

De Toutânkhamon à Géricault et Ousmane Sow : une beauté noire et pourtant belle

PAR EMMANUEL DAYDÉ



Statue à l'effigie du roi montant la garde
1336-26 av. J.-C., bois, gesso, résine noire, feuille d'or, bronze, calcite blanche et obsidienne (yeux), 190 x 56 cm.
Laboratoriorosso, Viterbo.



Frédéric Bazille. *Femme aux pivaines*.
1870, huile sur toile, 60 x 75 cm. National Gallery of Art, Washington.

Depuis quand le modèle noir existe-t-il dans l'art des Blancs ? Tandis que le trésor de Toutânkhamon à la Villette prouve la longue persistance de cet enfant des noirs minuits dans l'Égypte antique, le musée d'Orsay bouscule l'histoire de la représentation des Noirs en les nommant, et en révélant la face cachée de l'art moderne en France et aux États-Unis, depuis l'abolition de l'esclavage jusqu'à la difficile (re)naissance contemporaine.

**« Je suis noir, d'accord, je ne suis pas prêt de l'oublier, mais je ne suis pas prêt de le leur faire oublier. »
Jack Johnson, premier champion du monde de boxe noir (1908-1915),
cité par Miles Davis dans sa suite jazz *Jack Johnson*.**

Et si le modèle noir remontait aux origines de la civilisation ? « Le Nègre ignore que ses ancêtres, qui se sont adaptés aux conditions matérielles de la vallée du Nil, sont les plus anciens guides de l'humanité dans la voie de la civilisation, à une époque où le reste de la Terre était plongé

dans la barbarie », affirmait l'historien et anthropologue sénégalais Cheikh Anta Diop. Pour ce chercheur original mais contesté (et contestable), aucun doute : l'Égypte antique était peuplée d'Africains noirs, présentant les mêmes traits physiques que ceux d'aujourd'hui.

Pourtant, si, comme le reconnaissait l'archéologue français Jean Vercoutter, « l'Égypte (ancienne) était africaine dans son écriture, dans sa culture et dans sa manière de penser », il n'est guère possible d'affirmer que les pharaons de l'âge classique aient eu la peau noire – hormis



Le Dieu Amon protégeant Toutânkhamon. 1336-26 av. J.-C., diorite, 215 x 43,3 cm. Musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes, Paris.

pour Piânkhy et les rois nubiens de la XXV^e dynastie (VIII^e-VII^e siècle av. J.-C.). Une étude, menée à Paris en 1976 sur la momie de Ramsès II, avait déjà conclu que le pharaon était un « leucoderme, de type méditerranéen – proche de celui des Amazighes (Berbères) ». Pour Akhenaton et sa lignée (dont Toutânkhamon), ils appartiendraient même à l'haplogroupe du chromosome Y R1b1a2, présent en Europe de l'Ouest mais fort rare en Égypte : si l'on en croit l'étude du médiatique égyptologue Zahi Hawass publiée

en 2010, les Européens de l'Ouest auraient donc les mêmes ancêtres que la famille royale de la XVIII^e dynastie...

Pharaon noir

Parvenu à la célébrité grâce à la découverte de sa tombe inviolée par Howard Carter en 1922, Toutânkhamon, seul fils et successeur du révolutionnaire Akhéton, n'est sans doute pas ce roitelet sans importance auquel on voudrait nous faire croire. Si tel était le cas,

