Textes et contextes
ISSN : 1961-991X
: Université Bourgogne Europe

20-2 | 2025
L(es) invisible(s) dans les arts et le cinéma

Révéler l'invisible. Le rôle de trois artistes africaines-américaines dans la visibilité de leur communauté au xx^{e} siècle

Revealing the Invisible: The Role of Three African American Female Artists in the Visibility of Their Community in the 20th Century

15 March 2026.

Anne-Lise Mialhe

http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=5622

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Anne-Lise Mialhe, « Révéler l'invisible. Le rôle de trois artistes africaines-américaines dans la visibilité de leur communauté au xx^{e} siècle », *Textes et contextes* [], 20-2 | 2025, 15 March 2026 and connection on 12 October 2026. Copyright : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.. URL : http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=5622

PREO

Révéler l'invisible. Le rôle de trois artistes africaines-américaines dans la visibilité de leur communauté au XX^{e} siècle

Revealing the Invisible: The Role of Three African American Female Artists in the Visibility of Their Community in the 20th Century

Textes et contextes

15 March 2026.

20-2 | 2025
L(es) invisible(s) dans les arts et le cinéma

Anne-Lise Mialhe

http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=5622

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Introduction
1. Visibiliser des récits marginalisés : le visage comme représentation de l'individu
   1.1. *Gamin* (1929) d'Augusta Savage
   1.2. *Black Light Series* (1967-1969) de Faith Ringgold
   1.3. La série *Invisible Man* (1988-1991) et *America Seen Through Stars and Stripes* (1997) de Ming Smith
2. Réinvention artistique du récit américain/africain-américain : la construction d'une histoire collective
   2.1. Les bustes de leaders noirs par Augusta Savage
   2.2. Les portraits de stars noires par Ming Smith
   2.3. De *American People* (1963-1967) aux *quilts* narratifs de Faith Ringgold
3. Engagement social et politique : les artistes militantes dans la cité
   3.1. De The Savage Studio of Arts and Craft au Harlem Community Art Center : autour de *The Harp* (1939) d'Augusta Savage
   3.2. Faith Ringgold, militante pour les artistes, pour les Noirs et pour les femmes
   3.3. Ming Smith et Kamoinge
Conclusion

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Introduction

1 Si l'anthologie *The New Negro* éditée en 1925 par Alain Locke constitue la première publication réflexive sur la place de l'art et de la littérature produits par des Africains-Américains, la contribution des artistes noirs aux arts visuels demeure un champ d'étude moins exploré contrairement à l'abondante littérature consacrée aux écrivains et musiciens (Witalec et Harris-Lopez 2002, Brotton 2006, Domina 2014). Pourtant, les arts visuels ont joué un rôle fondamental dans l'évolution sociétale des États-Unis, particulièrement dans le contexte du quartier de Harlem et de sa communauté noire depuis l'aube du XX^e^ siècle. Ce quartier, entre la fin du XIX^e^ et la première moitié du XX^e^ siècles, accueille un grand nombre d'Africains-Américains qui fuient le sud pour une vie meilleure et avoir leur part du rêve américain. Il devient alors le berceau de la révolution culturelle et artistique des années 1920[1]. Harlem sera surnommé la Mecque du Noir Nouveau (« Mecca of the New Negro[2] ») par Alain Locke dans le numéro *Survey Graphic* de mars 1925 et « la capitale du monde noir » par Claude McKay (1940)[3]. À Harlem, penseurs, écrivains et artistes s'interrogent sur la possibilité d'une esthétique noire dans le but de légitimer leur culture et de redéfinir leur identité. Cet élan culturel et artistique africain-américain prend forme avec le mouvement de la Renaissance de Harlem.

2 Pour répondre à diverses formes d'invisibilisation, des artistes telles qu'Augusta Savage (1892-1962), Faith Ringgold (1930-2024) et Ming Smith (1950-), qui vécurent toutes les trois à Harlem, ont joué un rôle central dans la redéfinition de la place des Africains-Américains dans l'art et dans la société. Elles ont réussi, à des époques et dans des contextes différents, à imposer la présence de la communauté noire dans l'espace public et culturel américain. Harlem, foyer de cette Renaissance, a offert à ces artistes un ancrage géographique, culturel et politique décisif : Savage y fonde le Harlem Community Art Center dans les années 1930 ; Ringgold y développe une œuvre picturale et textile fortement ancrée dans l'histoire du quartier ; Smith, quant à elle, y photographie la vie urbaine noire dans

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

toute sa complexité. À travers leurs médiums respectifs – sculpture, peinture, photographie – et des approches militantes, elles ont transformé les représentations dominantes et proposé à leurs concitoyens de se réapproprier les récits historiques et identitaires africains-américains. Cette population invisible d'individus anonymes devait être mise en lumière pour inscrire la communauté dans le récit national.

3 Ce travail présente une réflexion sur la notion d'invisibilité sociale et sur les stratégies de visibilisation utilisées par ces trois artistes, afin de montrer comment elles ont mobilisé leurs pratiques artistiques et politiques pour contester l'invisibilité systémique et transformer les représentations sociohistoriques et esthétiques des Africains-Américains. En explorant leurs parcours et leurs œuvres, cet article propose de décrypter comment Savage, Ringgold et Smith ont réussi à surmonter les obstacles pour créer des espaces de visibilité et de reconnaissance, et ce faisant, redéfinir l'histoire nationale américaine.

1. Visibiliser des récits marginalisés : le visage comme représentation de l'individu

4 La question de l'invisibilité est centrale dans la littérature africaine-américaine comme l'a prouvé Ralph Ellison en 1952 avec *Invisible Man*[4], qui trouve un écho particulier dans les arts visuels. Savage, Ringgold et Smith ont, toutes les trois, travaillé autour de la notion du visage noir invisible aux yeux de la société américaine.

1.1. *Gamin* (1929) d'Augusta Savage

5 La démarche de ces artistes ne se limite pas à la dénonciation de l'invisibilité ; elle vise également à transformer le regard porté sur la communauté noire, comme l'a fait Savage en 1929 avec *Gamin*. Son objectif était de rendre visible la beauté et l'innocence d'un enfant de Harlem car ils étaient systématiquement stigmatisés et criminalisés, comme le mentionne l'article *This Harlem Life: Black Families and Everyday Life in the* 1920*s and* 1930*s* (Robertson *et al.* 2010 : 97-122). Le thème de l'enfance était d'ailleurs peu représenté à cette époque, la

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

pauvreté et l'extrême misère sociale dans laquelle ces enfants grandissaient étant un sujet tabou. Avec cette sculpture, Savage montre sa perception du monde et remet ainsi en question l'ordre établi. Cette manière d'utiliser l'art comme un levier d'avancée sociale a été théorisée par Jacques Rancière en 2000 dans son essai intitulé *Le Partage du sensible*, dans lequel il éclaire sur le fait que rendre visible peut ébranler l'ordre établi, qu'il s'agisse d'un acte de promotion politique ou sociale (2000 : 12-25).

6 L'analyse formelle de l'œuvre de Savage [5] révèle une stratégie subtile de résistance et d'affirmation identitaire. Le garçon porte une casquette de travailleur qui l'inscrit dans les valeurs américaines traditionnelles – le travail, la dignité, la modestie – tout en appartenant à un groupe historiquement marginalisé. Son regard, détourné mais profond, n'est pas simplement fuyant : il est introspectif, comme replié sur une intériorité complexe. Sa posture digne, sans être arrogante, exprime une tension entre soumission apparente et affirmation silencieuse de soi. C'est précisément dans cette ambivalence que se manifeste ce que W. E. B. Du Bois appelait la « double conscience » de l'expérience noire américaine dans son ouvrage *The Souls of Black Folk*, publié en 1903. Du Bois y désigne le dilemme qui se pose aux Africains-Américains, d'être constamment amenés à se percevoir à travers le regard dominant de la société blanche tout en cultivant une conscience noire propre, riche de son histoire, de sa culture et de son humanité. Par ce choix de représentation, Savage parvient à humaniser son sujet tout en questionnant les structures de pouvoir qui conditionnent son existence. Le visage du *Gamin* ne se contente pas de représenter un type social ou 'racial' [6], il incarne une individualité, une ipséité : celle d'un sujet singulier au sein d'un collectif souvent invisibilisé. En donnant littéralement un visage à l'expérience africaine-américaine, Savage ne se limite pas à une revendication identitaire ou communautaire ; elle affirme une subjectivité capable de réflexion, de sensibilité et d'agentivité. Ce visage n'est pas figé dans un stéréotype : il pense, il ressent, il résiste.

7 Ainsi, l'humanisation à l'œuvre dans cette sculpture repose sur une démarche profondément existentielle : faire émerger une voix intérieure, une présence au monde, au sein même de contraintes structurelles imposées par la société. Par ce choix de représentation, Savage interroge les rapports de pouvoir tout en affirmant la complexi-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

té du vécu africain-américain. *Gamin* devient alors un acte artistique de visibilisation qui transcende le statut d'objet esthétique pour devenir le vecteur d'une conscience historique et subjective.

