

Anne Lafont, *L'art et la race : l'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*. Dijon: Les presses du réel, 2019. 476 pp., 132 illustrations couleur, 8 illustrations en noir et blanc. 32 €. ISBN 978-2-37896-016-2

Compte rendu de Charlotte Guichard, CNRS and Ecole Normale Supérieure

Le livre d'Anne Lafont traite de la « représentation des Noirs d'avant l'imaginaire visuel abolitionniste, non pas celui d'un âge d'or non raciste mais celui (...) d'une présence africaine dans les beaux-arts et la culture visuelle vernaculaire » (p.5). Alors que la contribution de l'histoire de l'art à ce débat sur la présence noire en France restait encore timide dans le champ historiographique français, l'ouvrage révèle la place majeure des représentations des Noirs dans l'art du long dix-huitième siècle – en France, mais pas seulement. Ce faisant, il montre ce que peut être l'apport particulier de l'histoire de l'art à l'histoire politique et sociale des catégories raciales et il impose l'importance des cultures visuelles coloniales et impériales dans toute entreprise d'interprétation de l'art des Lumières. C'est ainsi à une nouvelle intelligibilité politique des catégories esthétiques, des images et des artefacts visuels que ce livre nous invite.

Construit dans une chronologie large, le livre réussit le tour de force d'embrasser des œuvres réalisées dans le canon académique de la France d'Ancien Régime, avant d'aborder les gravures à prétention savante de Petrus Camper (1794) et d'ouvrir sur le moment 1800, lorsque certains portraits d'hommes Noirs témoignent de la contribution des Africains aux cultures visuelles et artistiques des révolutions atlantiques. La définition du corpus est à elle seule un important geste historiographique. Celui-ci est constitué dans les beaux-arts et les cultures visuelles, il est aussi élargi aux objets manufacturés en Europe et dans les colonies et qui portent la trace de la contribution africaine au luxe globalisé. Si le corpus est largement inédit, certaines œuvres mieux connues du canon artistique de la France d'Ancien Régime sont tout à fait réinterprétées à l'aune de l'œil colonial des Lumières et d'une documentation qui les réinscrit dans des mondes sociaux travaillés par l'horizon colonial et impérial français.

Le premier chapitre interroge les théories artistiques classiques (Roger de Piles, Leblond de la Tour) au prisme de la couleur. Il mobilise les notions de coloris, pigment, fard ou encore carnation pour montrer comment la couleur de la chair a passionné les peintres (Jean-Marc Nattier, *Mademoiselle de Clermont en Sultane*, 1733) dans une réflexion marquée d'abord par l'héritage orientaliste avant de devenir un marqueur racial au cours du siècle. L'analyse qui ouvre le livre pose les enjeux : un tableau d'Antoine Coypel, réalisé en 1684 – qui est aussi la date du Code Noir –, expose au premier plan un jeune page dont la carnation noire vient rehausser la blancheur (travaillée) de sa maîtresse et son statut social. Il montre combien la théorie artistique des couleurs, élaborée à l'Académie royale de peinture au moment des premières colonisations, fut éminemment politique. Le défi coloriste, souvent articulé dans l'historiographie à la querelle du dessin et de la couleur et aux écoles nationales de peinture, est ainsi réinterprété depuis un cadre impérial et colonial en pleine constitution. Cette remise en perspective des théories artistiques académiques dans les enjeux politiques d'un monde globalisé depuis l'Europe s'avère particulièrement efficace pour l'analyse des œuvres du

corpus et de la littérature artistique du long dix-huitième siècle qu'elle oblige à lire aussi, en retour, avec un œil neuf.