comment comprendre alors la splendeur des 5 000 objets retrouvés dans la Vallée des Rois, confectionnés tant pour sa sœur aînée Mérytaton (qui aurait brièvement régné avant lui) que pour lui-même ? Comme en témoignent les 150 merveilles émergeant de la nuit dans l'exposition blockbuster de la Villette, ce trésor de l'au-delà prouve le raffinement et la perfection d'un art amarnien parvenu à son zénith. Sous l'influence de l'ambitieux général Horemheb – simple militaire, peut-être noir (comme le présente la série canadienne *Toutânkhamon, le pharaon maudit*), devenu « député du roi sur toute la terre » avant d'usurper la place de Pharaon et de créer une nouvelle dynastie de soldats sortis du rang, les Ramessides –, c'est ce même Toutânkhamon qui met fin au culte du dieu unique Aton, instauré par son père, restaure le culte d'Amon à Thèbes et ramène la capitale à Memphis. La reconstitution, opérée en 2007, du visage et du corps de ce jeune souverain réputé colérique, restaurateur et bâtisseur – qui règne jusqu'en 1327 av. J.-C., de l'âge de 9 ans à celui de 19 ans –, le fait apparaître comme un homme à la peau blanche, affichant un taux de mélanine adapté au climat tropical. Malgré les tests génétiques de la société commerciale DNA Tribes (qui trouve certaines affinités avec les populations subsahariennes des Grands Lacs), la morphologie dentaire, tout comme les échantillons de cheveux prélevés sur les momies, confirment bel et bien un type caucasien. Aussi le groupuscule d'individus afrocentristes, qui manifestent devant l'exposition pour tenter de la faire interdire – au motif qu'elle nierait sciemment l'origine africaine noire de Toutânkhamon –, relève d'une agitation identitaire raciste absurde. Certes, lorsque surgit, au détour d'un couloir de ce livre des morts qu'est l'exposition de la Villette, la statue incroyablement puissante d'un Gardien en marche, bâton levé, le visage à la ressemblance de Toutânkhamon, la peau de nuit noire et les vêtements ensoleillés revêtus de feuilles d'or, on ne peut manquer d'être saisi et troublé. Retrouvé par Howard Carter à l'entrée du tombeau, tel Rê-Khépi, le dieu-soleil, en vis-à-vis de son jumeau portant un khat, symbole de la nuit, ce roi gardien des morts à la peau nocturne renvoie à la « terre noire », Kmt (ou Kemet), premier nom de l'Égypte – que l'on ne

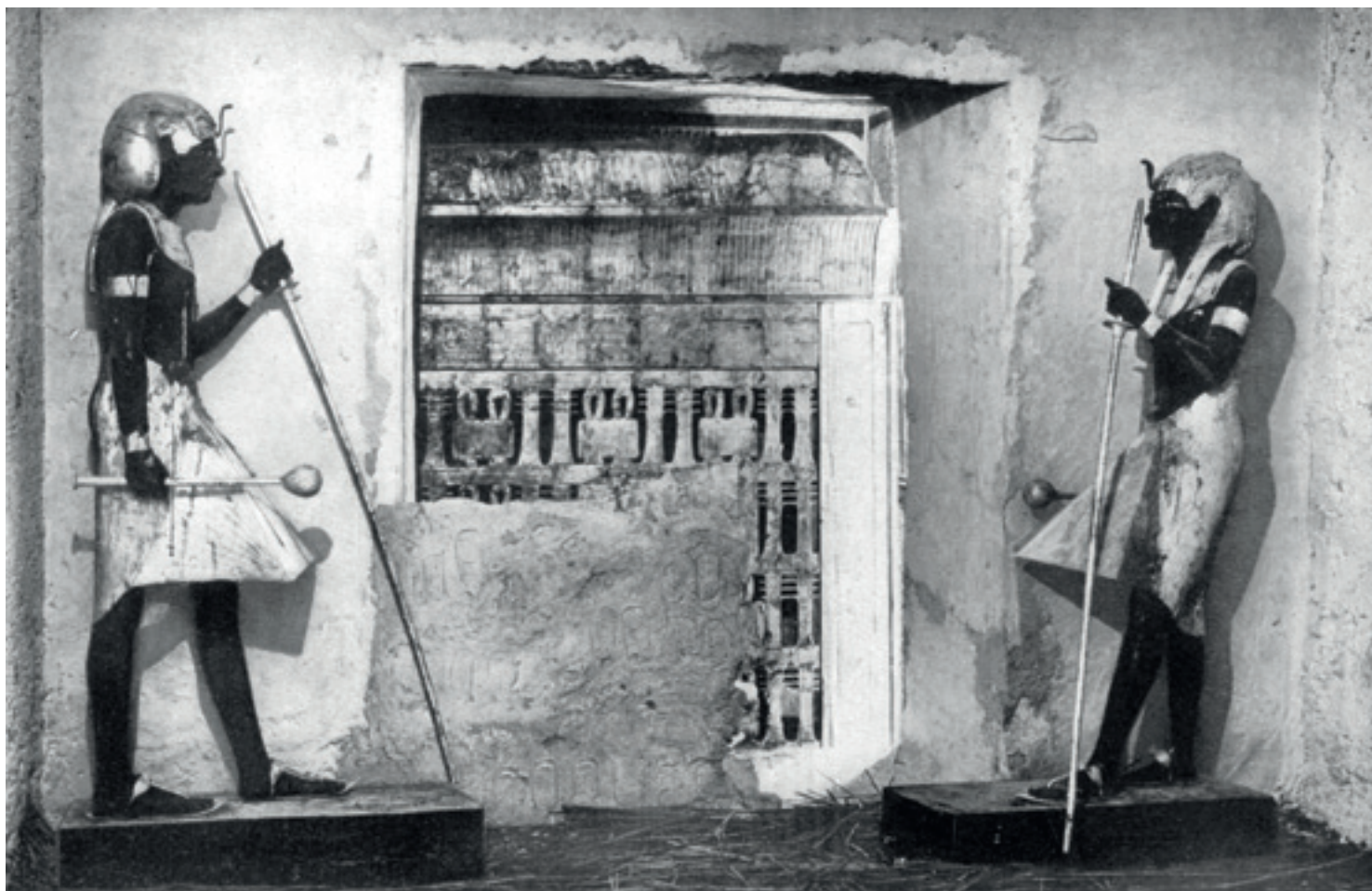
peut pas traduire par « terre des noirs ». Couleur de fécondité et non de peau, ce noir représente le limon fertile qu'apporte la crue annuelle du Nil et symbolise la renaissance, la traversée de la nuit obscure de l'au-delà, l'accès à l'aube de la vie. Mais alors, si Pharaon n'est pas noir, pourquoi tant de représentations de figures noires dans l'art égyptien ? Parce que la Nubie, considérée comme une frontière dangereuse au sud, a été conquise par l'empire dès son origine, que les Nubiens font partie intégrante de la civilisation égyptienne et que le noir est la couleur de la nuit et du royaume des morts...