1.2. *Black Light Series* (1967-1969) de Faith Ringgold

8 En 1967, Faith Ringgold, qui avait commencé sa carrière dans les années 1950 et s'interrogeait en tant que militante des droits civiques sur les relations raciales dans son pays, se pose la question : qu'est-ce qu'un visage noir ? Elle se demande comment représenter cette invisibilité et remet en question l'ordre établi en soulevant des enjeux complexes de représentations et d'identité qu'elle va explorer à travers *Black Light Series* (1967-1969)[7]. Cette série de douze toiles[8] réalisées délibérément sans couleur blanche constitue une réponse tant formelle que politique à la question de la représentation des Africains-Américains durant cette période. Dans *Invisible Man* et *Invisible Woman* qui appartiennent à la série *Black Light Series* (1968), Ringgold subvertit le concept d'invisibilité avec des toiles qui obligent le spectateur à regarder les détails tant les plans sont serrés, les forçant à voir les traits, non caricaturés ni effacés, communs aux Africains-Américains. En mettant en valeur la couleur noire dans ces tableaux et en imposant une attention aux détails, ces portraits affirment la présence comme la dignité de sa communauté. C'est ce que Rancière définit comme « le partage du sensible » dans son essai éponyme où il propose de se questionner sur ce que l'on voit, ce que l'on entend et ce qui est visible (2000 : 7-11). Pour lui, se poser ces questions apparemment simples ouvre le champ des possibles.

9 Les années 1960 voient l'émergence du mouvement 'Black is Beautiful', porté par des photographes comme Kwame Brathwaite et des activistes culturels qui cherchent à redéfinir les standards de beauté. Dans *US America Black #11* (1969), Ringgold fusionne symboliquement culture africaine et américaine en incorporant le motif bakuba traditionnel (huit triangles dans un carré) aux couleurs du drapeau américain. Le bleu, utilisé pour souligner les traits caractéristiques des visages noirs (neuf visages, en gros plan toujours, pour souligner la pluralité des personnalités et des émotions) devient un outil d'affirmation identitaire plus que de différenciation ethnique. Cette œuvre

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

s'inscrit dans une période charnière où la représentation positive devient un enjeu politique majeur. Comme l'explique sa fille, la théoricienne Michele Wallace dans *Black Popular Culture* (1998 [1992] : 333-347), le mouvement 'Black is Beautiful' ne se limitait pas à une simple célébration esthétique mais constituait une remise en question fondamentale des hiérarchies raciales établies. La démarche de Ringgold, en associant beauté noire et symboles nationaux, participe de cette entreprise et propose d'intégrer les histoires de citoyens noirs à l'histoire américaine.

1.3. La série *Invisible Man* (1988-1991) et *America Seen Through Stars and Stripes* (1997) de Ming Smith

10 Cette réflexion sur l'invisibilité se prolonge deux décennies plus tard dans la série *Invisible Man* (1988-1991) de Ming Smith [9]. Elle s'approprie le titre du roman d'Ellison et utilise la photographie pour documenter la vie des Africains-Américains des années 1980 et 1990 à Harlem. Ces images de nuit ou volontairement floutées créent une tension entre visible et invisible, qui font écho aux premières lignes du roman : « Je suis invisible comprenez bien. Simplement parce que les gens refusent de me voir [10] » (Ellison 1972 [1952] : 3). Le choix de photographier exclusivement dans l'espace public – rues désertes, éclairages urbains – souligne la paradoxale invisibilité sociale d'une communauté pourtant bien présente. Par ces procédés techniques (flou, surexposition, grain prononcé), Smith traduit visuellement la perte d'identité – les visages non identifiables – tout en touchant le spectateur avec une esthétique qui rend tangible la résilience face à la marginalisation. Elle explique à Hannah Abel-Hirsch dans le *British Journal of Photography* (2020) qu'elle espère que le public ressente ce qu'elle a voulu exprimer, qu'il saura interpréter ses clichés [11]. Sa démarche fait écho à Rancière qui, dans *Le Spectateur émancipé*, explique que l'artiste s'exprime en supposant que celui qui reçoit son œuvre sera capable de comprendre ce qu'il dit. Dans le premier chapitre, Rancière développe l'idée que le spectateur n'est jamais passif, qu'il interprète le travail de l'artiste dès qu'il le regarde, à sa manière : « C'est le pouvoir qu'à chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre. » (Rancière 2008 : 23). Ming Smith espère donc que le spectateur saura replacer ses photographies dans leur contexte et les comprendre selon les émotions qu'elle a ressenties quand elle les a prises.

11 Plus tard, en 1997, elle change de technique et, comme l'ont précédemment fait Savage et Ringgold, elle propose un gros plan au centre d'une de ses œuvres, *America Seen Through Stars and Stripes*, sur le visage d'un travailleur noir. Pour mettre au cœur de son œuvre les invisibles de la société américaine et pour leur donner la place qu'ils méritent, elle développe une esthétique photographique singulière qui met délibérément au premier plan des sujets habituellement relégués dans l'ombre sociale. Cette démarche est efficace pour Jacques Rancière puisque, selon lui, l'art a le pouvoir de redistribuer les positions établies entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas, entre ceux qui ont une voix et ceux qui en sont privés (2000 : 46-53). Dans cette perspective, le travail de Smith peut être compris comme une reconfiguration du visible, où la photographie devient un outil de réagencement des rapports de pouvoir à travers l'expérience esthétique. Smith refuse délibérément l'approche purement documentaire pour privilégier une démarche plus sensible et poétique qui valorise la communauté noire puisque, selon Rancière, « la dignité, c'est précisément la possibilité de ne pas être considéré simplement comme quelqu'un englué dans le réel » (Vignard 2011 : 00:27:21). Dans l'entretien avec Abel-Hirsch (2020), Smith explicite sa vision : « Mon travail de photographe consistait à enregistrer, culturellement, la période dans laquelle je vivais ». Cependant, elle précise immédiatement : « la majeure partie de mon travail ne consiste pas à enregistrer – comme c'est le cas avec la photographie documentaire – mais à exprimer ce qui était important pour moi[12] ». Cette nuance est fondamentale pour comprendre son approche : là où la photographie documentaire traditionnelle cherche à capturer objectivement la réalité, Smith s'attache à en révéler la dimension émotionnelle et subjective, particulièrement dans sa représentation des travailleurs noirs.

12 *America Seen Through Stars and Stripes*[13] (1997) exemplifie parfaitement cette démarche. L'œuvre présente un homme noir au centre de l'image, encadré par des reflets du drapeau américain sur des surfaces vitrées. La composition est minutieusement élaborée : la posi-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

tion centrale du sujet et sa posture, tête haute, suggèrent une fierté qui contraste avec la transparence spectrale des drapeaux en arrière-plan. Cette mise en scène sophistiquée questionne subtilement la place des Africains-Américains dans l'identité nationale, créant une tension visuelle entre présence physique et invisibilité sociale. Cette image, à la fois poétique et politique, condense la tension du regard noir sur lui-même et sur la nation qui l'encadre, prolongeant ainsi l'exploration de la « double conscience » conceptualisée par Du Bois (1903). Tout comme *Gamin* de Savage, le personnage de Smith incarne la fierté, il voit et il est vu à travers les filtres de la culture dominante mais il conserve une conscience intime et subjective de sa propre identité. Lui aussi porte une casquette, il ne détourne pas le regard comme le sujet de Savage mais le dissimule derrière des lunettes de soleil complétement opaques. Malgré un visage totalement révélé, ces deux accessoires font osciller le personnage entre visibilité et effacement. Ming donne à voir un individu, sans l'enfermer dans un type ou un rôle prédéfini.

13 Son travail sur les jeux d'ombre et de lumière, sur le flou, devient une métaphore de la visibilité sociale, suggérant la présence persistante de ces hommes et femmes malgré leur marginalisation systémique dans la société américaine. Cette technique singulière lui permet de transcender la simple représentation pour atteindre une dimension à la fois poétique et politique, et transformer des scènes quotidiennes en méditations visuelles sur la condition africaine-américaine.

14 La place accordée au visage noir par ces trois artistes montre leur volonté de forcer la société américaine à voir les citoyens qu'elle veut garder dans l'ombre. Cette reconnaissance individuelle a pour but de mener à une acceptation collective : l'histoire américaine doit inclure le récit africain-américain et les arts visuels peuvent être une manière de raconter l'histoire autrement.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

2. Réinvention artistique du récit américain/africain-américain : la construction d'une histoire collective

15 La question de la visibilité ne se limite pas à la représentation individuelle ; elle s'étend à la place des Africains-Américains dans le récit national. Si la contribution de la communauté noire à la construction des États-Unis est un fait historique incontestable, que ce soit à travers l'esclavage ou la participation aux conflits mondiaux comme celui des Harlem Hellfighters[14] pendant la Première Guerre mondiale, sa reconnaissance dans le récit officiel reste problématique. Les trois artistes étudiées ont chacune développé des stratégies spécifiques pour contester et enrichir le récit national états-unien.

