

Couleurs passées au Quai Branly L'exposition *The Color Line*

Andrew DIAMOND et Sarah LÉBOIME

Avec l'exposition « The Color Line », le Musée du Quai Branly propose de faire découvrir des artistes africains-américains méconnus et leur contribution multiforme à la lutte contre la ségrégation et les discriminations. Elle véhicule malheureusement une version datée de l'histoire des Noirs et omet des dimensions essentielles de l'art africain-américain.

« Le problème du 20^{ème} siècle est le problème de la ligne de partage des couleurs »¹. Bien qu'écrits en 1903, ces mots du sociologue W.E.B. Du Bois résonnent encore tristement dans les Etats-Unis d'aujourd'hui. Ils sont parmi les premiers que lit le visiteur en entrant dans l'exposition intitulée « The Color Line : les artistes africains-américains et la ségrégation », présentée au Musée du quai Branly – Jacques Chirac jusqu'au 15 janvier 2017. Comme le pressentait Du Bois, de la fin de l'esclavage en 1865 à la période contemporaine, la métaphore de la « ligne de couleur » s'est montrée particulièrement pertinente pour désigner la ségrégation, légale ou non, qui n'a cessé de marquer la société américaine. C'est par le prisme des artistes africains-américains, encore très peu présents dans les musées en France mais aussi, dans une moindre mesure bien sûr, aux États-Unis, que l'exposition choisit de montrer le combat contre la ségrégation, visant ainsi à « rend[re] hommage aux artistes et penseurs africains-américains qui ont contribué, durant près d'un siècle et demi de luttes, à estomper cette "ligne de couleur" discriminatoire »². Comment les artistes noirs ont-ils combattu, à travers leurs œuvres, la « ligne de couleur », tant concrète, institutionnalisée, que mentale, symbolique, qui maintenait et continue, dans une certaine mesure, de maintenir une

¹ W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folks*, 1903. "The problem of the twentieth century is the problem of the color-line"

² Site internet du Musée du Quai Branly (<http://www.quaibranly.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/expositions/details-de-levenement/e/the-color-line-36687/>).

frontière entre leur communauté et l'Amérique blanche ? Cette exposition témoigne, comme jamais auparavant en France, de la richesse artistique de la contestation noire américaine.

Se trouvent rassemblés en France pour la première fois des centaines d'œuvres et de documents originaux d'artistes africains-américains aussi divers que Jacob Lawrence, Aaron Douglas, Archibald Motley, Dox Thrash, Oliver Harrington ou encore Faith Ringgold et Ellen Gallagher. L'exposition, guidée par un fil conducteur historique, s'ouvre sur la période de la Reconstruction (1865-1877), juste après la guerre de Sécession, pendant laquelle le Congrès s'est efforcé de protéger l'égalité des droits de tous les Américains, malgré les oppressants « codes noirs », la résistance du président Andrew Johnson puis les lois ségrégationnistes dites Jim Crow. De l'autre côté du spectre chronologique, ce sont les artistes africains-américains contemporains qui sont valorisés, ainsi que l'évolution terminologique de *Negro* à *African-American*, en passant par *colored*, *Black* et *Afro-American*. Entre les deux se déploie tout un éventail de thèmes et de périodes historiques : l'époque des *minstrel shows*³, l'exposition universelle de Paris 1900, l'âge d'or des sportifs africains-américains, la Grande Guerre, la Harlem Renaissance, le développement du *race cinema*, le combat contre le lynchage, la Seconde Guerre mondiale, le mouvement des droits civiques et enfin le mouvement Black Power. Dans chaque section, plusieurs œuvres d'art et documents divers (reproductions d'images, de unes de journaux, livres, extraits d'enregistrements, etc.) sont proposés pour illustrer le contexte social et politique dans lequel s'est inscrite la lutte des artistes noirs américains contre la ségrégation. En effet, si l'objectif premier de l'exposition, d'après son commissaire Daniel Soutif, est d'exposer en France et en Europe des artistes africains-américains jusqu'ici largement négligés par le monde de l'art de ce côté de l'Atlantique, la dimension pédagogique n'en reste pas moins essentielle au projet. Comme l'a affirmé Soutif, « il y a une recrudescence ces dernières années de problèmes liés au racisme » et « [i]l y a donc [une] volonté indubitablement informative et pédagogique de donner des moyens de comprendre »⁴. Cette exposition sur la « color line » représente sans aucun doute une initiative opportune à une époque où les réflexions approfondies sur les questions raciales restent rares dans une France aux prises avec des angoisses xénophobes de plus en plus marquées.

