acteur au sens sémiotique, en ce sens où il est pétri par des valeurs codifiées et partagées. En tant que médiateur de sociabilité, le décorum montre que la « [...] négociation avec un groupe ou une classe sociale donnée [...] suppose à la fois la compréhension de sa forme de vie et une réflexivité par laquelle l'individu envisage sa place dans le collectif³⁶ ». Cela n'est pas sans rappeler le concept d'agencement collectif d'énonciation formulé par Deleuze et Guattari, qui soutiennent que le sujet n'est pas un être isolé³⁷. Il prend part à une structure sociale à l'intérieur de laquelle il interfère avec un milieu et un groupe qui créent en symbiose un « collectif » de signifiants en évolution constante. Observés sous cette lumière, les objets d'apparat représentés sont des isotopies communautaires révélant la situation d'une personne dans un groupe social et la part qu'elle occupe dans le « faire commun ». Cet état de fait s'éclaire lorsqu'il est examiné sous la loupe du concept de subjectivation défini par Michel Foucault.

Subjectivation de l'être

Si la singularité des personnes s'exprime par le biais de leur extériorisation exposée, elle présuppose néanmoins la reconnaissance d'une intériorité, une entrée en soi impérative pour s'accepter comme un « je » équivalent à un « moi ». Cette thèse est l'épicentre du concept de subjectivation développé par Michel Foucault dans son cours *L'herméneutique du sujet* présenté au Collège de France en 1981-1982. Le philosophe se penche à ce moment sur les techniques de subjectivation pour comprendre de quelle façon l'être humain, dans la culture occidentale, se transforme en sujet. Il étudie le rapport

qu'entretient la personne face à elle-même, sa propre représentation dans son rapport aux autres, mais aussi, et surtout, comment elle s'auto-investigue. Cette interrogation est à la base de l'« esthétique de l'existence ». Foucault suggère que pour apprendre à se gouverner soi-même, l'individu entreprend une sorte de retour psychique rétrospectif continu sur ses faits, gestes, pensées, etc. Il travaille *en* lui-même *pour* lui-même afin d'assurer sa propre liberté. Concernée par la constitution de son être-sujet, la personne s'éloigne, voire résiste de ce fait au pouvoir des hégémonies sociales, selon Foucault.

Cette idée d'affranchissement née d'une prise de distance face aux formations hégémoniques peut être vue comme la pierre angulaire des œuvres de Wiley. Elles encouragent les jeunes Afro-Américains à se concentrer sur eux-mêmes, à effectuer une lecture de soi qui les conduit à reconnaître qu'ils sont non seulement importants, mais qu'ils méritent d'exister et d'être figurés par la peinture. Les arrière-fonds sur lesquels se profilent les individus racisés sont exemptés de scène prédicative : cette suppression est stratégique en ce qu'elle accroît l'intensivité des personnes figurées sur lesquelles se canalise l'attention du récepteur appelé à observer (et à considérer) des êtres jusque-là imperceptibles dans l'histoire de l'art. Pour augmenter encore leur effet de présence, Wiley privilégie des toiles de grand format de manière à ce que les modèles soient représentés à échelle humaine. La taille du subjectile vient ainsi renforcer l'effet de projection ; elle prédispose à l'empathie et amplifie la prestance des figures prototypiques d'individus appartenant à la communauté noire.

Regards croisés pour s'affranchir

L'imposant (274,8 x 267,8 x 3,7 cm) tableau *Officer of the Hussars* (2007), qui cite l'œuvre *Officier de Chasseurs à cheval de la Garde impériale, chargeant* (1812) du peintre français Théodore Géricault (1791-1824), est un exemple patent du type de réécriture valorisant la culture afro-américaine à laquelle se consacre Wiley (figure 2). La toile de Géricault figure un cheval cabré monté par un officier donnant le signal de la charge à ses troupes armées impliquées dans une bataille menée dans le cadre des épopées napoléoniennes. Ce geste théâtral prend place dans un décor esseulé montrant à voir les vestiges fumants de rivalités passées. Usant d'un savant dosage de couleurs claires et de teintes plus sombres, Géricault dramatise le paysage devant lequel se détache le militaire qui, professionnel, calme et doté de l'ardeur typique du gradé présageant la défaite, reste de glace devant les péripéties fatales à venir, stoïcisme qui le métamorphose en un être héroïque.



Figure 2. Kehinde Wiley, *Officer of the Hussars*, 2007, huile sur toile, 278,8 x 267,8 cm, Detroit Institute of Art. Courtoisie du Detroit Institute of Art.