2.1. Les bustes de leaders noirs par Augusta Savage

16 La représentation de personnalités emblématiques noires constitue une stratégie récurrente pour inscrire la communauté noire dans l'histoire nationale. En sculptant les bustes de W. E. B. Du Bois et de Marcus Garvey en 1923, Augusta Savage va au-delà d'un simple exercice commémoratif. Le choix de Savage de ces deux figures aux approches idéologiques distinctes[15] témoigne d'une volonté de représenter la complexité et la diversité de la pensée africaine-américaine et pousser le public à questionner sa propre définition de la citoyenneté noire américaine.

17 La création de ces bustes s'inscrit dans une démarche plus large de pédagogie visuelle. En tant qu'éducatrice engagée, Savage comprend l'importance des modèles visuels dans la construction identitaire. Ses sculptures, qui doivent être exposées à la Public Library de Harlem, comblent un vide dans la représentation artistique traditionnelle des Noirs tout en constituant des outils pédagogiques concrets pour les jeunes générations. Il est toutefois assez significatif de noter qu'il est aujourd'hui impossible d'avoir accès à ces bustes dont on ne trouve

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

pas de photographies sur internet par exemple. Il semble tout aussi étonnant que des musées tels que le Museum of Modern Art (MoMa), le Studio Museum ou le Metropolitan Museum of Art (MET) ne soient pas disposés à donner la localisation de ces œuvres lorsque la question leur est posée. L'absence d'explications et de représentations de ces bustes laisse penser que la commande aurait été passée dans un esprit de convenance politique mais sans réelle intention de la part des institutions de s'emparer de ces œuvres et de travailler à leur patrimonialisation.

2.2. Les portraits de stars noires par Ming Smith

18 Ming Smith poursuit cette tradition. Elle choisit de photographier des stars comme Miles Davis, Nina Simone, Jean-Michel Basquiat et Tina Turner[16]. Ces clichés, en apparence d'une grande simplicité, capturent ce que Roland Barthes appelait le « *punctum* » dans *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980 : 49). Dans cet ouvrage, Barthes définit le « *studium* » comme une information classique qui pourra toucher le spectateur en fonction de sa culture « morale et politique », mais cette émotion ne relève que « d'un affect moyen, presque d'un dressage » (Barthes 1980 : 48). Cet aspect de la photographie peut donc être analysé dans un contexte donné. Il l'oppose au « *punctum* » qui représente une émotion personnelle, impossible à expliquer, qu'il définit ainsi : « piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne[17]) ». (Barthes 1980 : 49)

19 À première vue, les portraits de Smith sont d'une banalité évidente, dans le sens où ils ne transforment pas la réalité, rien n'attire ni ne dérange le regard. Mais, dans ces photographies, réside un détail involontaire et souvent impossible à analyser, qui transcende le sujet loin de son statut de figure publique. En les photographiant, elle capte le prestige et l'élégance de ses sujets mais la starification cède la place à une exploration plus profonde de l'humanité et de l'identité de ses protagonistes. À l'instar de Roy DeCarava, Smith refuse la dramatisation ou l'iconisation figée de ses sujets. Elle leur restitue une profondeur existentielle, en les saisissant dans des instants de vulné

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

rabilité, d'introspection ou de retrait. DeCarava s'attachait à représenter la communauté africaine-américaine au-delà du prisme documentaire ou militant, à travers une photographie capable de restituer la dignité d'êtres souvent réduits à l'anonymat ou à la caricature. Smith hérite de cette approche sensible et y ajoute une dimension poétique, voire onirique. Ses portraits de personnalités ne cherchent pas tant à capter leur image publique qu'à percer quelque chose de leur intériorité, souvent à travers un détail imperceptible : un regard légèrement perdu ou une lumière sur le front. Ce basculement du spectaculaire vers l'intime permet à Smith d'interroger, au-delà des figures elles-mêmes, les conditions de visibilités des Noirs dans l'espace médiatique et artistique. Ce geste est aussi un geste esthétique, au sens où l'entend Rancière : il ne s'agit pas seulement de montrer, mais de redistribuer les formes du visible, de rendre perceptible ce qui ne l'était pas. En cela, Smith s'inscrit pleinement dans ce que Rancière (2000 : 26-46) nomme le « régime éthique de l'art » : une pratique artistique qui ne cherche pas à représenter un message explicite, mais à faire apparaître des formes de vies, des subjectivités, des expériences souvent tenues à la marge. Elle ne fige pas l'identité noire dans une image close ; elle en explore les tensions, les éclats, les absences et rend possible une reconnaissance fondée sur la subtilité plutôt que sur l'assignation.

2.3. De *American People* (1963-1967) aux *quilts* narratifs de Faith Ringgold

20 La série *American People* (1963-1967) marque une étape décisive dans l'articulation entre art et engagement politique de l'artiste. Ce travail amorcé en 1963 après la signature du Civil Rights Act [18] dénonce, dans une série de vingt toiles [19], la violence raciste et le déni de justice systémique qui règne sur son pays. Ces œuvres, aux couleurs volontairement vives, doivent ouvrir les yeux des spectateurs, pour leur faire comprendre ce qu'être noir aux États-Unis veut dire. Ringgold précise d'ailleurs à propos de ce travail :

> Je ne voulais pas donner la possibilité aux gens de regarder puis de détourner le regard, comme beaucoup le font avec l'art. Je voulais qu'ils regardent et qu'ils voient. Je voulais capturer leur regard et le

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

> retenir, parce que c'est ça l'Amérique [20]. (Musée Picasso Paris 2023 : 5)

21 Ringgold crée un portrait sociologique dans lequel elle expose les tensions raciales du quotidien américain. Ces tensions deviennent de plus en plus prégnantes aux États-Unis à l'époque et le Long Hot Summer [21] est le point d'orgue d'événements dramatiques, notamment à Détroit et à Harlem où vivent l'artiste et sa famille. La large médiatisation de ces événements sortant alors les Noirs de leur invisibilité, la mission de l'artiste doit changer : il faut dorénavant représenter la réalité par le prisme du regard noir et particulièrement celui de la femme noire. Trois œuvres monumentales – *The Flag is Bleeding*, *US Postage Stamp Commemorating the Advent of Black Power*, et *Die* – concluent la série en 1967 et affirment la perspective féminine noire. Ringgold montre à la fois la situation unique des femmes noires, doublement marginalisées, tout en contestant les canons établis par les hommes blancs.

22 *The Flag is Bleeding*, en lien direct avec *Flag* de Jasper Johns (1954-1955), interroge la nature même de l'identité nationale américaine. Les rayures saignent sous la violence des deux hommes (un Noir et un Blanc) reliés par une femme blanche pacificatrice. L'œuvre présente une complexité visuelle et symbolique qui reflète l'ambiguïté des relations raciales : le sang qui coule du drapeau peut être interprété à la fois comme une métaphore de la violence systémique et comme un symbole de la contribution historique des Africains-Américains à la construction nationale.

23 *US Postage Stamp Commemorating the Advent of Black Power* reprend le concept de visages sérigraphiés d'Andy Warhol. Faith Ringgold peint ces visages à la main pour individualiser chacune des personnalités que la sérigraphie transforme en objets faisant partie de la société de consommation. Les 100 visages blancs, métis et noirs sont insérés dans une grille blanche formant les mots presque invisibles « WHITE POWER » alors que les petites lettres du « BLACK POWER » se croisent en diagonale rayant la composition [22].

24 La composition complexe de *Die*, qui dialogue explicitement avec *Guernica* de Picasso (1937), représente un moment charnière de la carrière de l'artiste dans la représentation de la violence. La réaction

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

du public, qui trouvait l'œuvre trop violente, révèle paradoxalement ce que James Baldwin, en 1965, identifiait dans *The White Man's Guilt* comme le « rideau de culpabilité et de mensonge derrière lequel se cachent les Blancs d'Amérique [23] » (1998 [1965] : 725). La peinture déconstruit systématiquement les hiérarchies raciales traditionnelles à travers plusieurs éléments symboliques, comme la représentation des hommes en costume qui suggère une critique de l'ordre établi plutôt qu'une simple scène de violence urbaine. De même, si Ringgold met en évidence la brutalité des interactions entre les Noirs et les Blancs, des gestes d'entraide rendent plus complexe la narration habituelle de l'époque. Par exemple, un garçonnet blanc et une fillette noire se tiennent dans les bras l'un de l'autre pour se rassurer face à ce chaos ou encore un homme noir retient un homme blanc pour éviter qu'il ne tombe sous le poids de ses blessures.