Le deuxième chapitre s'attarde sur le tournant visuel de la science de l'homme et profite du dialogue renouvelé entre histoire de l'art et histoire des savoirs [1] pour montrer le rôle des images dans la naissance d'une altérisation des Noirs à travers la naturalisation de la catégorie de la race.[2] La discussion du paradigme visuel campérien, qui met en avant les angles faciaux et non plus la carnation à partir de croquis de crânes disposés à l'horizontale, montre l'efficacité visuelle sinon cognitive du dispositif de Camper : en facilitant la comparaison et donc la hiérarchisation entre les humains, celui-ci légitime le discours d'une anthropologie raciale, fondée sur la comparaison visuelle, menée du singe au marbre de l'Apollon Belvédère en passant par le « nègre », le kalmouk et l'Européen. Marqué par une esthétique néoclassique de la ligne, ce paradigme rejoue, esthétisé, dans le portrait du premier député noir Jean Baptiste Belley par Girodet (1797) où le profil du député est visuellement placé au côté du buste à l'antique de l'abbé Raynal. La naissance de l'anthropologie, qui a fait l'objet de nombreuses études chez les historiens, est ici approchée de manière transversale, dans les images d'art comme dans les images à prétention savante.[3]

Tout au long du livre, la notion d'intermédialité accompagne la démonstration et fait entrer en dialogue tableaux, gravures, porcelaines, textiles. En ce sens, le livre ne propose pas une approche iconographique classique panofskienne de ce qui serait le motif du Noir ou de l'Africain, il ressaisit l'épaisseur sensible des images pour réarticuler leur efficacité dans un registre matériel, formel et technique. Le chapitre consacré aux « africaneries » (chapitre 5) porte sur les toiles peintes et cotonnades, porcelaines, etc. Ce néologisme, calqué sur les turqueries et chinoiseries plus abondantes, permet ainsi de développer de nouvelles pistes interprétatives, comme pour les 'pendules au Nègre' produites vers 1800 et dont la mode s'expliquerait, selon l'autrice, par la convergence d'un nouvel imaginaire abolitionniste et d'une réflexion sur le travail manufacturé.

Le chapitre 4, informé par la riche historiographie anglo-américaine, porte sur les cultures visuelles pendant l'âge des Révolutions, ressaisies à partir de la présence des Africains. Anne Lafont met au jour les circulations transatlantiques des artistes, des motifs et des artefacts dans l'espace atlantique. Elle identifie les artistes formés dans les métropoles globalisées qui réalisent des portraits néoclassiques, comme ceux du Mamelouk Roustam par Horace Vernet (1810), de Yarrow Mamout par Charles Willson Peale (1819) qui représentent des Noirs conquis à la civilisation. À travers les portraits, plus rares, de Toussaint Louverture, on mesure combien ce motif du héros Noir encourt le risque de la diabolisation et pour finir celui de l'invisibilisation. C'est ainsi que la contribution des Africains à l'âge des Révolutions résiste à toute mise en image ou à tout récit univoque, entre héroïsme et diabolisation. Cette réflexion est prolongée dans le chapitre 6 qui thématise les images de violences et de massacres qui convoquent les Noirs dans le cadre des révolutions atlantiques : tantôt victime et plus souvent bourreau, la figure du Noir devient un emblème politique dans les mouvements d'opinion publique luttant en faveur de l'abolition de l'esclavage ou lors des indépendances américaines et haïtiennes.

Par-delà l'importance décisive du corpus constitué, l'analyse des représentations n'est pas toujours aisée, car les éléments de contexte sont encore minces et il manque une voix à ces modèles pour que leur existence leur soit tout à fait rendue. L'analyse du portrait gravé de Geneviève, jeune esclave albinos de Saint Domingue (mais qui n'est pas nommée dans *Supplément à l'Histoire naturelle* de Buffon, publié en 1777) révèle admirablement la

curiosité, la sexualisation du corps noir à travers les attributs exotiques qui entourent le modèle, et qui contrastent avec la pudeur du modèle (regard baissé, main crispée, pied gauche faisant obstruction au regard). Cette analyse attentive met au jour les circuits de la domination coloniale qui préside à la réalisation de cette image et elle parvient à faire exister la jeune modèle — en dehors de toute trace documentée à ce jour.