Peau noire

Comme le remarquait Emmanuel Levinas dans *Totalité et Infini*, « la philosophie occidentale a été le plus souvent une

réduction de l'Autre au Même ». Après les Égyptiens, la leçon de Socrate et des Grecs aura été de « ne rien recevoir d'Autrui, sinon ce qui est en moi », laissant peu de place à l'extra-monde, et encore moins à un autre modèle qui serait noir. Malgré quelques figures bibliques positives, telle la fiancée qui se dit « noire mais belle » du Cantique des Cantiques ou la reine de Saba qui apporte des présents à Salomon, Syméon le Nouveau Théologien, au X^e siècle fait ressusciter les damnés au comble de la noirceur, « pour avoir accompli les œuvres des ténèbres ». Quoique parfois sauvées de l'Enfer (par le pinceau de Memling ou de Rubens), les peaux sombres doivent attendre la fin du Moyen Âge chrétien pour ne plus être le signe visible du Diable et du péché, mais être au contraire identifiées comme appartenant à des héros, tels le mystérieux Prêtre Jean ou le valeureux

légionnaire copte saint Maurice, venu de Haute-Égypte pour subir le martyre dans le Valais. Au XV^e siècle, un Roi mage noir fait une entrée remarquable dans l'enluminure et la peinture avec l'introduction de Balthazar, le plus jeune des trois rois. La mode des Vénus noires, luisantes et nues, consacre ensuite le triomphe d'une certaine beauté africaine : « Et l'ébène aujourd'hui l'emporte sur l'ivoire », écrit alors le poète Georges de Scudéry (frère de la précieuse du même nom). Le Noir, en tant qu'être libre et nu, hante l'imaginaire occidental. Au XVII^e siècle, le scientifique hollandais Pierre Camper prononce un discours dans l'amphithéâtre d'anatomie de Groningue où il affirme que « tous les hommes ont la peau noire, c'est-à-dire plus ou moins ». Le jeune Noir représenté par Frans Hals dans un portrait d'une riche famille d'Haarlem (cf. l'article dans ce numéro) n'est pas un esclave



Harry Burton. Deux statues de gardiens protégeant la tombe de Toutânkhamon. Février 1923, photographie. California Science Center.



Édouard Manet. *Olympia*. 1863, huile sur toile, 130 x 191 cm. Musée d'Orsay, Paris.

mais un enfant venu parfaire son éducation en Hollande. Les Lumières auront encore plus à cœur d'éclairer la noirceur. Porteuse de valeurs nouvelles, celle-ci peut enfin servir de modèle, à regarder comme à suivre.

