

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 Christy Pichichero, George Mason University

Dans la *Lettre du sieur Le Blond de la Tour à un de ses amis contenant quelques instructions touchant à la peinture* de 1669, l'auteur explique que "lorsque nous voulons exprimer les traits d'une belle Princesse, d'une Reyne, ou d'une Imperatrice, nous avons accoustumé de leur donner pour Suivantes, sur qui elles s'appuyent d'ordinaire en marchant, des femmes un peu bazannés & de vieilles moresques, des Pages avec des gestes fort libres, & de petits Nains for difformes, pour donner plus de Grace & de Majesté au sujet principal"(cité p. 72). Nous comprenons immédiatement – tout comme les peintres contemporains de Le Blond de la Tour – l'instrumentalisation et soumission spectaculaires des gens de peau basanée pour construire l'image de la supériorité royale, européenne et blanche à cette époque du Premier Empire colonial et esclavagiste. Mais à partir de là une question se pose : comment en est-on arrivé, un peu plus d'un siècle plus tard, au majestueux portrait de Jean-Baptiste Belley, ancien esclave d'origine sénégalaise et premier député noir à la Convention puis au Conseil des Cinq-Cens, peint par Anne-Louis Girodet en 1797 ?

Anne Lafont propose de répondre à cette question par le moyen d'analyses nuancées, richement érudites, et importantes dans son livre *L'art et la race : l'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*. Le champ d'enquête vise l'art au sens large du terme, indiquant les beaux-arts ainsi que des médias variés comme le dessin scientifique et arts décoratifs. Mais en réalité, ce livre propose bien plus que cela. Son étude convaincante concernant l'évolution des représentations des Africain·e·s et Afro-descendant·e·s dans l'art européen entre 1680 et 1810 prend sa force et son essor grâce à une approche qui situe ces images dans les courants et bouleversements intellectuels, politiques, économiques, et sociaux de l'époque. Cette contextualisation soigneuse rend *L'art et la race* non seulement très utile et accessible pour des chercheur·se·s et étudiant·e·s dans différentes disciplines académiques, mais positionne le projet du livre contre l'obsession disciplinaire de "l'unicum (l'artiste, le chef-d'œuvre, l'isolement muséal)" par lequel "l'art milite en faveur de la distinction de ses objets, c'est-à-dire, leur décontextualisation ou leur recontextualisation neutralisante par le musée et le catalogue raisonné" (pp. 39-40). Ce faisant, Lafont avance six chapitres qui s'organisent autour du "leitmotiv... du processus émancipatoire des Africains en Occident, de la négociation de leur perception dans la société blanche dominante dont les artistes étaient pour la plupart issus, et du processus politique progressiste des Lumières en ce qu'il a trait à la liberté individuelle dans les nouveaux États cherchant à tâtons la mise en œuvre d'une forme d'égalité civique" (p.41). Lafont explique que dans ce cadre "les pièces [d'art] apparaissent pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire, non pas des dépôts ou des représentations de situations politiques diverses avec des sujets noirs... mais bien en tant qu'agents forgeant de nouvelles réalités politiques, sociales, individuelles ou encore collectives,

dont les protagonistes sont noirs” (pp.134-5). Cette agentivité de l’œuvre d’art nécessite “une approche de l’image comme lieu de performance d’un réseau d’intérêts et d’actions diverses, dont le sens se précise à mesure que le nombre d’objets comparables augmente et autant que l’œil s’entraîne à les décrypter” (p.135).

En effet, les lecteurs et lectrices de *L’art et la race* ont la chance d’avoir l’œil entraîné et l’expertise historiographique de Lafont comme guide dans l’interprétation des images étudiées. Dans l’introduction, Lafont offre une historiographie critique du sujet en question depuis les années 1990, notant que si l’histoire de l’art en Grande-Bretagne, en Allemagne, aux Pays-Bas et aux États-Unis a produit des œuvres importantes sur la représentation des Noir·e·s entre le XVIIIe et le XIXe siècle, en France la tendance dans l’histoire de l’art s’est montrée réticente. Cela s’explique non seulement par la marginalisation de l’histoire de l’art dans la formation en matière des humanités des élites intellectuelles françaises (p.21), mais aussi par la controverse politique et sociale concernant la catégorie de la race. Ce concept est nié par le credo national de l’universalisme et a été supprimé de la Constitution en 2017. En même temps, la race comme construction sociale reste affirmée par les populations minorisées en France ainsi que par les études académiques (sociologiques, historiques, et autres) qui mettent en exergue des processus intersectionnels de racialisation dans la civilisation française du passé et du présent.[1] Étant donné que cette polémique est devenue d’autant plus houleuse lors des dernières années du mouvement Black Lives Matter, Lafont avance prudemment en expliquant que “la notion de la race... ne s’est pas imposée d’entrée”, mais qu’elle s’est appropriée le concept après la lecture des travaux de Claude Blanckaert et d’autres d’expert·e·s de littérature et histoire qui ont ouvert “la voie à un emploi, à la fois complexifié et facilité, de la notion de race pour désigner les enjeux de diversité humaine y compris les formes de racisme de ces écrits, mais pas seulement, sur le long XVIIIe siècle” (p.34). Le choix d’utiliser alternativement les termes Africain·e·s et Noir·e·s tout au long de son texte provient d’une “tentative de conserver la tension qui existe entre un projet historique (l’histoire de l’art du XVIIIe siècle au prisme d’un motif, d’une figure particulière) et une conscience d’écrire aujourd’hui, en un temps postcolonial et post-esclavagiste” (p.35).