³ Les *minstrel shows* furent une forme théâtrale populaire du début du 19^{ème} au début du 20^{ème} siècle. Les premiers *minstrels*, dits *blackface minstrels*, mettaient en scène des acteurs comiques blancs qui, le visage peint en noir, se lançaient dans des performances caricaturales reproduisant les chants et les danses des esclaves. Après la guerre de Sécession, de plus en plus d'artistes africains-américains perpétuèrent la tradition des *minstrel shows* en se l'appropriant, se grimant également en noir pour parodier à leur tour les Blancs singeant les Noirs.

⁴ Interview de Daniel Soutif dans *Jokkoo*, n° 26, septembre-décembre 2016, p. 4-5.



Jim Crow, l'archétype de l'esclave dans les *blackface minstrels* © Public Domain



Claude Clark, *Raising the Cross*, 1977, huile sur panneau. Par Bookerrj (Travail personnel) [CC BY-SA 4.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>)], via Wikimedia Commons

Des artistes africains-américains sur la scène parisienne

Soutif déclare avoir découvert les artistes africains-américains présentés dans « The Color Line » au détour de ses recherches en 2006, dans le cadre de l'exposition « Le Siècle du Jazz », organisée également au musée du quai Branly. Si Matisse, Mondrian et Pollock lui apparurent tout de suite comme des choix évidents, il découvrait alors à peine les artistes

Aaron Douglas, Archibald Motley, Jacob Lawrence ou Romare Bearden⁵. Dix ans plus tard, ce sont ces artistes et de nombreux autres dont il réunit les œuvres. Les dessins et caricatures satiriques d'Oliver Harrington, que l'on retrouve à différents lieux dans l'exposition, constituent par exemple des ressources fascinantes, d'autant que son travail est peu connu. Très peu nous est dit sur Harrington, les cartels se limitant à traduire les légendes de ses dessins. Il aurait pourtant été intéressant d'apprendre que les critiques antiracistes portées par ses œuvres furent si controversées qu'elles firent du dessinateur une cible des autorités américaines à l'ère du maccarthysme. Il passa la seconde moitié de sa vie en exil en Europe, à Paris puis en Allemagne, et continua à publier ses œuvres dans un magazine communiste américain, *The Daily World*⁶. Ce manque d'informations sur les artistes, leur vie et leur art est, de manière générale, un des reproches que l'on peut adresser à cette exposition. Il aurait été passionnant de mieux cerner les pratiques et les luttes individuelles d'artistes aussi divers qu'Archibald Motley, Henry Ossawa Tanner, Jacob Lawrence, Aaron Douglas, Hale A. Woodruff, Dox Thrash, Elizabeth Catlett, Reginald A. Gammon Jr., Faith Ringgold et de nombreux autres. Quels rôles l'art noir joua-t-il dans la communauté africaine-américaine ? Comment les artistes finançaient-ils leur art ? Ont-ils cherché une reconnaissance artistique dans les milieux *mainstream*, principalement blancs ? Comment ont-ils conjugué cette quête avec leur combat contre la ségrégation et la discrimination ? L'exposition omet malheureusement de répondre à la plupart de ces questions ou ne les traite que de façon très superficielle. De plus, le rapprochement opéré entre les artistes africains-américains présentés dans l'exposition et le musée du quai Branly – Jacques Chirac, spécialisé dans les arts dits « premiers » et portant le nom de l'homme qui a, par le passé, stigmatisé « le bruit et l'odeur » des « étrangers » de France, peut surprendre. Si l'objectif est d'introduire les artistes africains-américains dans le monde de l'art français, les « découvrir » dans un musée orienté vers « l'autre » n'est pas sans risque. Soutif reconnaît d'ailleurs lui-même une certaine « ambiguïté » dans le choix du musée du quai Branly, mais il insiste sur le vaste « dialogue des cultures » encouragé par le musée, véritable passerelle entre les époques et les continents⁷.

⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁶ Voir M. Thomas Inge, *Dark Laughter: The Satiric Art of Oliver W. Harrington*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009.