D'autres œuvres signalent le regard attentif porté sur l'Africain au dix-huitième siècle, tels les portraits aquarellés que Louis-Carrogis de Carmontelle réalise des serviteurs noirs de la famille d'Orléans. Mais une fois passé le choc de l'image, les tensions interprétatives restent fortes : faut-il analyser ces œuvres de Carmontelle comme la trace d'un contrôle absolu des corps noirs, dans ces images où les chaînes de l'esclavage sont invisibles mais bien réelles (p.141), ou faut-il y voir au contraire la requalification réussie du statut du Noir comme individu et futur citoyen (p.145) ? Ces interprétations très ouvertes, parfois paradoxales, posent en fait la question du statut des images dans une histoire sociale et culturelle des Noirs et des esclaves. Comment donner une voix à ces existences enfin rendues à une certaine visibilité ? Cette exigence nouvelle nous emmène d'abord vers la nécessité d'un dialogue interdisciplinaire de l'histoire de l'art avec l'histoire, qui permettrait de documenter la présence de ces serviteurs ou esclaves noirs dans les métropoles globales, en particulier françaises, et de contextualiser plus finement la production des œuvres. Elle nous invite aussi à réfléchir aux médiations qui sont à l'œuvre dans l'image coloniale (au sens où elle serait le produit des puissances coloniales et impériales), comme elles le sont aussi dans les archives textuelles coloniales. Avec cette distinction toutefois que, si ces images ont été patrimonialisées dans les musées, elles restent singulières et ne peuvent être analysées de la même manière que les archives sérielles de l'administration coloniale par exemple.[4] Images d'art, elles restent bien souvent décontextualisées, voire singularisées par l'histoire de leur production et de leur collecte. Comment faut-il considérer ces images coloniales, « à rebours (*against the grain*) ou en suivant leurs plis et replis (*along the grain*) » ? [5] Comment les faire dialoguer désormais avec d'autres sources, visuelles ou textuelles, émanant de ces voix subalternes afin de restituer ces histoires enchevêtrées ? Anne Lafont donne des éléments importants dans cet ouvrage, prolongé dans son texte sur le *Portrait d'une femme noire* (1800), où elle propose de « faire migrer le tableau de l'intention de l'artiste vers la vie du modèle ».[6] Une nouvelle piste interprétative s'ébauche ici pour l'histoire de l'art : elle nous emmène non plus vers le projet du peintre, ni vers l'horizon du regardeur, mais vers la biographie sociale des modèles.

Au total, l'ouvrage remet les périphéries impériales ou coloniales au centre de l'histoire de l'art. Cette proposition forte finit de produire un effet débordant. Si l'historiographie anglo-américaine sur l'art 'anglais' du dix-huitième siècle a remarquablement mis en valeur, depuis une vingtaine d'années, la fécondité des approches impériales et coloniales pour l'analyse de l'art 'anglais',[7] la question restait entière pour l'art 'français' des dix-septième et dix-huitième siècles tant l'historiographie était restée en retrait – en particulier en France. Celui-ci était-il alors resté imperméable aux transformations formelles induites par l'expansion coloniale et impériale ? On pouvait en douter, tant les historiens des savoirs, en particulier naturalistes, ont montré l'importance des circulations savantes dans le Premier Empire colonial français.[8] *L'art et la race* confirme qu'il faut avancer les yeux ouverts : en donnant à voir la présence africaine dans les arts français dès avant la guerre de Sept Ans et le développement d'une économie de plantation, il ouvre une brèche décisive dans l'historiographie. Des travaux en cours ont mis au jour la présence noire dans la peinture de Jean-Antoine Watteau et de son entourage,[9] l'ouvrage récent de Meredith Martin et Gillian Weiss montre également combien l'art maritime français qui avait été peu étudié au regard de

l'importance des études sur l'Angleterre, a été marqué par l'expansion coloniale française.[10] Ce sont ainsi de riches et nouvelles perspectives globales, trans-impériales et coloniales qui s'ouvrent pour les historiens et historiennes qui travaillent sur l'art de la France de l'époque moderne.