Comme point de départ, Lafont interroge la fabrication visuelle de la catégorie racialisée majoritaire en Europe de la période concernée, catégorie essentielle qui jusqu’à récemment a été néanmoins peu réfléchi tant par les historiens de l’art que par les historiens et critiques littéraires: celle de la blancheur.[2] Les deux premiers chapitres présentent donc des analyses de la blancheur, vue comme “un contre-champ incontournable” (p.41) parce qu’elle constitue “le seuil à partir duquel se façonnent trois avatars correspondant à trois autres groupes humains identifiés également par leurs couleurs: les Jaunes, les Rouges, et les Noirs, dans une littérature savante initiée par François Bernier en 1684” (p.45). À travers des portraits principalement, le premier chapitre, “L’art de la blancheur : nature, identité, idéal,” examine la blancheur avec ses performances, ses faire-valoir noir·e·s, et ses “monstruosités.” Lafont souligne que les figures des albinos et des individus dotés de la peau pie qui fascinaient et terrifiaient les Européen·ne·s blanc·che·s en posant la possibilité que “la Nature se jouait de certains critères morphologiques prétendus infaillibles” (p.53) qui formaient la prétendue limite entre Blanc et Noir. À partir de cela, il s’agit de comprendre le “processus d’altérisation des Noirs par l’image” (p.50) au bénéfice de la consolidation de l’identité européenne en tant que population, et en effet race, dominante. Cela se voit plus que clairement dans les portraits d’aristocrates accompagnés de

leurs domestiques diminutifs noirs mis en position soumise et munis d'un regard adorant (dans les deux sens du terme), une tendance prescrite par Le Blond de la Tour et d'autres. Dans certaines de ces images et aussi dans les représentations des albinos noirs et des individus dont la peau est pie, Lafont signale l'ancrage du paradigme voyeuriste portant l'attention vers la nudité, les décolletés, et les symboles phalliques qui caractérisent les compositions. On comprend comment ces images opèrent une multiplication et esthétisation des champs de domination par les élites blanches européennes – domination économique, coloniale, esclavagiste, sociale, et sexuelle – et tout cela dépeint avec un consentement de la part des Africains et Afro-descendants illustrés. Lafont prouve que l'esthétique et la politique vont de pair et que la spectacularisation d'une altérité fantasmée, de plus en plus détachée du milieu d'un regard soi-disant scientifique, représente une étape picturale fondamentale dans la longue durée qui lie les œuvres du XVIIIe siècle étudiées par Lafont aux zoos humains et expositions coloniales.

Le deuxième chapitre, "Le tournant visuel de la science de l'homme", se concentre sur la construction de la blancheur dans la culture visuelle des sciences. En alliant ses analyses subtiles à celles de David Bindman et d'Andrew Curran, Lafont démontre que dans le domaine scientifique comme dans celui des beaux-arts, les Noirs étaient représentés pour servir d'antithèse non seulement esthétique, mais aussi sociale, morale, et politique à l'Europe (d'élite) blanche.