⁷ *Jokkoo*, n° 26, septembre-décembre 2016, p. 4-5.

Une vision datée de l'histoire africaine-américaine

Si la logique historique de l'exposition est pertinente, elle pose tout de même problème, notamment parce qu'elle ne tient pas toujours compte du travail plus ou moins récent d'historiens ayant remis en question certaines notions ou chronologies jusque-là largement acceptées. L'exposition a ainsi tendance à reproduire des perceptions de l'histoire noire américaine dépassées et, de fait, à transmettre aux visiteurs une vision limitée et parfois superficielle.

Le quartier de Harlem à New York fait par exemple l'objet de plusieurs longs développements tandis que le South Side de Chicago est à peine évoqué. « Harlem On their Minds », annonce le titre de l'une des sections de l'exposition, alors que le descriptif présente le quartier comme « la capitale mondiale de la culture noire » dans les années 1920 puis comme *le* « Ghetto Noir », ainsi que le qualifiait le sociologue Kenneth Clark. Ces dernières années, de nombreux historiens ont pourtant mis en exergue le rôle prépondérant joué par Chicago dans l'histoire politique, sociale et culturelle africaine-américaine. C'est en effet toute une « métropole noire », terme emprunté aux sociologues St. Clair Drake and Horace Cayton⁸, qui s'est développée dès les années 1910 et 1920, à l'époque de la Grande migration, autour du quartier noir de Bronzeville dans le South Side. L'ébullition de cette métropole noire, lieu d'innovation et de fierté raciale, a d'ailleurs été immortalisée sous la plume de Langston Hughes et sur les toiles d'Archibald Motley, deux artistes présents dans l'exposition « The Color Line » mais à aucun moment associé à Bronzeville. C'est dans la ceinture noire de Chicago également que se développa, dans les années 1940 et 1950, ce qu'Arnold Hirsch qualifie de « deuxième ghetto » (*second ghetto*)⁹. Loin d'être démantelé, le ghetto noir de Chicago fut en effet étendu et renforcé pendant cette période et la ségrégation, non pas *de jure* comme dans le Sud des États-Unis mais bien *de facto*, ne fit que se consolider. Il n'est donc guère surprenant que Chicago devînt l'un des lieux emblématiques du Mouvement des Droits Civiques et plus largement de tout un mouvement de luttes africaines-américaines souvent rassemblées sous le terme de *Black Freedom Struggle*.

En outre, l'exposition limite clairement le Mouvement des droits civiques aux « deux décennies qui suivirent la guerre » et le font suivre d'une « nouvelle époque », celle du *Black Power*, qui aurait commencé vers le milieu des années 1960. Aussi pratique ce découpage

⁸ St. Clair Drake and Horace Cayton, *Black Metropolis: A Study of Negro Life in a Northern City*, Chicago, University of Chicago Press, 1993 [1945].

⁹ Arnold Hirsch, *Making the Second Ghetto: Race and Housing in Chicago, 1940-1960*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

chronologique soit-il, il a largement été remis en cause au cours des vingt dernières années. Des historiens comme Jacquelyn Dowd Hall, Komozi Woodard, Jeanne Theoharis, Martha Biondi, Matthew Countryman, Thomas Sugrue, Peniel Joseph, James Smethurst et bien d'autres ont contribué à repenser la chronologie du *Black Freedom Movement*. Désormais, l'historiographie a imposé l'idée d'un « long civil rights movement » qui aurait commencé longtemps avant l'après-guerre et se serait poursuivi bien après le passage des *Civil Rights Act* (1964) et *Voting Rights Act* (1965) et le durcissement du militantisme noir¹⁰. Or, à voir l'exposition, on a malheureusement encore l'impression que tout le mouvement des droits civiques a été déclenché par le refus d'une petite femme noire fatiguée de céder son siège à un homme blanc. Parmi les nombreuses occasions manquées, l'exposition aurait par exemple gagné à tisser davantage de liens entre l'activisme politique et artistique des « New Negroes » (tel Alain Locke) des années 1920 et celui des militants du « long civil rights movement ». Il aurait été aussi judicieux d'évoquer le nationalisme noir invoqué par Marcus Garvey dès les années 1920, les différents projets qu'il mit au point (l'Universal Negro Improvement Association et le journal *Negro World* notamment), et d'établir des ponts avec le nationalisme, révolutionnaire ou culturel, revendiqué par les militants *Black Power*. Si Elizabeth Catlett, auteur de la série de gravures intitulée *The Negro Woman* (1946-47), est présentée comme précurseur du travail du collectif d'artistes *Spiral*, formé dans les années 1960 à New York, les liens de ce type restent très rares et peu explorés.