C'est cette idée de courage que récupère Wiley dans sa toile, non pas pour glorifier un individu qui se serait démarqué en raison de ses bravoures militaires, mais pour mettre en exergue l'intrépidité d'un valeureux cavalier afro-américain qui, comme tous les membres de la diaspora, doit résister au jour le jour aux assauts dont il est victime pour assurer sa propre « survie ». Wiley a presque entièrement supprimé le champ de bataille visible dans le tableau source, à l'exception de quelques formes à peine profilées de couleur brune rappelant les bancs de fumée. Il lui a substitué une teinte rouge répartie dans la portion supérieure de la toile. Un seul motif évoquant le contexte de guerre illustré dans l'œuvre de Géricault est conservé par Wiley : le canon sur roues. Loin d'être accessoire, l'engin explosif remémore que le combat, non plus pour l'Empire, mais pour soi, est à la veille d'arriver à son terme. L'homme noir représenté dans l'œuvre de Wiley n'est pas attaqué de toutes parts. Il paraît confiant, comme s'il se sentait à sa place. En fait foi son regard dirigé vers le récepteur qu'il observe « de haut », position de domination

qui fait de lui un modèle à suivre pour les personnes racisées implicitement exhortées à s'élever dans la société. Ce retournement de situation occasionne un renversement sémantique significatif, dans la mesure où, inversement au tableau du maître français, ce n'est plus une défaite qui se dessine à l'horizon dans la toile de Kehinde Wiley, mais une victoire.

Wiley reconduit cette présomption positive en 2015 dans sa première sculpture publique, *Rumors of War*, par l'entremise de laquelle il revisite les monuments commémoratifs racontant l'histoire « chevaleresque » de la société américaine. L'œuvre est d'abord présentée en plein cœur de Times Square, à New York, en 2016. Aujourd'hui établie devant le bâtiment de son commanditaire, le Virginia Museum of Fine Arts, à Richmond, et sise aux abords de la Monument Avenue, elle se positionne auprès – ou vis-à-vis – des nombreuses personnalités historiques qui bordent cette artère ponctuée principalement de statues célébrant des commandants confédérés du Sud durant la guerre de Sécession. La sculpture de Wiley est une réinterprétation du bronze donnant à voir le général de cavalerie dans l'armée des États confédérés originaire de Virginie, James Ewell Brown (1833-1864)³⁸.

Bien qu'il ait conservé la configuration globale de la statue citée, Wiley a substitué le « héros » blanc de la guerre civile par un cavalier afro-américain portant dreadlocks, souliers de sport Nike et jeans déchirés, et posant en majesté. Cette permutation des rôles, couplée au gigantisme du socle – inversement proportionnel à la présence des Noirs dans le récit historique –, donnent au jeune homme représenté une visibilité pour le moins inhabituelle. Il impressionne par son maintien et sa vigueur, comme l'illustre la contorsion énergique de son torse dirigé vers la gauche (le passé), en rappel de ce peuple oublié, et sur les épaules duquel s'est pourtant édifiée la société américaine. En revanche, le personnage est bien ancré en selle sur sa fougueuse monture qui, elle, se propulse vers la droite, c'est-à-dire vers le futur. Sis dans cet entre-deux, l'homme paraît à la croisée des chemins, ballotant entre un avant qui ne peut être oublié et un avenir à conquérir. Et c'est là que le titre de l'œuvre prend tout son sens.

Rumors of War est en effet inspiré d'un passage de l'Évangile selon saint Matthieu (chapitre 24, verset 6) dans lequel on peut lire : « Vous entendrez parler de guerres et de bruits de guerres : gardez-vous d'être troublés, car il faut que ces choses arrivent. Mais ce ne sera pas encore la fin. » La révolte qui se profile est celle du changement. Le protagoniste de la sculpture figure le combat continu mené par la jeunesse afro-américaine. Il s'apprête à prendre les rênes de sa destinée en réécrivant – comme l'artiste grâce à son art – un pan de l'histoire des États-Unis, qu'il désire plus complète et inclusive au bénéfice des prochaines générations. Wiley semble dire à la jeunesse que son haut fait

d'armes sera celui de se libérer des injustices historiques en assumant un leadership robuste.