Olympia noire

Mais quelle est donc la place des Noirs dans l'art français au XIX^e siècle ? Quelle a été la vie de ces modèles qu'on appelait « nègres » (du latin « *niger* », ce qui n'était pas, au départ, péjoratif) ? Comment les représente-t-on ? S'appuyant sur la thèse de l'universitaire américaine Denise Murrell, *Seeing Laure, Race and Modernity from Manet to Matisse and beyond*, le musée d'Orsay a l'ambition, avec son exposition intitulée *Le Modèle noir*, de révéler la face obscure de l'histoire de l'art moderne, à la lueur de ses non-dits, de ses non-vus et de ses non-pensés sur

la condition noire. La servante de l'*Olympia* de Manet n'a attiré, à la différence du chat, que très peu de commentaires (Georges Bataille la dit « entrée dans l'ombre et réduite à l'aigreur rose et légère de la robe »), alors même que le célèbre tableau met les deux femmes, la blanche et la noire, en vis-à-vis et sur le même plan. S'étonnant de cette invisibilité, Denise Murrell a tenté de retrouver la trace et le nom du modèle qui dialogue, telle une ombre double, avec Victorine Meurent. Mentionnée dans ses carnets, comme « une très belle négresse » habitant rue Vintimille, au nord de Paris, dans le quartier modeste des blanchisseuses et des couturières, Laure a déjà posé plusieurs fois dans l'atelier du peintre : en 1861 pour la nounou des *Enfants aux Tuileries*, puis en 1862 pour un portrait en buste très esquissé, autrefois dit *La Négresse* (qu'il donne à son élève Eva Gonzalès). Dans son *Olympia* de 1863, Manet, rejetant tout exotisme et toute sexualisation fan-

tasmatique, figure, face à une Victorine dévêtue, une Laure vêtue, habillée jusqu'au col d'une ample robe blanc-rosé et coiffée d'un discret turban. Contrastant avec les nus sensuels de Gérôme et des orientalistes, cette figure sobre et digne prélude à la dignité triste et réservée des deux *Jeunes Femmes aux pivaines*, boutonnées jusqu'au cou, que Bazille peint en 1870. Évacuant toute ambiguïté érotique entre une femme blanche nue et une servante noire habillée, le Montpelliérain établit cette fois-ci une synchronicité formelle entre une marchande de fleurs et un exubérant bouquet. En 1891, juste avant de partir pour Tahiti, Gauguin copie l'*Olympia* de Manet en donnant au visage de Victorine Meurent, légèrement disproportionné et affichant un regard rigide, l'aspect d'un masque primitif, tandis que celui de Laure demeure d'une plus intense humanité. Tandis que Valloton, dans *La Blanche et la Noire*, réinterprète le tableau de Manet en un couple lesbien, Larry

Rivers double Victorine Meurent d'une seconde Olympia noire et Jean-Pierre Schneider réduit la toile à une opposition abstraite du noir et de blanc.

Modèles noirs

En invitant le métissage dans la genèse de la modernité, les modèles noirs, ces grands oubliés du récit des avant-gardes, auraient façonné un art nouveau. À la différence de la recherche américaine, le musée d'Orsay fait remonter l'invention de « la négritude qui se mit debout pour la première fois » (Césaire) un siècle plus

tôt, dès la fin du XVIII^e siècle, à la faveur de la Révolution française et de la première et radicale, même si éphémère, abolition de l'esclavage. Fondée en 1788 sous l'impulsion de l'abbé Grégoire – qui se désolidarise des travaux anatomiques de Cuvier, jugeant « la race éthiopique » inférieure et « dégradée » – et de Brissot, chef de file des Girondins, la Société des amis des Noirs revendiquait l'égalité pour tous les hommes, quelle que soit leur couleur de peau, et demandait l'interdiction de la traite et des ses « bières flottantes » (Mirabeau). Malgré la très violente insurrection des esclaves de Saint-Domingue en 1791 (qui devait

déboucher sur l'indépendance d'Haïti), la révolution abolitionniste, à l'heure de l'invention de la liberté, est en marche. En 1792, Olympe de Gouges reprend sa pièce sur « l'infâme trafic de la traite », *L'Esclavage des Nègres - Zamore et Mirza*, en la rebaptisant *L'Esclavage des Noirs*, tandis que Julien Raimond, marié à une femme de couleur et porte-parole des anti-esclavagistes, fonde une Légion franche des Américains et du Midi, qui obtient l'égalité pour les affranchis avec les Blancs. Commandée par le Chevalier de Saint-Georges, magnifique compositeur et redoutable bretteur métis, originaire de Guadeloupe



Marie Guillemine Benoist. *Portrait de Madeleine*.
1800, huile sur toile, 81 x 65 cm. Musée du Louvre, Paris.