Enfin, l'exposition établit une distinction nette entre droits civiques et Pouvoir noir et cède, au moins en partie, à la tentation de polariser ces deux mouvements, l'un vertueux et héroïque, l'autre beaucoup plus sombre et parfois violent. À propos du mouvement pour les droits civiques, il est question d'« actions d'éclat héroïques comme celle de Rosa Parks », de « marche pour la liberté » et du célèbre « I have a dream » de Martin Luther King. La section « Black is Beautiful : Black Power, Black Muslims, Black Panthers » insiste en revanche sur « l'action armée » des Panthers, les « violences racistes blanches » et rappellent que Malcolm X fut assassiné en 1965 et Angela Davis emprisonnée en 1970. Il ne s'agit pas bien sûr de nier les différences entre les deux périodes et entre les formes de militantisme africains-américain qui s'y sont jouées mais cette polarisation trop simpliste a été très largement remise en

¹⁰ Le concept de « long civil rights movement » a d'abord été proposé par Jacquelyn Dowd Hall dans « The Long Civil Rights Movement and the Political Uses of the Past », *Journal of American History*, Vol 91, mars 2005, p. 1233-63. Pour une histoire récente en français qui reprend ce concept, voir Caroline Rolland-Diamond, *Black America. Une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, La Découverte, 2016.

question dans l'historiographie du *Black Freedom Movement*¹¹. Paul Alkebulan a par exemple montré que le principal héritage des Black Panthers tenait bien plus à leur engagement social et communautaire (distribution de petits déjeuners dans les écoles, ouverture de cliniques gratuites, création d'écoles de la « libération », etc.) qu'aux violents affrontements et à la rhétorique marxiste des leaders du parti¹². De nombreux historiens ont par ailleurs mis en valeur la dimension culturelle du mouvement *Black Power* et le combat des activistes pour la fierté raciale et l'auto-détermination, trop souvent omis dans l'historiographie jusqu'à la fin du 20^{ème} siècle¹³. L'exposition évite bien sûr en partie cet écueil grâce à son angle artistique. La période est en effet décrite comme « riche en manifestations artistiques noires faisant, le plus souvent, directement écho aux luttes politiques ». Cependant, le graphisme d'Emory Douglas, le *Free Jazz*, et la poésie d'Amiri Baraka sont les seuls exemples mentionnés et le concept de « Black Is Beautiful » ne fait pas l'objet d'une réflexion poussée et n'est que modérément illustré.

Et le Black Arts Movement ?

Mais la lacune majeure de l'exposition reste son ignorance totale du *Black Arts Movement* (BAM), décrit par l'écrivain, critique et éditeur africain-américain Larry Neal comme « la sœur esthétique et spirituelle du concept Black Power »¹⁴. Le nom du poète Amiri Baraka (LeRoi Jones) est mentionné mais à aucun moment le mouvement artistique qu'il a largement contribué à créer n'est évoqué. Ce mouvement fut pourtant incroyablement riche et vit naître de nombreux projets artistiques et institutions culturelles à travers le pays. Le Black Arts Repertory Theater d'Amiri Baraka à Harlem, le groupe US de Maulana Karenga à Los Angeles, les maisons d'édition Broadside Press de Dudley Randall à Detroit et Third World Press de Haki Madhubuti à Chicago ou encore le groupe AfriCOBRA, développé par un collectif d'artistes visuels, à Chicago également, ne sont que quelques exemples des

¹¹ Voir Peniel Joseph, « The Black Power Movement : A State of the Field », *The Journal of American History*, vol. 96, n° 3, décembre 2009.

¹² Paul Alkebulan, *Survival Pending Revolution : The History of the Black Panther Party*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2007. Voir aussi Charles Earl Jones, *The Black Panther Party Reconsidered*, Baltimore, Black Classic Press, 1998.