Pour finir, cette approche singulière par l'Africanité et l'Africain·e parvient à maintenir à distance le schème interprétatif de la hiérarchie des genres à laquelle l'histoire de l'art en France est restée attachée et qui bride encore souvent l'effort herméneutique. Dans *L'art et la race*, les œuvres les plus canoniques du long dix-huitième siècle, ou en tout cas produites selon les codes académiques européens, en viennent à résonner avec leur présent, un présent cosmopolite, empreint d'enjeux socio-politiques conflictuels et ouvert aux innovations formelles que leur propose un monde globalisé. Grâce au livre d'Anne Lafont, ces œuvres sont remises en mouvement, réinstallées dans une contemporanéité globalisée — si ce n'est une actualité immédiate — qui échappe bien souvent aux histoires de l'art de la France d'Ancien Régime, où c'est la modernité révolutionnaire qui vient traditionnellement réintroduire une temporalité et une contemporanéité plus vive. De ce point de vue, si l'ouvrage d'Anne Lafont résonne si bien avec notre temps, c'est qu'il démontre que les artistes d'Ancien Régime n'étaient pas seulement aimanté·e·s par la référence exemplaire à l'Antiquité et aux classiques, mais qu'ils et elles travaillaient depuis leur présent avec des défis qui restent éminemment actuels et vivaces.

NOTES

[1] Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivity*, NY, Zone Books, 2007 ; Mechthild Fend, *Fleshing Out Surfaces : Skin in French Art and Medicine, 1650-1850*, Manchester, Manchester University Press, 2017.

[2] Silvia Sebastiani et Jean-Frédéric Schaub, *Race et histoire dans les sociétés occidentales: XVe-XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 2021.

[3] Claude Blanckaert, « La classification des races au XVIIIe siècle. L'anthropologie naturaliste entre méthode et anti-méthode », *Lumières. L'invention et la représentation des races au XIIIe siècle*, I. Baudino (dir.), 14, 2010, p. 13-41 ; Jean-Luc Chappey, *La Société des observateurs de l'homme, 1799-1804: des anthropologues au temps de Bonaparte*, Paris, Société des études robespierristes, 2002.

[4] Anna Stoler, *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, 2009.

[5] Camille Lefebvre, M'hamed Oualdi, « Remettre le colonial à sa place. Histoires enchevêtrées des débuts de la colonisation en Afrique de l'Ouest et au Maghreb », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2017/4, p. 937-943.

[6] Anne Lafont, *Une africaine au Louvre en 1800. La place du modèle*, Éditions de l'INHA, collection Dits, 2019, 52.

[7] Parmi de nombreux travaux : Natasha Eaton, *Colour, Art and Empire : Visual Culture and the Nomadism of Representation*, 2013 ; Douglas Fordham, *Aquatint worlds : Travel, Print, and Empire, 1770-1820*, 2019.

[8] Emma Spary, *Utopia's Garden: French Natural History from Old Regime to Revolution*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

[9] Emma Arrindell, “Beneath the Façade of Colour, Collar and Costume: Lifting the Veil on Watteau’s Depictions of the Black Boy”, M.A. Diss., The Courtauld Institute of Art, 2020; David Pullins, “Watteau’s Black Models”, *L’univers de Watteau. Réseaux et influences autour d’Antoine Watteau (1684-1721)*, 2022.

[10] Meredith Martin et Gillian Weiss, *The Sun King at Sea: Maritime Art and Galley Slavery in Louis XIV’s France*, 2022.

Charlotte Guichard
CNRS & ENS
charlotte.guichard@ens.psl.eu

Copyright © 2022 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and its location on the H-France website. No republication or distribution by print media will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France.

H-France Forum
Volume 17 (2022), Issue 5 #4