Guillaume Guillon Lethière. *Le Serment des ancêtres*. 1822, huile sur toile, 334 x 227 cm. Ministère de la Culture, Port au Prince.

(sur lequel Orsay fait curieusement l'impasse), la Légion des Américains a pour commandant en second un autre Afro-Antillais Thomas-Alexandre Dumas. Né du marquis de la Paillerie et de son esclave Marie Cessette, celui-ci n'est pas encore devenu le général Courage de la République qui s'oppose à Napoléon – ni bien sûr le père de son fils, l'écrivain fleuve Alexandre Dumas. Contraint de libérer les anciens esclaves pour faire face à la menace anglaise, le commissaire jacobin Sonthonax déclare

le 29 août 1793 que « désormais les droits de l'homme s'appliquent à tous à Saint-Domingue » et envoie trois députés à Paris – dont Jean-Baptiste Belley, soldat affranchi d'origine sénégalaise. En reconnaissant que tous les hommes, sans distinction de couleur, sont citoyens français, la Convention montagnarde proclame l'abolition de l'esclavage le 4 février 1794. Tandis que Monsiau exécute un beau dessin de cet événement historique, calqué sur le *Serment du Jeu de paume* de David, Girodet, à peine de

retour d'Italie, entreprend un majestueux et viril portrait en pied de Belley, en costume de député conventionnel, la boucle de Brissot à l'oreille, s'accoudant au socle du buste de l'abolitionniste Raynal (qui appelait « les damnés à la révolte », sous la conduite d'un « Spartacus noir »). Deux ans plus tard, le *Portrait d'une négresse* de Marie-Guillemine Benoist – qui a aujourd'hui retrouvé son prénom de Madeleine – triomphe au Salon de 1800, malgré une certaine critique qui s'offusque de « cette noirceur faite par une main blanche ». Posant en pleine lumière devant un fond uni, dans les trois couleurs de la République, adossée à une chaise, le buste relevé et dénudé à la manière des Merveilleuses du Directoire, la jeune domestique, affranchie par le couple Benoist-Cavay tout juste rentré de Guadeloupe, n'offre nullement l'image d'une langoureuse odalisque mais bien plutôt d'une fière Madame Récamier – telle que David, maître de Mme Benoist, a pu la peindre au même moment. Si le brutal rétablissement de l'esclavage par Bonaparte en 1802 met fin à cette utopie égalitaire, la défense de la cause noire se poursuit dans les rangs du romantisme.

Artistes noirs

Allergiques à toute forme de despotisme, David d'Angers multiplie les projets de monument antiesclavagiste tandis que Géricault ambitionne de peindre une *Traite des noirs*. Dès la seconde esquisse de son *Radeau de la Méduse*, le peintre décide de faire poser Joseph, un Noir de Saint-Domingue devenu acrobate dans la troupe de la funambule madame Saqui, afin de pouvoir insérer trois figures noires parmi les quinze survivants du naufrage (soit deux de plus que dans la réalité). « Quel est le peintre qui ne connaît pas Joseph ? » : comparé physiquement à Alexandre Dumas et devenu célèbre grâce au dos athlétique agitant un drapeau noir, blanc, rouge au sommet de la toile de Géricault, Joseph est engagé comme modèle fixe par l'École des Beaux-Arts. Jusqu'à sa mort à plus de 70 ans, il inspire de nombreux tableaux à Vernet, de Dreux, de Pujol, Gleyre ou Gérôme, et même Brune au Salon de 1865, l'année d'*Olympia*. Après l'auteur de la *Méduse*, c'est tou-