25 Après la série *American People*, les *Political Posters* (1970-1972) [24] témoignent aussi de cet engagement total de l'artiste, mobilisant une symbolique puissante qui conjugue les couleurs du panafricanisme et du *Black Power* (rouge, vert, noir) avec celles du féminisme (violet). L'artiste innove également dans sa composition et s'inspire des motifs triangulaires des textiles congolais kuba pour créer un langage visuel distinctif qui ancre sa protestation dans une tradition artistique panafricaine. Avec *United States of Attica* (1971-1972), Faith Ringgold répond à la répression sanglante de la mutinerie de la prison d'Attica par le gouverneur Nelson Rockefeller – qui siégeait également au conseil d'administration du MoMA. Cette carte aux couleurs du panafricanisme entreprend un travail méticuleux de documentation des violences systémiques. Ringgold y répertorie les exactions commises contre les personnes noires et les peuples autochtones depuis le début du XVIII[e] siècle, établissant des parallèles entre la répression d'Attica et les violences historiques contre les Navajos, les Comanches et les Apaches. L'œuvre innove également en incluant explicitement les violences genrées et mentionne les viols politiques (*political rapes*) et d'esclaves (*slave rapes*), ainsi que les pays étrangers victimes de l'interventionnisme américain. L'aspect volontairement saturé de la carte, rendue presque illisible par la densité des informations, force le spectateur à un examen rapproché. En invitant le public à compléter la carte avec la mention : « Cette carte de la violence américaine est incomplète. Merci d'écrire tout ce qui vous semble lui faire dé-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

faut[25] », Ringgold transforme l'acte artistique en processus collectif de prise de conscience, de témoignage et d'écriture d'une histoire commune.

26 Plus tard, à partir de 1983, Ringgold inaugure une nouvelle phase de son travail de réécriture de l'histoire américaine avec la création de *quilts* narratifs. Ces peintures sur toiles quiltées racontent des récits imagés et légendés sur la vie, l'identité et l'histoire des Africains-Américains et particulièrement celles ayant pour décor Harlem. En utilisant le médium traditionnel du *quilt*, Faith Ringgold met en avant l'importance de l'artisanat de sa communauté et inscrit dans le patrimoine culturel américain des traditions ancestrales africaines jusqu'alors jamais exposées. Cette évolution dans le travail de Ringgold illustre un changement plus large dans sa stratégie de représentation : de la dénonciation directe de la violence systémique, elle passe à une affirmation positive de l'héritage culturel africain-américain.

27 Cette affirmation positive est un sujet au cœur des débats artistiques et, depuis la Renaissance de Harlem, les artistes noirs continuent à se réunir pour s'interroger et échanger sur ces questions : faut-il montrer la beauté de la culture africaine ? Faut-il dénoncer la violence commise par l'homme blanc ? Savage, Ringgold et Smith ont participé à des collectifs d'artistes engagés et sont allées souvent au-delà : elles ont formé les artistes pour qu'ils comprennent le rôle qui était le leur, elles ont milité pour que les codes institutionnels évoluent et se sont engagées politiquement dans le combat pour l'émancipation citoyenne des Noirs.

3. Engagement social et politique : les artistes militantes dans la cité

28 Ces trois artistes se sont donc interrogées sur la représentation des Noirs dans les arts visuels et sur les stratégies possibles pour rendre visible le rôle qu'ils ont joué dans l'histoire du pays. Toutes trois ont œuvré pour que les méthodes qui leur semblaient les plus pertinentes

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

soient diffusées auprès des jeunes artistes et du public par le biais des musées.

3.1. De The Savage Studio of Arts and Craft au Harlem Community Art Center : autour de *The Harp* (1939) d'Augusta Savage

29 Le désir d'Augusta Savage de mieux former les jeunes artistes d'Harlem est né d'une volonté de leur donner les mêmes chances que celles des artistes blancs qui étaient facilement acceptés, selon leur talent, dans les écoles, les universités et les cursus américains, justifiant ainsi leur visibilité dans les grands musées de New York. Le parcours de Savage illustre les obstacles systémiques auxquels les artistes noirs ont fait face dès le début du xx^{e} siècle.

30 Issue d'un milieu modeste, Augusta Savage fait de son parcours personnel le moteur de son engagement social. Son expérience de la précarité, marquée par des interruptions d'études pour subvenir aux besoins de sa famille, forge sa détermination à rendre l'art accessible aux plus démunis.

31 En 1923, le Conservatoire de Fontainebleau annule sa bourse d'études après avoir découvert sa couleur de peau. Elle répond par un activisme médiatique et la recherche de l'excellence artistique, ce qui lui ouvre la porte d'une reconnaissance internationale, notamment à Paris où elle travaille en 1928 et 1929 et où elle expose au Salon d'automne de 1930 et au Grand Palais en 1931, avant de revenir s'installer à Harlem et d'ouvrir un atelier : The Savage Studio of Arts and Craft. Dans le contexte de la Grande Dépression, son atelier se transforme en un lieu de formation gratuit, permettant à de futurs talents comme Jacob Lawrence et Norman Lewis de développer leur art.

32 En 1935, elle crée le Harlem Artists' Guild, en collaboration avec Charles Alston, Elba Lightfoot et Arthur Schomburg[26] qui marque une étape cruciale dans l'institutionnalisation de l'art africain-américain. La profession de foi de l'organisation révèle d'ailleurs une conscience aiguë des enjeux multiples auxquels devaient faire face les artistes noirs :

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

> Nous, artistes de Harlem, étant conscients de devoir agir collectivement pour trouver une solution aux problèmes culturels, économiques, sociaux et professionnels auxquels nous sommes confrontés, nous constituons en une organisation sous le nom de Harlem Artists' Guild [27]. (Anonyme 2022)

33 Charlotte Etinde-Crompton et Samuel Willard Crompton expliquent (2020 : 64-74) que, selon elle, les artistes africains-américains devaient suivre une formation différente de celle de leurs concitoyens blancs parce que le public les recevait différemment et que leurs missions en tant qu'artistes divergeaient également. Cette organisation offrait donc un espace de discussion autour des arts visuels pour mieux comprendre le lien qui devait unir les artistes africains-américains et le public. Malgré ses efforts, même encadrés pour devenir des professionnels aguerris, les artistes noirs les plus talentueux restaient très peu représentés dans les grands musées de New York. Pour pallier cela, et dans le but de rendre visibles les œuvres de sa communauté, elle ouvre, en 1937, deux galeries où elle expose ses propres créations et celles des artistes noirs refusés par les galeries traditionnelles.

34 Le paroxysme de son engagement pédagogique est atteint cette même année quand elle prend la direction du Harlem Community Art Center dont le financement avait été rendu possible grâce au Federal Art Project de la Work Progress Administration [28]. Ce centre initiait les volontaires du quartier à diverses pratiques artistiques (sculpture, peinture, dessin, céramique), gratuitement ou à faible coût, et proposait un enseignement de qualité destiné à professionnaliser les artistes. La singularité de la démarche pédagogique de Savage réside dans sa capacité à conjuguer excellence artistique et conscience sociale. En insistant sur la reconnaissance et le soutien des artistes qu'elle forme, Savage travaille à une double visibilité : celle des créateurs eux-mêmes et celle de leurs œuvres dans l'espace public. Le centre devient ainsi un lieu de résistance culturelle où la communauté noire américaine peut développer et affirmer sa propre voix artistique, et ainsi démontrer sa capacité à transcender les contraintes socioéconomiques de l'époque.

35 Cette promotion est le point culminant de son engagement. Cette structure incarnait la vision d'une démocratisation radicale de l'art,

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

dépassant le simple cadre de l'enseignement artistique pour devenir un véritable laboratoire d'émancipation sociale. Sous la direction de Savage, le centre développe un programme pédagogique ambitieux et novateur, articulé autour de quatre axes majeurs : la formation technique, la professionnalisation des artistes, la valorisation de l'héritage culturel africain-américain mais également l'engagement communautaire. Si l'institution cherche à former des artistes techniquement compétents, capables d'affirmer leur identité culturelle, il est également ouvert à l'ensemble de la communauté. Selon un document d'archive du centre Schomburg (Abrams 1939 : 4), à la fin de l'année 1938, 3 141 personnes – étudiants, adultes, enfants et personnes atteintes de troubles mentaux – avaient assisté à un des programmes proposés, 10 000 visiteurs s'étaient rendus au centre et 26 personnes y travaillaient. Le Harlem Community Art Center devient un lieu d'inclusion pour diverses minorités autour de créations ou d'expositions. Cette vision novatrice d'un lieu artistique et social en fait un modèle d'institution culturelle engagée, dont l'influence se ressent encore aujourd'hui dans les approches contemporaines de la médiation artistique en milieu communautaire. Actuellement par exemple, le Harlem Arts Alliance créé en 2001 poursuit les ambitions de Savage : il forme et expose les œuvres d'artistes africains-américains comme le mentionne leur site internet (Harlem Arts Alliance 2025).