L'identité comme un trait d'union

Au terme de ce survol de la production de Kehinde Wiley, nous sommes maintenant mieux outillés pour apprécier la manière dont son discours métalinguistique se déploie au moyen des multiples détournements qu'il accomplit, à commencer par celui du système des beaux-arts. S'il prend les normes (médiumniques, stylistiques, thématiques, du majeur et du mineur) comme grille paradigmatique, il les transgresse les unes après les autres. En effet, s'il choisit la peinture et la sculpture, deux médiums majeurs réservés aux sujets nobles, c'est pour revendiquer un statut équivalent à ceux de ses prédécesseurs blancs, mais aussi pour narguer cette pompe en privilégiant la culture populaire. S'il adopte une facture classique de type naturaliste pour garantir la vraisemblance prisée par le passé, c'est pour représenter des êtres autrefois caricaturés. Et s'il s'approprie les codes du portrait conventionnel imposés par les usages européens pour les appliquer de manière inattendue à des sujets racisés historiquement marginaux dans l'histoire de l'art, c'est pour analyser et (ré)équilibrer les rapports historiques de classes et de races et, du même coup, rendre caducs les rapports hiérarchisés admis dans l'ensemble de la société et qui sont reconduits dans les arts visuels.

Wiley n'est certes pas dupe quant aux rapports sociaux de race, qui « continuent à marquer l'expérience, à restreindre la mobilité sociale, à configurer la subjectivité³⁹ », et son approche n'est pas fondée sur une épistémologie de la séparation. Au contraire, en enchevêtrant les identités, il atteste que le dialogue est une force civilisatrice, qu'il est juste de penser les individus dans leur pluralité, qu'il faut revoir la genèse des inclusions et des exclusions sociales et démontrer que la culture est un jalon de l'engagement social. L'univers artistique de Wiley s'érige sur cette conception voulant que « toutes communautés humaines se [construisent] et se [recomposent] pour une large part à travers des transferts, des emprunts, des imitations, des influences⁴⁰ ». C'est de cette façon que l'artiste résiste à l'hégémonie culturelle, qu'il édulcore en « bris-collant » les codes appartenant à l'histoire de l'art occidentale à ceux spécifiques de la culture de rue afro-américaine. Au lieu de cultiver les clivages, il métamorphose la jeune génération qu'il représente dans son œuvre en signes précurseurs d'une relation nouvelle entre les peuples fondée sur l'égalité humaine. Il n'est pas surprenant que les notions de mélanges, de rencontres, de particularismes forment la trame de fond de sa pratique créatrice. Bien qu'articulée sur la base d'un héritage artistique, celle-ci contribue à l'édification de la

société multiraciale de demain. En choisissant le portrait comme thématique centrale de sa production, en représentant un métissage culturel qui repose principalement sur la subjectivité des Afro-Américains, et comme l'a attesté le concept foucauldien de subjectivation, Wiley montre qu'il estime ses sujets capables de s'inventer eux-mêmes pour s'émanciper.

Bibliographie

- ARAEEN, Rasheed, « Art et société postcoloniale », dans C. Macel (dir.), *L'art à l'ère de la globalisation. Modernité et décentrement*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2022, p. 142-154.
- BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.
- BERTHET, Dominique, *L'incertitude de la création. Intention, réalisation, réception*, Pointe-à-Pitre, Presses universitaires des Antilles, 2021.
- BEYAERT-GESLIN, Anne, *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2017.
- BIDET, Alexandra & Marielle MACÉ, « S'individuer, s'émanciper, risquer un style (autour de Simondon) », *Revue du MAUSS*, no 38, 2011, p. 397-412.
- BOUM MAKE, Jennifer, « Décryptage de l'exposition "Le Modèle Noir" au Musée d'Orsay, ou interroger l'évitement du passé colonial français par le biais de l'anonymat des corps noirs », *Francosphères*, vol. 10, no 1, 2021, p. 27-42.
- CERVILLE, Maxime, « La conscience dominante. Rapports sociaux de races et de subjectivation », *Cahiers du Genre*, no 53, 2012, p. 37-54.
- CHOI, Connie H., « Kehinde Wiley: The Artist and Interpretation », dans E. Tsai (dir.), *Kehinde Wiley: A New Republic*, catalogue d'exposition, Brooklyn, Brooklyn Museum & Munich, DelMonico Books/Prestel, 2015, p. 202-233.
- DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie*, 1, Paris, Minuit, 1972.
- DERLON, Brigitte & Monique JEUDY-BALLINI, « Introduction. Arts et appropriations transculturelles », *Cahiers d'anthropologie sociale*, no 12, 2015, p. 9-23.
- FLOCH, Jean-Marie, « Du design ou l'esprit du "bricolage" », *Identités visuelles*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 1-11.
- FONTANILLE, Jacques, *Formes de vie*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2015.
- , « Pratiques et cultures : tradition, innovation et bricolage », *Pratiques sémiotiques*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 293-299.