¹³ Sur la dimension culturelle du *Black Power*, voir par exemple Komozi Woodard, *A Nation within a Nation: Amiri Baraka (LeRoi Jones) and Black Power Politics*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999 ; James Smethurst, *The Black Arts Movement : Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2005 ; Lisa Gail Collins, Margo Crawford, *New Thoughts on the Black Arts Movement*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2006 ; Jerry Gafio Watts, *Amiri Baraka: The Politics and Art of a Black Intellectual*, New York, New York University Press, 2001 ; Scot Brown, *Fighting for Us: Maulana Karenga, the US Organization, and Black Cultural Nationalism*, New York, New York University Press, 2003.

¹⁴ Larry Neal, "The Black Arts Movement", *The Drama Review*, vol. 12, 1968, p. 29-39.

organisations culturelles et artistiques omises dans l'exposition. Le *Wall of Respect*, l'une des premières fresques murales extérieures, un immense mur de héros peint en 1967 dans le ghetto de Bronzeville par des artistes du groupe OBAC, est lui aussi absent. Il a pourtant été à l'origine de tout un mouvement de création de fresques murales communautaires dans de nombreuses villes américaines. Une section sur le *Black Arts Movement* aurait permis à l'exposition, et plus particulièrement au prisme choisi de la *color line*, de gagner en profondeur et en complexité dans la mesure où le nationalisme noir revendiqué par les artistes renversait complètement le rapport de force traditionnellement associé à la ségrégation. Plutôt que de lutter contre une ségrégation imposée à eux, plutôt que de chercher l'intégration prônée par Martin Luther King, les militants nationalistes renforcèrent au contraire la « color line », une ligne de partage qu'ils comptaient contrôler en se réappropriant leur histoire, leur culture, leur héritage et en créant des institutions noires – politiques, éducatives, sociales, culturelles – autonomes.

« It's Nation Time », martelait Amiri Baraka dans l'un de ses poèmes les plus célèbres (1970), tandis que Barbara Jones Hugu, l'une des fondatrices du collectif AfriCOBRA à Chicago, multipliait les poings levés et le mot « Unite » dans sa sérigraphie du même nom (1971). La poétesse Gwendolyn Brooks, lauréate du prix Pulitzer de poésie en 1950, n'hésita pas à quitter, dans les années 1960, sa prestigieuse maison d'édition new-yorkaise, Harper and Row, pour publier ses œuvres chez Broadside Press et Third World Press. De nombreux artistes du BAM se recentrèrent sur leur communauté et s'efforcèrent d'insuffler un élan de fierté raciale dans les ghettos noirs des grandes villes américaines. Le *Wall of Respect* et ses héros, peints à la vue de tous, en est le parfait exemple. Les « trois reines » (*Three Queens*, 1971) du peintre Wadsworth Jarrell, l'un des fondateurs d'AfriCOBRA, sont également puissantes à cet égard : entourant les têtes des trois personnages apparaissent les phrases « *Afros are beautiful* », « *Black Women Are Beautiful* » et « *Let Your Hair Grow Natural* ». Par ailleurs, la fête panafricaniste de Kwanzaa, créée en 1966 par Maulana Karenga et l'organisation US à Los Angeles, continue de célébrer tous les ans la culture africaine-américaine. Les exemples sont nombreux et les productions artistiques nées du BAM incroyablement riches et complexes¹⁵. L'exposition aurait de fait gagné à accorder au

¹⁵ Sur le *Black Arts Movement*, voir Smethurst, *The Black Arts Movement* ; Collins, and Crawford, *New Thoughts on the Black Arts Movement* ; John H. Bracey, Sonia Sanchez, James E. Smethurst, *SOS – Calling All Black People: A Black Arts Movement Reader*, University of Massachusetts Press, 2014 ; Woodard, *A Nation within a Nation* ; Watts, *Amiri Baraka* ; Julius E. Thompson, *Dudley Randall, Broadside Press, and the Black Arts Movement in Detroit*, Jefferson, NC, McFarland & Co, Inc., 1999 ; Cheryl Clarke, *After Mecca: Women Poets and the Black Arts Movement*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2005 ; Daniel Widener, *Black Arts West: Culture and Struggle in Postwar Los Angeles*, Durham, Duke University Press, 2009 ; Carmen

mouvement une section entière en incluant, par exemple, certaines des œuvres d'AfriCOBRA récemment acquises par le Brooklyn Museum.



Le Wall of Respect, 1967 © Roy Lewis

Ségrégation ou Congregation ?