36 Mais la ténacité de Savage à faire entendre la voix de ceux qui n'en ont pas constitue, paradoxalement, sa gloire et sa perte. En 1939, elle est missionnée pour créer une sculpture pour l'Exposition universelle qui se tient la même année. Son chef-d'œuvre, *The Harp*, hommage aux Negro Spirituals (et inspiré du poème *Lift Every Voice and Sing* écrit par James Weldon Johnson[29], titre alternatif de l'œuvre), marque simultanément l'apogée et le déclin de sa carrière, ce qui illustre les obstacles systémiques auxquels ont fait face les artistes africains-américains et plus particulièrement les femmes, de la Renaissance de Harlem au Black Arts Movement, comme on le verra. La création de cette sculpture monumentale l'oblige à mettre en suspens ses responsabilités à Harlem, responsabilités qu'elle ne retrouvera jamais. Dans leur récit sur l'artiste, Charlotte Etinde-Crompton et Samuel Willard Crompton (2020 : 74-81) émettent l'hypothèse que cette commande lui a été faite dans ce but précis de l'éloigner de ces fonc-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

tions puisque, en menant sa tâche avec bien trop de conviction, elle dérangeait les membres du bureau fédéral. L'œuvre a reçu des éloges critiques considérables mais son succès a été éphémère. Faute de moyens et de stockage pour sa conservation, sa sculpture, comme la majorité des pièces exposées pour l'événement, a été détruite à la fin de l'exposition [30]. Savage tente alors la création d'un nouveau centre dédié à l'art mais la Seconde Guerre mondiale a raison des budgets fédéraux. En 1945, elle quitte Harlem, tombe en dépression mais poursuit son engagement en donnant des cours à des enfants pendant l'été.

3.2. Faith Ringgold, militante pour les artistes, pour les Noirs et pour les femmes

37 Faith Ringgold a également joué un rôle significatif dans l'éducation artistique africaine-américaine, notamment à travers sa carrière d'enseignante qui débute dans les écoles publiques de New York dès 1955. En 1972, elle entreprend une tournée de conférences dans les universités nord-américaines dans le but de sensibiliser la jeunesse aux problèmes liés aux discriminations raciales et de genre. Plus tard, en tant que professeure au département d'arts visuels et des arts performatifs de l'Université de Californie à San Diego de 1984 à 2002, elle contribue à former toute une génération d'artistes noirs. Son approche pédagogique met l'accent sur l'importance de représenter l'expérience africaine-américaine et d'utiliser l'art comme outil d'expression politique et sociale. Elle encourage ses étudiants à explorer leur héritage culturel et à développer leur propre voix artistique, tout en leur transmettant les techniques traditionnelles africaines de peinture et de textile (Anonyme 2024 ; Ringgold 2024 [31]).

38 L'engagement de Faith Ringgold se caractérise aussi par des prises de position politiques et une radicalité croissante, particulièrement manifeste à partir des années 1960. Cette décennie, marquée par les assassinats de John F. Kennedy (1963), Malcolm X (1965), Martin Luther King Jr. (1968) et Robert Kennedy (1968), voit l'embrasement du pays autour des questions des droits civiques, des droits des femmes et de la guerre du Vietnam. La série *Black Light*, initialement conçue pour valoriser les visages noirs, évolue en conséquence et culmine

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

avec *Flag for the Moon: Die Nigger #10* (1969) qui marque un tournant dans sa démarche artistique. Cette toile, au titre délibérément provocateur, constitue une critique acerbe des choix économiques du gouvernement américain et dénonce l'absurdité des sommes colossales investies dans la course à l'espace alors que la communauté africaine-américaine continue de souffrir d'une pauvreté endémique. En prenant pour cible le symbole triomphal du drapeau américain planté sur la lune par Neil Armstrong, Ringgold met en lumière le paradoxe d'une nation capable d'exploits technologiques mais incapable d'assurer le bien-être de tous ses citoyens. Elle travaille une fois de plus sur le thème du drapeau dont les rayures cachent ce que la nation ne veut ni montrer, ni assumer. La violence du message « Die Nigger » à peine visible représente le mépris non assumé du Gouvernement fédéral pour les citoyens noirs américains.

39 Parallèlement à ses œuvres, en 1970-1971, Ringgold multiplie les actions politiques : elle proteste au Metropolitan Museum contre la répression policière des manifestations étudiantes de Jackson, crée des affiches pour soutenir la libération d'Angela Davis, et organise l'exposition *The People's Flag Show* pour contester la loi sur la profanation du drapeau [32] qu'elle considère comme une atteinte au premier amendement de la Constitution américaine sur la liberté d'expression.

40 Son engagement évolue encore en 1971 lorsqu'elle reçoit le Creative Artists Public Service Award pour la réalisation d'une fresque murale dans l'aile des femmes de la prison de Rikers Island. Ce projet illustre parfaitement sa volonté d'intervenir dans les espaces les plus marginalisés de la société américaine, là où se concentrent les populations doublement invisibilisées : femmes majoritairement africaines-américaines, dont de nombreuses activistes. Sa démarche participative, impliquant les détenues dans les choix picturaux, aboutit à la création de deux panneaux qui représentent des femmes de tous âges et de toutes origines de manière positive, contestant ainsi les stéréotypes et les discriminations multiples auxquelles elles étaient/sont confrontées.

41 Ringgold a également lutté de manière très concrète contre les institutions dominantes du secteur culturel, notamment contre la persistance de l'invisibilité des artistes noirs dans les musées, y compris

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

après la période du Civil Rights Movement. Le Studio Museum ouvre ses portes à Harlem en 1968. Le but affiché de cette institution depuis sa création est « de jouer un rôle crucial dans le pivotement du canon artistique et dans la création d'un espace pour les artistes à Harlem [33] » (Studio Museum in Harlem 2025). Le musée est inauguré avec l'exposition *Electronic Refractions II* mais une autre est rapidement organisée, *Invisible Americans: Black Artists of the* 1930s, pour proposer un récit différent de celui donné par l'exposition organisée au même moment par le Whitney Museum, *The 1930s: Painting and Sculpture in America*. Celle-ci présente en effet 80 artistes blancs, ce qui provoque une réaction militante orchestrée notamment par Ringgold.

42 Dans *Mounting Frustration* (2016), Susan E. Cahan documente les actions militantes contre les grandes institutions qui se sont multipliées dans les années 1970. Ces manifestations, qui dépassaient la simple protestation, ont constitué un moment crucial de prise de conscience collective et de transformation institutionnelle. Faith Ringgold représentait leur figure de proue en dénonçant l'exclusion systémique des artistes de couleurs des institutions artistiques. Elle crée une installation devant le Whitney, organise des débats et utilise des panneaux pour mettre en lumière les problèmes de représentation et de diversité dans les musées nord-américains. Toutes ces manifestations contribuent à sensibiliser le public aux défis rencontrés par les artistes noirs, hommes et femmes confondus, pour obtenir une reconnaissance et une visibilité équitables.

43 Mais les années 1970 voient émerger une problématique nouvelle : l'articulation entre luttes féministe et antiraciste. Faith Ringgold se trouve au carrefour du Feminist Arts Movement [34] et du Black Arts Movement [35] qui, paradoxalement, tendent à s'exclure mutuellement. Cette situation conduit à la création du Black Feminist Art Movement, dont Ringgold devient une figure centrale à travers plusieurs organisations clés, comme Art Workers' Coalition (AWC, 1969) ou Women Students and Artists for Black Art Liberation (WASBAL, 1971), toutes créées pour mettre en valeur les travaux des artistes noires et lutter contre le racisme et le sexisme, particulièrement présents dans les institutions culturelles. Dans le parcours de l'artiste, cela fait suite au questionnement déjà perceptible dans *US Postage Stamp Commemorating the Advent of Black Power* qui faisait alors ouvertement réfé-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

rence au cri de ralliement d'Adam Clayton Powell en 1966. À la tête du Black Power, ce dernier affirmait qu'il fallait choisir entre l'extrémisme noir ou le pardon. Le Black Power pouvait-il rayer le white power ? Était-ce souhaitable ? En réponse à Powell, Ringgold interroge la place des femmes au sein du Black Power et dans la lutte pour l'égalité des droits civiques en général. Une parole féminine donne un regard nouveau sur les combats à mener, sur les moyens pour lutter et sur les solutions à envisager.

44 Tous ces combats menés au cours de sa vie expliquent la biographie disponible sur le site de ACA Galleries qui résume :

> Faith Ringgold était une peintre pionnière, une sculptrice utilisant différentes techniques, une artiste de performances, une autrice, une enseignante et une militante dont les œuvres puissantes abordent les questions raciales, de genre et de justice sociale [36]. (ACA Galleries 2025)

45 Elle s'est battue toute sa vie pour les femmes, pour la communauté noire américaine et pour les artistes, un sacerdoce qu'elle considérait comme une chance car il lui conférait une grande liberté. Dans une interview donnée dans les années 1990, elle précise : « Je ne fais pas partie de ces groupes qui profitent d'être en pleine lumière, aux avant-postes. Je ne suis pas un homme et je ne suis pas blanche. Je peux donc faire ce que je veux, et cela, ça a été mon plus grand cadeau [37]. » (Flomenhaft 1990 : 15)

3.3. Ming Smith et Kamoinge

46 Ming Smith adopte, quant à elle, une approche différente, plus discrète du militantisme. Elle intègre le groupe Kamoinge [38] en 1972 – dont le nom kenyan signifie 'un groupe de personnes qui agissent ensemble' – et en devient le premier membre féminin. Elle participe en 1973 au premier volume de *Black Photographers Annual* [39] en étroite collaboration avec le Black Arts Movement. Cet almanach documente la situation des Africains-Américains depuis la fin des années 1960 et son travail permet enfin d'y ajouter une perspective féminine, bien qu'elle ne le revendique pas (Talbert 2025) [40].