- GOODRICH, Lloyd, « The Painting of American History: 1755-1900 », *American Quarterly*, vol. 3, no 4, hiver 1951, p. 283-294.
- GOUNIN, Yves, « Que faire des *postcolonial studies*? », *Revue internationale et stratégique*, no 71, 2008, p. 145-149.
- HEINICH, Nathalie, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Éditions Klincksieck, 2005.
- MARTIN-BRETEAU, Nicolas, « Sport, race, et politique : *Taboo* et la réception du discours sur les aptitudes athlétiques des races aux États-Unis », *Le Mouvement social*, no 242, 2013, p. 131-147.
- MURRAY, Dereck Conrad, « Kehinde Wiley. Splendid Bodies », *NKA. Journal of African Art*, no 21, 2007, p. 90-101.
- NANCY, Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2001.
- PAYANT, René, « Bricolage pictural. L'art à propos de l'art », *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, p. 51-74.
- ROQUE, Georges, « Introduction », dans G. Roque (dir.), *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, Paris, Jacqueline Chambon, 2000, p. 7-25.
- RUYMBEKE, Bertrand van, « Le Sud et la guerre civile américaine : le piège de la sécession », *Hispana Nova*, no 13, 2015, p. 188-200.
- SAMSON, Hélène, « Le portrait et la médiation de l'identité », *Visio*, vol. 5, no 4, 2001, p. 33-40.
- SCARPETTA, Guy, « Majeur et mineur », *L'impureté*, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 76-88.
- SCHNEIDER, Michel, *Voleur de mots*, Paris, Gallimard, 1985.
- TODOROV, Tzvetan, *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Adam Biro, 2000.
- ZABUNYAN, Elvan, *Black Is A Color – Une histoire de l'art africain-américain contemporain*, Paris, Presses du réel, 2004.

Notes

- 1 Wiley rend hommage à cet artiste dans le Portrait of Yinka Shonibare, Reynard the Fox qu'il peint en 2017.
- 2 L'artiste revêt les personnages qui peuplent ses œuvres de costumes confectionnés dans du batik, une matière textile qui réfère à tout un pan de l'histoire de la Grande-Bretagne relative à la colonisation du continent africain durant le XVIII^e siècle.
- 3 Kehinde Wiley est natif de Los Angeles, en Californie, et aujourd'hui domicilié à New York.
- 4 Par extension, des ponts peuvent être édifiés entre sa pratique et le postcolonialisme, un courant théorique et politique qui renvoie à des objets-traces évoquant des expériences plurielles occasionnées par la domination coloniale. Cependant, au lieu de rappeler que les empires coloniaux appartiennent à une période antérieure, le discours de Wiley, tout en reconnaissant l'existence incontestable de phénomènes d'oppression qu'il est juste de condamner, s'ancre dans « un projet de dépassement par la critique de ce qui survit aujourd'hui de ce passé dans les manières de voir et les discours qui les expriment ». Y. GOUNIN, « Que faire des *postcolonial studies*? », *Revue internationale et stratégique*, no 71, 2008, p. 146.
- 5 A. BEYAERT-GESLIN, *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2017, p. 14.
- 6 *Ibid.*, p. 188.
- 7 H. BELTING, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 171.
- 8 B. DERLON & M. JEUDY-BALLINI, « Introduction. Arts et appropriations transculturelles », *Cahiers d'anthropologie sociale*, no 12, 2015, p. 21.
- 9 M. SCHNEIDER, *Voleur de mots*, Paris, Gallimard, 1985, p. 33.
- 10 D. BERTHET, *L'incertitude de la création. Intention, réalisation, réception*, Pointe-à-Pitre, Presses universitaires des Antilles, 2021.
- 11 J.-M. FLOCH, « Du design au "bricolage" », *Identités visuelles*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 1-11.
- 12 *Ibid.*, p. 6.
- 13 J. FONTANILLE, « Pratiques et cultures : tradition, innovation et bricolage », *Pratiques sémiotiques*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 294.
- 14 R. PAYANT, « Bricolage pictural. L'art à propos de l'art », *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, p. 51-74.
- 15 D. BERTHET, *L'incertitude de la création, op. cit.*, 3^e partie : « L'appropriation artistique », p. 103-142.
- 16 L'imitation *fidèle* des chefs-d'œuvre du passé devient la base de la pratique et de l'enseignement des arts jusqu'au XVIII^e siècle.
- 17 E. ZABUNYAN, *Black is a Color. Une histoire de l'art africain-américain contemporain*, Paris, Presses du réel, 2004, p. 81.
- 18 *Ibid.*, p. 14.
- 19 H. SAMSON, « Le portrait et la médiation de l'identité », *Visio*, vol. 5, no 4, 2001, p. 33.
- 20 N. MARTIN-BRETEAU, « Sport, race et politique : Taboo et la réception du discours sur les aptitudes athlétiques des races aux États-Unis », *Le Mouvement social*, no 242, 2013, p. 141.
- 21 T. TODOROV, *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Adam Biro, 2000, p. 137.
- 22 *Ibid.*, p. 101.
- 23 *Ibid.*, p. 25-26.