In fine, la notion de ségrégation était-elle la plus pertinente pour comprendre l'art africain-américain depuis la Reconstruction jusqu'à aujourd'hui ? En se concentrant sur la ségrégation, l'exposition omet en effet la notion bien plus positive de « *congregation* » (rassemblement), terme emprunté aux historiens Earl Lewis et Robin Kelley. Ainsi que l'affirme Lewis, évoquant le sud en proie aux lois Jim Crow, « la *congregation* était importante car elle symbolisait un acte de libre arbitre, alors que la ségrégation représentait l'imposition de la volonté d'autrui »¹⁶. Kelley insiste quant à lui sur le sentiment de solidarité noire et de fierté raciale que véhiculaient les formes laïques de *congregation* dans les espaces de loisir ségrégués du Sud (parcs, théâtres, cinémas)¹⁷. L'exposition aurait sans aucun doute été plus riche si elle avait pris pour angle d'approche cette dialectique complexe entre

L. Phelps, *Visionary Women Writers of Chicago's Black Arts Movement*, Jackson, University Press of Mississippi, 2013.

¹⁶ Earl Lewis, *In Their Own Interests: Race, Class, and Power in Twentieth Century Norfolk, Virginia*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 92.

¹⁷ Robin Kelley, *Race Rebels: Culture, Politics, and the Black Working Class*, New York, Free Press, 1994, p. 45.

ségrégation et *congregation*, qui aurait permis d'éclaircir de façon plus originale des périodes comme l'ère Jim Crow, la Harlem Renaissance, le *Black Arts Movement* mais aussi la culture hip hop et l'art de rue africain-américain, quasi-absents de l'exposition. Enfin, il aurait été intéressant de réfléchir dans un même mouvement à la façon dont l'art africain-américain s'est positionné et continue de se positionner par rapport à deux concepts indissociables développés par W.E.B. Du Bois : celui de « dualité » (*twoness*) d'une part, l'Africain-Américain étant à la fois Américain et Noir et n'ayant d'autre choix que de vivre avec « deux âmes, deux pensées, deux luttes incompatibles », et l'idée de « double-conscience » (*double consciousness*) d'autre part, « ce sentiment de constamment se regarder par les yeux d'un autre, de mesurer son âme à l'aune d'un monde qui vous considère comme un spectacle, avec un amusement teinté de pitié méprisante »¹⁸. De nombreux artistes noirs américains, y compris plusieurs de ceux présentés dans l'exposition, ont mené un combat non pas uniquement contre la ségrégation mais pour l'affirmation d'une image de soi positive et personnelle, pour la réappropriation de leur image et de celle de leur communauté toute entière.

Sous la plume de la poétesse Nikki Giovanni, cela semblait signifier devoir tuer le sentiment de double-conscience pour devenir, pleinement et fièrement, Noir :

« *We kill in Viet Nam / for them / We kill for UN & NATO & SEATO
& US / And everywhere / for all alphabet but / BLACK / Can we
learn to kill WHITE for BLACK / Learn to kill niggers / Learn to be
Black men* »¹⁹.

Ainsi que l'affirmait Haki Madhubuti, il était temps de « se déplacer vers ce qui était nôtre, pas leur / vers notre » (« *move into our own, not theirs / into our.* »)²⁰.

Publié dans laviedesidees.fr, le 11 novembre 2016

© laviedesidees.fr

¹⁸ W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folks*, 1903, Electronic Text Center, University of Virginia Library. Édition française *Les Âmes du peuple noir*, Paris, La Découverte, 2007, p. 11.

¹⁹ Nikki Giovanni, « The True Import of Present Dialogue, Black vs. Negro (For Peppe, Who Will Ultimately Judge Our Efforts) », *Black Feeling, Black Talk, Black Judgment*, New York, William Morrow, 1970 ; « Nous tuons au Vietnam / pour eux / Nous tuons pour l'ONU & l'OTAN & l'OTASE & les US / Et partout / pour tout l'alphabet sauf NOIR / Pouvons-nous apprendre à tuer BLANC pour NOIR / Apprendre à tuer les nègres / Apprendre à être des hommes Noirs ».

²⁰ Haki Madhubuti (Don L. Lee), « Move Un-Noticed to Be Noticed: A Nationhood Poem », *We Walk the Way of the New World*, Detroit, Broadside Press, 1970.