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

47 Ming Smith désire représenter le monde tel qu'elle le perçoit en partageant de manière sincère et intègre ses émotions, en illustrant la difficulté de la vie américaine pour une jeune femme noire. Elle écrit en introduction de son travail (DeCarava et Kamoinge Workshop 1973 : 70) « Mes photographies tentent d'ouvrir un passage qui me permette de me comprendre moi-même [41] ». Smith vit une expérience forte en prenant ses clichés, ce qui lui permet de mieux se connaître, mieux se définir et de trouver sa place dans la société. En les partageant avec les spectateurs, elle diffuse ses émotions, ses doutes et ses frustrations de femme noire. Ensemble, ils vivent cette expérience.

48 Deux années plus tard, en 1975, Smith inaugure encore et devient la première femme photographe noire dont l'œuvre est acquise par le MoMa. Si cela pouvait constituer un premier pas vers une reconnaissance institutionnelle, l'artiste déplore aujourd'hui : « Il ne s'est rien passé ensuite pendant quarante ans [42] » (Jansen 2020). Elle reproche au musée d'avoir acquis une de ses œuvres, et de reconnaître ainsi sa qualité, mais de la montrer sans contextualisation ni explication, la maintenant de ce fait dans une forme d'invisibilité. Dans le contexte politique et social américain, Smith craignait que le spectateur blanc soit « englué dans les conventions » comme l'explique Dewey (2010 : 110-111).

49 Malgré tout, interrogée en septembre 2019 par le *Financial Times* sur l'attention nouvelle portée aux artistes femmes de couleur, sa réponse révèle la persistance de son optimisme militant :

> C'est une bonne chose. Ce n'est pas seulement le fait d'avoir mes photographies dans Frieze Masters [foire d'art internationale qui se tient chaque automne depuis 2012 à Londres et qui est organisée par la revue d'art contemporain *Frieze*], c'est le fait de voir des gens qui soutiennent les artistes noirs, qui ont ces conversations. Genre, nous pouvons le faire ! Nous pouvons changer le monde, nous partageons une cause commune [43] ! (Shaw 2019)

50 Cette déclaration résume parfaitement sa vision de l'art comme vecteur de changement social, vision qui, tout en reconnaissant les progrès accomplis, souligne la nécessité de continuer à rendre visibles ceux que la société tend encore à marginaliser.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

51 Cette lutte pour donner plus de visibilité aux artistes noires américaines est un travail de longue haleine. Entamée par Augusta Savage au début du XXe siècle, elle s'est poursuivie tout au long de la vie de Faith Ringgold et de manière plus discrète chez Ming Smith. En 2017, le musée de Brooklyn a organisé l'exposition *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965-1985* qui constitue une reconnaissance tardive de ces artistes, en réunissant notamment les œuvres de Ringgold et de Smith. Selon le catalogue de l'exposition :

> En se concentrant sur le travail des artistes femmes noires, *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965-1985* examine les priorités politiques, sociales, culturelles et esthétiques des femmes de couleur lors de l'émergence de la deuxième vague du féminisme. Il s'agit de la première exposition mettant en lumière les voix et les expériences des femmes de couleur – distinctes du mouvement féministe dominant, principalement blanc, de la classe moyenne – afin de réorienter les conversations autour de l'appartenance raciale, du féminisme, de l'action politique, de la production artistique et de l'histoire de l'art dans cette période historique significative [44]. (Brooklyn Museum 2017)

52 Loin d'être un aboutissement, cette exposition a néanmoins contribué à donner davantage de visibilité, encore nécessaire en ce début de XXIe siècle, aux combats des artistes africaines-américaines ; une lutte essentielle qui traverse les œuvres artistiques et les engagements militants de Savage, Ringgold et Smith.

Conclusion

53 Les parcours et les œuvres d'Augusta Savage, Faith Ringgold et Ming Smith illustrent la manière dont ces artistes ont utilisé leur art comme un outil puissant de transformation sociale et politique. À travers leurs créations, elles ont non seulement confronté les stéréotypes et dénoncé les injustices mais elles ont également écrit des récits longtemps exclus de l'histoire officielle des États-Unis. Augusta Savage a ouvert la voie en combinant excellence artistique et engagement éducatif, elle a offert à une nouvelle génération d'artistes les moyens d'affirmer leur voix. Faith Ringgold, en inscrivant son travail dans la lutte pour les droits civiques et les mouvements féministes, a élargi les horizons de la représentation africaine-américaine dans

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

l'art contemporain. Ming Smith, quant à elle, a transcendé la photographie documentaire pour produire une esthétique à la fois poétique et politique, et capturer l'essence d'une identité en constante négociation entre visibilité et effacement.

54 Ces trois artistes ont su transformer les espaces de marginalisation en lieux d'expression, de réflexion et de revendication. Leur œuvre collective témoigne de l'importance de rendre visible l'invisible et de revaloriser les contributions historiques et culturelles des Africains-Américains. En inscrivant leurs luttes personnelles et collectives dans des médiums divers, elles ont imposé leur vision des acteurs de l'histoire de la société américaine et contribué à modifier le regard porté sur les minorités. Ces artistes ont ainsi ouvert de nouvelles perspectives pour les générations futures d'artistes.

55 À travers leur engagement, elles démontrent toutes les trois que l'art peut non seulement refléter une réalité sociale mais aussi agir comme un levier d'émancipation et de justice. Leur héritage continue d'inspirer et de rappeler l'urgence de la reconnaissance de toutes les voix dans l'histoire nationale et internationale de l'art.

Abel-Hirsch, Hannah. « Ming Smith: "Light is everything" ». *British Journal of Photography*, 2020. Document électronique disponible à : https://www.1854.photography/2020/06/ming-smith-light-is-everything/. Page consultée le 31 août 2025.

Abrams, Alyse. « Harlem Community Art Center ». *The New York Public Library Digital Collections*, 1939. Document électronique consultable à : https://digitalcollections.nypl.org/items/02ef43a0-55a3-0133-61d9-00505686d14e. Page consultée le 7 septembre 2025.

ACA Galleries (American Contemporary Art Gallery). « Faith Ringgold ». 2025. Document électronique consultable à : https://acagalleries.com/artists/faith-ringgold. Page consultée le 1 septembre 2025.

Agbessi, Éric. « La législation de 1964 sur les Droits Civiques aux États-Unis : mythe d'une égalité de droit, réalité d'une égalité de fait ? ». *Revue LISA/LISA e-journal*, XII-7, 2014. Document électronique consultable à : http://journals.openedition.org/lisa/6908. Page consultée le 2 septembre 2025.

Anonyme. « Harlem Artists Guild, Founded By Augusta Savage, Alston, Lightfoot, Jefferson, Schomburg, and Others 1935 ». *Harlem World Magazine*, 2022. Document électronique consultable à : https://www.harlemworldmagazine.co

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

gusta-savage-charles-alston-elba-lightfoot-louise-e-jefferson-arthur-schomburg-and-many-others-1935/. Page consultée le 31 août 2025.

Anonyme. « In Memoriam: Faith Ringgold, 1930-2024 ». *The Journal of Blacks in Higher Education*, 2024. Document électronique disponible à : https://jbhe.com/2024/04/in-memoriam-faith-ringgold-1930-2024/. Page consultée le 1 septembre 2025.

Baldwin, James. « The White Man's Guilt ». *Collected Essays*, New York : Library of America, 1998 [1965], p. 722-727.

Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard/Seuil, 1980.

Berger, Maurice. « Kamoinge's Half-Century of African American Photography ». *The New York Times*, 2016. Document électronique consultable à : https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2016/01/07/kamoinges-half-century-of-african-american-photography/. Page consultée le 31 août 2025.

Brooklyn Museum. « We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965–85. April 21–September 17, 2017 ». 2017. Document électronique consultable à : https://www.brooklynmuseum.org/fr-FR/exhibitions/we_wanted_a_revolution. Page consultée le 31 août 2025.

Brotton, Jerry. *The Renaissance: A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2006.

Cahan, Susan E. *Mounting Frustration: The Art Museum in the Age of Black Power*. Durham : Duke University Press, 2016.

DeCarava, Roy et Kamoinge Workshop. *The Black Photographers Annual*. Volume 1, New York : Black Photographers Annual Inc., 1973.