- 24 Avec la peinture d'histoire et le paysage, le portrait figurait parmi les genres majeurs ; les genres mineurs étant la scène de genre et la nature morte.
- 25 N. HEINICH, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 2005.
- 26 L. GOODRICH, « The Painting of American History: 1755-1900 », *American Quarterly*, vol. 3, no 4, 1951, p. 284, trad. libre : « In colonial America an overwhelming proportion of painting was portraiture. The colonials were too busy settling the new continent, with too little margin of wealth and leisure, and at least in New England too restricted by Puritanism, to support religious or classical art, history, genre, or landscape. [...] Portraiture was the only kind of art which private individuals of wealth and social position considered necessary. »
- 27 J.-L. NANCY, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2001.
- 28 A. BIDEZ & M. MACÉ, « S'individuer, s'émanciper, risquer un style (autour de Simondon) », *Revue du MAUSS*, no 38, 2011, p. 403.
- 29 R. ARAEEN, « Art et société postcoloniale », dans C. Macel (dir.), *L'art à l'ère de la globalisation. Modernité et décentrement*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2022, p. 142.
- 30 À propos de cette volonté d'atténuer l'invisibilité historique des Noirs, le Musée d'Orsay a présenté, entre le 26 mars et le 21 juillet 2019, une exposition intitulée *Le Modèle noir de Géricault à Matisse*. L'ambition des commissaires français était de redonner vie à des existences passées sous le silence pour atténuer la zone de silence historique. Vantée par certains critiques, l'exposition en a laissé d'autres sur leur faim, notamment en raison de la stratégie de neutralisation des termes racisants et de nomination des individus noirs adoptée au nom d'un discours universalisant ; cette option ayant contribué à évincer l'examen des circonstances historiques et socio-culturelles qui ont permis la production de l'anonymat des personnes racisées et à lisser la pratique critique réflexive à propos du passé colonial français. J. BOUM MAKE, « Décryptage de l'exposition "Le Modèle Noir" au Musée d'Orsay, ou interroger l'évitement du passé colonial français par le biais de l'anonymat des corps noirs », *Francosphères*, vol. 10, no 1, 2021, p. 27-42.
- 31 C. H. CHOI, « Kehinde Wiley: The Artist and Interpretation », dans E. Tsai (dir.), *Kehinde Wiley: A New Republic*, catalogue d'exposition, Brooklyn, Brooklyn Museum & Munich, DelMonico Books/Prestel, 2015, p. 24.
- 32 J. FONTANILLE, *Formes de vie*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2015, p. 7.
- 33 L'artiste s'est d'ailleurs inspiré de la série *Most Wanted Men* (1964) d'Andy Warhol, qui faisait déjà un clin d'œil à ces images dépersonnalisées de criminels.
- 34 G. ROQUE, « Introduction » dans G. Roque (dir.), *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, Paris, Jacqueline Chambon, 2000, p. 9.
- 35 D. C. MURRAY, « Kehinde Wiley. Splendid Bodies », *NKA. Journal of African Art*, no 21, 2007, p. 92.
- 36 A. BEYAERT-GESLIN, *Sémiotique du portrait*, op. cit., p. 157.
- 37 Voir G. DELEUZE & F. GUATTARI, *L'Anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie*, 1, Paris, Minuit, 1972.
- 38 Le Sud était alors non seulement riche, fortune largement investie dans les esclaves, mais possédait une tradition militaire prestigieuse, entre autres dans la cavalerie. Voir B. van RUYMBEKE, « Le Sud et la guerre civile américaine : le piège de la sécession », *Hispana Nova*, no 13, 2015, p. 188-200.
- 39 M. CERVILLE, « La conscience dominante. Rapports sociaux de race et de subjectivation », *Cahiers du Genre*, no 53, 2012, p. 38.
- 40 B. DERLON & M. JEUDY-BALLINI, « Introduction. Arts et appropriations transculturelles », loc. cit., p. 9.