Théodore Géricault. *Étude d'homme, d'après le modèle Joseph*.
1818-19, huile sur toile, 47 x 38,7 cm. J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

tefois Chassériau, fruit de l'union secrète à Saint-Domingue de Benoît Chassériau, futur ministre de Bolivar, et d'une femme de couleur demeurée anonyme, qui délivre le portrait le plus saisissant de ce modèle noir qu'il connaît en chair et en os. Désirant peindre *Le Seigneur chassant le démon du haut de la montagne*, Ingres demande à son meilleur disciple de lui confectionner « une simple figure de nègre, dans une attitude précisément notée, peinte d'après le modèle Joseph » – sans lui révéler qu'il s'agit là d'une inspiration pour son Démon (« Il n'a pas besoin de le savoir », écrit-il). Après avoir eu « bien des ennuis de la part de Joseph, qui trouvait la pose horriblement fatigante », Chassériau délivre une éblouissante étude d'une figure noire et nue, illuminée depuis la gauche, volant dans l'azur du ciel, qu'Ingres conservera

toute sa vie – mais sans jamais réaliser la grande composition réactionnaire qu'il avait en tête. Outre Chassériau, qui poursuivra son esthétique de l'Autre en Algérie, Guillaume Guillon-Lethière, enfant naturel de l'esclave affranchie Marie-Françoise (dite Pepeye) et du procureur du roi à la Guadeloupe Pierre Guillon, insère lui aussi avec force le modèle noir dans ses tableaux révolutionnaires néo-classiques. Conscient de l'urgence des temps, il fait figurer dans sa *Patrie en danger* de 1799 la figure agitée d'un représentant noir des colonies parmi les membres des Conseils du Directoire. Nommé à la tête de l'Académie de France à Rome (1807) puis professeur à l'école des Beaux-Arts de Paris (1819, en remplacement de Gros), c'est secrètement qu'il fait parvenir en 1823 à Port-au-Prince son impérieux *Serment*

des Ancêtres. Chef-d'œuvre absolu du romantisme noir – qui reprend le *Miracle de saint François-Xavier* de Poussin pour annoncer les *Scènes des massacres de Scio* de Delacroix en 1824 –, cet appel à la justice sous la main de Dieu représente Dessalines, futur empereur d'Haïti, et Pétion, président à vie (qui lui succèdera après son assassinat), qui jurent tous deux, le noir et le métis, de chasser les troupes françaises et de proclamer l'indépendance de l'île. Bien que Guillon-Lethière ne soit présent dans l'exposition d'Orsay que par un fort modeste *Saint Louis visitant les pestiférés*, on aurait aimé que cette aventure métisse puisse être poursuivie au-delà de ces pionniers et envisager d'autres artistes noirs – tel le délicat Bill T aylor, autodidacte né esclave en 1853 dans une plantation de l'Alabama.

Jeunes Noirs sans épée

Si les modèles noirs étaient les grands oubliés du récit des avant-gardes, comme le fustigeait Laurence des Cars, tel n'est plus le cas aujourd'hui grâce à un lot d'exceptionnelles publications. Après la rencontre avec l'Autre dans le champ du visible – et donc avec l'homme noir dans l'histoire de la peinture occidentale – analysée par Victor Stoichita, le volumineux catalogue de l'exposition *Le Modèle noir* publié par Flammarion révèle avec science et intelligence une beauté visible, demeurée obliérée par les préjugés. En établissant un nouveau code noir de la représentation depuis la Révolution française jusqu'à la Harlem Renaissance américaine, ce puissant *Modèle noir* anticipe la négritude d'un bon siècle avec de saisissantes contributions – parmi lesquelles on ne comptera pas celle de l'intégriste Anne Higonnet, qui propose de renommer le plaidoyer *Négresse. Pourquoi naître esclave ?* de Carpeaux en *Pourquoi naître esclavagisé ?*. Follement inspiré par un tableau de Puvis de Chavannes et par le modèle Joseph, le rappeur Abd Al Malik rêve de musée sans être muséifié et se prend pour le *Jeune Noir à l'épée*, évoquant sa jeunesse dans du papier-alu et dans un chèche façon Toutânkhamon, à la manière d'une odyssée contemporaine remplie de bruits, de musiques et de nuits. Et tant pis si ses *Lyrics*, emportés par les arpèges de glace du génial piano de Gérard Jouannest, pâtissent quelque peu de leur voisinage avec les poèmes de Baudelaire. Au diable la haine! ■ ED

—
Le Modèle noir. Catalogue de l'exposition.
Flammarion / Musée d'Orsay – 45 €

Abd Al Malik. *Le jeune Noir à l'épée* · récit poétique.
Livre CD. Flammarion/Présence Africaine – 24,90 €