Dewey, John. *L'art comme experience*, traduit de l'anglais par Cometti, Jean-Pierre *et al.* Paris : Gallimard, 2010.

Domina, Lynn. *The Harlem Renaissance: A Historical Exploration of Literature*. New York : Greenwood, 2014.

Du Bois, William Edward Burghardt. *The Souls of Black Folk*. Chicago : A. C. McClurg & Co., 1903.

Ellison, Ralph. *Invisible Man*. New York : Random House, 1972 [1952].

Etinde-Crompton, Charlotte et Crompton, Samuel Willard. *Augusta Savage: Sculptor of the Harlem Renaissance*. New York : Enslow Publishing, 2020.

Flomenhaft, Eleanor. *Faith Ringgold: A 25 Year Survey*. Hempstead, New York : Fine Arts Museum of Long Island, 1990.

Jansen, Charlotte. « Ming Smith on Pursuing Her Transcendent Photo Practice despite Decades of Discrimination ». *Artsy*, 2020. Document électronique disponible à : https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-ming-smith-pursuing-transcendent-photo-practice-despite-decades-discrimination. Page consultée le 6 septembre 2025.

Locke, Alain. « Enter the New Negro ». *Survey Graphic*, 6/6, 1925a, p. 631-634.

Locke, Alain. *The New Negro: An Interpretation*. New York : Albert and Charles Boni, 1925b.

McKay, Claude. *Harlem: Negro Metropolis*. New York : E.P. Dutton & Co., 1940.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Musée Picasso Paris. « Faith Ringgold, Black is Beautiful ». Press Kit, 2023. Document électronique consultable à : https://www.museepicassoparis.fr/sites/default/files/2025-06/DP%20Faith%20Ringgold%20UK.pdf. Page consultée le 7 septembre 2025.

Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000.

Rancière, Jacques. *Le Spectateur Émancipé*, Paris : La Fabrique, 2008.

Robertson, Stephen / White, Shane / Garton, Stephen / White, Graham. « This Harlem Life: Black Families and Everyday Life in the 1920s and 1930s ». *Journal of Social History*, 44/1, 2010, p. 97-122.

Shaw, Anny. « Ming Smith: 'Being a black woman photographer was like being nobody' ». *The Financial Times*, 2019. Document électronique consultable à : https://www.ft.com/content/ea64791c-dac8-11e9-9c26-419d783e10e8. Page consultée le 1 septembre 2019.

Talbert, Janet Hill. « A Portrait of Ming Smith as an Artist in the Making ». *Aperture*, 2025. Document électronique consultable à : https://aperture.org/editorial/a-portrait-of-ming-smith-as-an-artist-in-the-making/. Page consultée le 7 septembre 2025.

Wallace, Michele. *Black Popular Culture*. New York : The New Press, 1998 [1992].

Witalec, Janet et Harris-Lopez, Trudier. *The Harlem Renaissance: A Gale Critical Companion*. Detroit : Gale Research Inc, 2002.

Sitographie

Faith Ringgold, site officiel, 2024. Document électronique consultable à : faithringgold.com (http://faithringgold.com/). Page consultée le 10 mars 2024.

Harlem Arts Alliance, site officiel, 2025. Document électronique consultable à : https://harlemaa.org/. Page consultée le 1 septembre 2025.

Kamoinge. « Mission », site officiel, 2025. Document électronique consultable à : https://www.kamoinge.com/history-1. Page consultée le 31 août 2025.

Studio Museum in Harlem, site officiel, 2025. Document électronique consultable à : https://www.studiomuseum.org/history. Page consultée le 31 août 2025.

Podcast

Vignard, Michel. « Jacques Rancière ou la philosophie déplacée, épisode 5/5 : L'art est libérateur parce qu'on n'est plus dans la production d'un effet déterminé qui attend une réponse, interview avec Michel Vignard », *France Culture*, 2011. Document électronique consultable à : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-voix-nue/jacques-ranciere-5-5-3285802. Page consultée le 10 avril 2025.

---

1 Harlem devient un quartier marginalisé avec son rattachement à la municipalité de New York en 1873. L'arrivée du métro aérien en 1880, qui devait

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

faciliter son urbanisation, incite les spéculateurs immobiliers à faire construire des logements appelés 'Brownstones'. Cependant, le retard dans la construction du métro et la surabondance de logements font baisser les prix, ce qui entraîne, à la fin du XIXe siècle, une installation massive d'immigrés juifs d'Europe de l'est, d'Italiens et d'Irlandais. Cette surpopulation, à laquelle s'ajoute l'afflux de Noirs du sud avec la Grande migration, transforme le quartier. Après avoir été un havre de paix à la campagne, Harlem devient peu à peu un ghetto noir.

2 Après la Première Guerre mondiale, une nouvelle génération d'intellectuels, d'artistes et de militants affirme sa fierté d'être noire. Dans ce mouvement, 'Negro' est écrit en majuscule, pour traduire dignité et reconnaissance identitaire. Il deviendra 'Noir' en français.

3 « More than the Negro capital of the nation. It is the Negro capital of the world. » (1940 : 30) Dans cet article, toutes les traductions proposées sont celle de l'auteur, sauf mention expresse du contraire.

4 En 1952, Ralph Ellison publie son premier roman, *Invisible Man*, d'inspiration autobiographique, qui décrit un pays déchiré par la violence économique et raciste tout en témoignant sur la condition des Noirs et en questionnant la vérité et le mensonge que dissimule le rêve américain. *Invisible Man* sera traduit en français par Robert et Magali Merle en 1969 et publié la même année sous le titre *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*.

5 *Gamin* est visible ici : https://americanart.si.edu/artwork/gamin-21658.

6 Le terme 'racial' comme celui de 'race' utilisés dans l'article sont à comprendre dans le contexte américain dont ils sont issus, à savoir un pays qui s'est construit sur l'esclavage et la ségrégation.

7 Toutes les œuvres de Faith Ringgold évoquées au cours de cette étude (peintures, posters, *quilts*) sont consultables ici : https://web.archive.org/web/20220329151404/https://www.faithringgold.com/art/.

8 *Black Light Series* est composée des douze œuvres suivantes : #1: *Big Black* (1967), #2: *Man* (1967), #3: *Soul Sister* (1967), #3.1: *Invisible Man* (1968), #3.2: *Invisible Woman* (1968), #4: *Mommy and Daddy* (1969), #5: *Black Art Poster* (1969), #6: *Love Black Life* (1969), #7: *Ego Painting* (1969), #8: *Red White Black Nigger* (1969), #9: *The American Spectrum* (1969), #10: *Flag for the Moon: Die Nigger* (1969), #11: *US America Black* (1969), #12: *Party Time* (1969).

9 Voir, à titre d'exemple, les photographies possédées par le Museum of Modern Art : https://www.moma.org/collection/works/55317.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

10 « I am invisible, simply because people refuse to see me. » (traduction officielle par Robert et Magali Merle).

11 « BJP: When viewers look at your images in the context of the current exhibition, and beyond it, do you hope it will remind them of alternate representations? / MS: Yes, definitely. » De manière implicite, l'artiste exprime son espoir que le public actuel saura replacer les photographies dans leur contexte et comprendre ce qu'elle a voulu montrer, avec sa vision et son histoire de jeune femme noire américaine.

12 « My work as a photographer was to record, culturally, the period of time in which I lived [...] most of my work is not about recording—as it is with documentary photography—but about expressing what was important to me ».

13 Cette œuvre est consultable ici : https://whitney.org/collection/works/64301.

14 Harlem Hellfighters est le nom donné au 369e régiment d'infanterie, bataillon le plus connu composé de soldats noirs bien souvent moins entraînés, moins bien habillés et nourris que leurs homologues blancs.

15 Si les deux hommes promeuvent la fierté noire, Du Bois, cofondateur de la National Association for the Advancement of Colored People, milite pour l'intégration des Noirs dans la société américaine et croit au changement par les institutions et la pression morale sur la majorité blanche alors que Garvey prône un séparatisme noir, rêve de bâtir un empire indépendant (il fait la promotion du retour en Afrique ou du 'Back to Africa Movement') et rejette l'idée que les Noirs puissent un jour être acceptés à égalité aux États-Unis.

16 Certains portraits sont visibles ici : https://www.artchive.com/artwork/tina-turner-what-s-love-got-to-do-with-it-ming-smith-1984/.

17 Les expressions en italique sont de Barthes.

18 Le Civil Rights Act est une loi fédérale qui fut promulguée par le président des États-Unis Lyndon B. Johnson le 2 juillet 1964. Cette loi met un terme à la discrimination et à la séparation entre citoyens américains. Pour plus de détails, voir Agbessi (2014).

19 *American People Series* est composée des 20 œuvres suivantes : #1: *Between Friends* (1963), #2: *For Members Only* (1963), #3: *Neighbors* (1963), #4: *The Civil Rights Triangle* (1963), #5: *Watching and Waiting* (1963), #6: *Mr. Charlie* (1964), #7: *The Cocktail Party* (1964), #8: *The In Crowd* (1964), #9: *The*

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

American Dream (1964), #10: *Study Now* (1964), #11: *Three Men on a Fence* (1964), #12: *The Family Plan* (1964), #13: *God Bless America* (1964), #14: *Portrait of an American Youth* (1964), #15 *Hide Little Children* (1966), #16: *Woman Looking in a Mirror* (1966), #17: *The Artist and His Model* (1966), #18: *The Flag is Bleeding* (1967), #19: *US Postage Commemorating the Advent of Black Power* (1967), #20: *Die* (1967).

20 « I didn't want people to be able to look, and look away, because a lot of people do that with art. I want them to look and see. I want to grab their eyes and hold them, because this is America. »

21 Le Long Hot Summer désigne les 159 émeutes raciales ayant eu lieu aux États-Unis durant l'été 1967.

22 L'expression '*black power*', utilisée pour la première fois par Stokely Carmichael, président du Student Non-Violent Coordinating Committee en 1966, évoque le mouvement qui vise à inciter la communauté noire à lutter pour sa propre promotion.

23 « No curtain under heaven is heavier than that curtain of guilt and lies behind which white Americans hide. »

24 *The People's Flag Show* (1970), *The Judson* 3 (1970), *America Free Angela* (1971), *United States of Attica* (1971-1972).

25 « This map of American violence is incomplete. Please write in whatever you find lacking ».

26 Charles Aston, artiste visuel (1907-1977) connu pour ses peintures, ses sculptures, ses illustrations et ses fresques, est une figure clé de la Renaissance de Harlem. Elba Lightfoot est une peintre africaine-américaine (1906-1989) célèbre pour ses fresques réalisées à l'hôpital de Harlem. Arthur Schomberg est un écrivain et historien noir américain originaire de Porto Rico (1874-1938).

27 « We, the artists of Harlem, being aware of the need to act collectively in the solution of the cultural, economic, social and professional problems that confront us, do hereby constitute ourselves an organization that shall be known as the Harlem Artists Guild. »

28 La WPA est un programme lancé par F. Roosevelt en 1935 dans le cadre du New Deal qui permet de monter des projets de grande ampleur (spectacles, fresques, concerts…) et de mener des actions concrètes pour soutenir les artistes africains-américains.

29 Johnson James Weldon est un écrivain africain-américain (1871-1938).

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

30 Bien qu'elle ait été détruite, *The Harp* peut facilement être visualisée car sa conception a duré deux ans. De plus, l'œuvre occupe une place centrale et incontournable pendant l'Exposition universelle de 1939 car la question de l'art comme moyen de promouvoir la communauté africaine-américaine était au cœur des débats. Tout cela explique les nombreuses photographies d'archives (dont on trouve des exemples ici : https://www.nyhistory.org/blogs/artist-augusta-savage-and-the-tragic-story-of-her-lost-masterwork) et la réalisation de répliques miniatures après l'exposition, ce qui, dans ce cas, a facilité le travail de mémoire autour de l'œuvre de Savage qui, à cette époque, était devenue une personnalité très influente à Harlem. Une des maquettes de *The Harp* peut être visualisée ici : https://www.nypl.org/events/tours/audio-guides/treasures-audio-guide-verbal-descriptions/item/13857.

31 Le site officiel de l'artiste est en cours de rénovation et ne met plus à disposition du public sa biographie qui était visible jusqu'en 2024, année de son décès.

32 En juillet 1968, une loi prévoit une amende de mille dollars, voire une peine d'emprisonnement, pour toute personne portant atteinte en public au drapeau américain en le mutilant, le dégradant, le profanant ou le piétinant.

33 « Under the leadership of a diverse group of artists, activists, philanthropists, and Harlem residents, the institution aims to play a crucial role in pivoting the artistic canon and making space for artists in Harlem. »

34 Ce mouvement se bat pour la visibilité des artistes féminines, quelle que soit leur origine. Il est toutefois très majoritairement mené par des femmes blanches dénigrant les idées de leurs homologues noires.

35 Ce mouvement lutte pour la mise en lumière des artistes noirs. Mais il est largement machiste et exclut les femmes et leurs revendications.

36 « Faith Ringgold was a pioneering painter, mixed media sculptor, performance artist, author, teacher and activist whose powerful works address issues of race, gender, and social justice. »

37 « I am not part of those groups who benefit from being in the spotlight, at the forefront. I am not a man and I am not white. So I can do whatever I want, and that has been my greatest gift. »

38 Ce groupe de photographes noirs est né en 1963 pour « honorer, documenter, préserver et représenter l'histoire et la culture de la diaspora africaine avec intégrité et respect de l'humanité à travers le prisme des photo-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

graphes noirs » (« [to] honor, document, preserve, and represent the history and culture of the African Diaspora with integrity and respect for humanity through the lens of Black photographers » (Kamoinge 2025).

39 Entre 1973 et 1980, le groupe publie chaque année un recueil de photographies prises par les membres du collectif.

40 Quand les gens lui demandaient ce que cela lui faisait d'être la première femme du collectif, elle répondait que cela ne lui faisait rien (« People ask me, "How did it feel to be the first woman in Kamoinge?" But I never dealt with that at all. I just never dealt with it. I was just an artist, a photographer. »).

41 « My photographs attempt to open the passageway to my understanding of myself. »

42 « Nothing happened for 40 years after that. »

43 « It's a good thing. […] It's not just having my photographs in Frieze Masters, it's people who are supportive of black artists, who are having these conversations. It's like, we can do this! We can change the world, we have a common cause! »

44 « Focusing on the work of black women artists, *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965–85* examines the political, social, cultural, and aesthetic priorities of women of color during the emergence of second-wave feminism. It is the first exhibition to highlight the voices and experiences of women of color—distinct from the primarily white, middle-class mainstream feminist movement—in order to reorient conversations around race, feminism, political action, art production, and art history in this significant historical period. »

Français
Cette étude analyse le rôle essentiel de trois artistes africaines-américaines – Augusta Savage (1892-1962), Faith Ringgold (1930-2024) et Ming Smith (née en 1950) – dans le processus artistique de visibilisation de leur communauté. Leur travail à travers trois médiums différents (sculpture, peinture et photographie) a permis de révéler des réalités ignorées par la société américaine en luttant contre l'invisibilité sociale des Africains-Américains.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Gamin (1929) de Savage et *Black Light Series* (1967-1969) de Ringgold ont célébré la beauté noire en offrant, par le visage, une réponse à la déshumanisation souvent imposée aux Africains-Américains. De son côté, la série *Invisible Man* (1988-1991) et *America Seen Through Stars and Stripes* (1997) de Smith représentent la complexité de l'identité noire à travers des œuvres qui explorent la notion d'effacement dans un contexte urbain.
Au-delà de la visibilisation d'individus, ces artistes ont réinventé le récit national américain en y intégrant l'expérience africaine-américaine, que ce soit par les bustes de leaders noirs de Savage, les quilts narratifs de Ringgold ou les portraits de personnalités noires influentes de Smith.
En confrontant les stéréotypes raciaux, en dénonçant les injustices et en affirmant la valeur de la culture noire au sein du canon artistique américain, ces trois femmes ont fait plus qu'utiliser leur travail comme un outil d'engagement social et politique, elles ont également mené des actions militantes personnelles.

English

This study analyzes the pivotal role of three African American female artists —Augusta Savage (1892-1962), Faith Ringgold (1930-2024), and Ming Smith (born 1950)—in the artistic process of visibilization of their community. Their work through different arts (sculpture, painting, and photography) revealed the realities ignored by American society and fought against the social invisibility faced by African Americans.
Savage's *Gamin* (1929) and Ringgold's *Black Light Series* (1967-1969) celebrated black beauty, but also offered a response to the dehumanization imposed on African Americans by featuring faces, while Smith's *Invisible Man* series (1988-1991) and *America Seen Through Stars and Stripes* (1997) represent the complexity of black identity through works that explore the notion of erasure in an urban context.
Besides visibilizing individuals, these artists also reinvented the American national narrative by integrating the black experience into it with Savage's busts of black leaders, Ringgold's narrative quilts, or Smith's portraits of influential African American personalities.
By confronting racial stereotypes, denouncing injustices, and asserting the value of black culture within the American artistic canon, these three women did more than using their work as a tool for social and political commitment; they also took personal action as militants.

Mots-clés
art africain-américain, femmes artistes, visibilité, activisme artistique, identité culturelle

Keywords
African American art, female artists, visibility, artistic activism, cultural identity

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Anne-Lise Mialhe
PRCE à l'IUT Clermont Auvergne (UCA, département MMI Le Puy-en-Velay), Doctorante en Sciences de l'Information et de la Communication, Laboratoire Communication et Sociétés (EA 4647), 8 avenue de la dentelle, 43000 Le Puy-en-Velay, France

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.