Revue noire

Il est vrai que l'abolition définitive de l'esclavage en France, obtenue par Victor Schoelcher en 1848, ne s'accompagne guère d'une moisson de chefs-d'œuvre. Hormis l'étrange et indolent *Jeune Noir à l'épée* de Puvis de Chavanne, le généreux peintre François-Auguste Biard donne dans l'imagerie larmoyante façon *Case de l'oncle Tom* avec son *Abolition de l'esclavage dans les colonies françaises*. Quant au très habile sculpteur Charles Cordier, s'il affirme que « le beau n'est pas propre à une race privilégiée », il n'en continue pas moins de véhiculer l'idée de race en créant de spectaculaires bustes colorés de Nubiens, d'Éthiopiens ou de Soudanais. On a l'impression que les Noirs, après leur libération héroïque et leur combat magnifique au XIX^e siècle, voient leurs ambitions se rétrécir, jusqu'à (re)devenir de simples objets de divertissement sous la III^e République coloniale. Si un métis d'origine cubaine comme Severiano de Heredia peut encore être nommé ministre des Travaux publics en 1887, l'ancien esclave cubain Rafael n'accède à la célébrité – et n'inspire Lautrec comme les frères Lumière – qu'en jouant des comédies à claques sous le nom de Chocolat avec le clown Foottit. Quant à Joséphine Baker, c'est peu vêtue – d'une ceinture de bananes et d'un collier de perles – qu'elle fait sensation, avec une danse sauvage et suggestive de jeune goudiche, dans *la Revue*

nègre que donne le Théâtre des Champs-Élysées en 1925. Si la Guadeloupéenne Adrienne Fidelin devient la muse de Man Ray et si Matisse fait poser la danseuse haïtienne Carmen Lahens pour illustrer *Les Fleurs du mal*, aucune de ces deux femmes ne change véritablement la manière de l'artiste. Le mouvement moderniste de la Harlem Renaissance tente bien de « donner au Noir moderne une profondeur psychologique ». Mais la peinture populaire de William H. Johnson ou même les patchworks plus raffinés de Romare Bearden y réussissent-ils vraiment ? Cette insistance sur les seuls Afro-Américains finit par imposer une lorgnette quelque peu restrictive. Pourquoi ne pas avoir pas conclu *Le Modèle noir* par des artistes contemporains africains plutôt que par le conceptuel new-yorkais Glenn Ligon (qui se contente d'éclairer au néon les prénoms retrouvés des Parisiens noirs du XIX^e siècle) ? Célébré pour la puissance calme de ses lutteurs Nouba – dont un exemplaire en bronze vient d'être inauguré place de Valois à Paris –, le Sénégalais Ousmane Sow avait pourtant réalisé, à 24 ans d'intervalle, deux solennelles effigies de Toussaint Louverture, qui illustrent à merveille le propos de l'exposition. D'ailleurs, après avoir reconstitué la bataille de Little Big Horn, le sculpteur rêvait de redonner vie à l'Égypte antique en ressuscitant une cérémonie d'embaumement, convaincu qu'il était, comme Cheikh Anta Diop, que les premiers Égyptiens avaient la peau noire comme lui. Si la négritude et la créolisation veulent encore s'envisager à l'avenir comme « une nouvelle manière d'être » (Pap Ndiaye), c'est peut-être dans le passé qu'il va leur falloir aller chercher. ■



Ousmane Sow. *Toussaint-Louverture*.
2014, bronze, hauteur : 280 cm. Photographie de Béatrice Soulé.

Toutânkhamon, le trésor du Pharaon

Grande Halle de la Villette, Paris. Du 23 mars au 15 septembre 2019

Le Modèle noir de Géricault à Matisse

Musée d'Orsay, Paris. Du 26 mars au 21 juillet 2019

Mémorial ACTe, Pointe-à-Pitre. Du 13 septembre au 29 décembre 2019

Commissariat : Cécile Debray, Stéphane Guégan, Denise Murrell, Isolde Pludermacher

Mon élue noire Sacre #2

d'Olivier Dubois avec Germaine Acogny. Auditorium du musée d'Orsay, Paris. Les 23 et 24 mai 2019

Ousmane Sow. Couple de lutteurs corps à corps, série Nouba

Place de Valois, Paris. Installation pérenne