Le troisième chapitre, "Du serviteur au citoyen : le portrait de l'Africain", et le quatrième chapitre, "L'Africain atlantique : cultures visuelles en révolution," trace l'évolution esthétique et thématique du Noir dans la culture visuelle en Europe et aussi dans le monde atlantique lors des changements cataclysmiques des révolutions américaine, française, et haïtienne. Des portraits de nobles avec leurs serviteurs noirs par Louis Carrogis Carmontelle à la célèbre toile d'Anne-Louis Girodet dépeignant Jean-Baptiste Belley, Lafont étudie l'homme Noir dans son "passage en images, d'un individu accessoire à celui d'un homme et même citoyen" (p.131). Ce faisant, Lafont reconstruit les traditions et conventions qui ont informé le développement des portraits d'hommes noirs. Suite à l'analyse de ces exemples de portraits européens d'Africains et d'Afro-descendants, Lafont examine "la radicalisation dans le processus d'imagination et d'héroïsation des Noirs, qu'ils soient alors esclaves, serviteurs, insurgés, militaires, libres, politiques, prêtres..." (p.181). Cette partie de l'étude constitue une approche "délibérément décentrée" (p.182) qui permet à Lafont de proposer une analyse originale et fascinante de l'élaboration d'une culture visuelle atlantique naissant dans des lieux coloniaux et postcoloniaux – Saint-Domingue, Boston, et Philadelphie – de la période des révolutions. Traitant des œuvres diverses comme les gravures anonymes de Toussaint Louverture et le portrait de Yarrow Marmout par Charles Willson Peale, qu'elle compare aux portraits de mameluks de l'âge napoléonien, Lafont souligne le poids politique de ces représentations en démontrant que "le portrait de l'homme noir s'avère le lieu artistique et politique dans lequel s'ancrent plusieurs enjeux. Non seulement pour les artistes, il est à inventer comme corps citoyen, mais à circonscrire en tant que corps post-révolutionnaire avec sa part de violence, d'inconnu, et de renversement du monde. Donner une image aux Noirs, c'est risquer et/ou faire advenir le futur, celui d'un temps atlantique – à défaut d'être encore précisément mondial – où les cartes sociales et raciales seront redistribuées selon un autre échiquier" (p.219). Mis à part le tableau de Belley, les artistes ont travaillé à diminuer ces héros noirs, soit en les dépeignant de manière caricaturale, ce qui efface leurs traits

individuels et/ou par la voie des médias utilisés – le portrait historique grandiose de Napoléon Bonaparte de Jacques-Louis David comparé aux gravures de Toussaint Louverture. Il faut noter que si Toussaint Louverture était, en quelque sorte, un “héros sans image” (p.211), cela vaut d’autant plus pour les femmes Noires héroïques, telles que la prêtresse mambo, et plus tard la princesse d’Haïti, Cécile Fatiman qui a joué un rôle principal dans la cérémonie de Bois Caïman au début de la révolution haïtienne.

Le cinquième chapitre, “Géographie du goût ou manufactures des Africaneries”, propose ce néologisme afin d’examiner la représentation de personnes noir·e·s dans les arts décoratifs. Tout en enquêtant sur les traits de la forme et du colorisme (des peaux et des étoffes) qui se trouvaient imprimés sur des toiles en coton ou modelés sur la façade d’une pendule selon l’imaginaire colonial de l’époque en Europe, Lafont fait la remarque importante que si les grandes vagues orientalistes européennes et les marchés transocéaniques correspondants de chinoiseries et turqueries ont bien fleuri au XVIIIe siècle, il n’y avait pas de phénomène analogue pour les Africaneries ni les “Amérindienneries” (p.255). Lafont formule néanmoins des analyses pour mieux “identifier ce que l’art fait au regardeur, ce que l’expérience esthétique produit sur les amateurs de tableaux, d’objets décoratifs de luxe, de sculpture ethnographique” et propose que les Africaneries fonctionnaient “comme une catharsis propice à la liquidation inconsciente de l’attrait/répulsion provoquée par la différence/proximité de l’Autre Noir” (p.316). En cela, elle conclut, nous pouvons tracer un “fil fantasmatique” (p.316) qui relie les amateur·trice·s (blanc·che·s) d’Africaneries au XVIIIe et ceux·celles de l’âge contemporain qui reluquent des nus photographiques de personnes noir·e·s.

Le sixième et dernier chapitre, “Violences romantiques : l’art de la conquête”, est consacré à la mobilisation de la violence dans la représentation des Africain·e·s et Afro-descendant·e·s pour promouvoir différentes perspectives politiques, notamment dans la lutte pour l’abolition de l’esclavage. Ce chapitre met l’accent sur la violence, spectaculaire et cruelle, perpétrée contre des personnes soumises à l’esclavage. La planche faite en 1770 par Pierre-Charles Baquoy, d’après Jean-Michel Moreau le jeune pour le chapitre 19 de *Candide* de Voltaire, avec la fameuse phrase “C’est à ce prix que vous mangez du sucre en Europe”, ou encore les gravures de William Blake dans *Narrative, of a Five Years’ Expedition against the Revolted Negroes of Surinam in Guiana* (1796) sont de célèbres exemples qui circulent en même temps que des romans et images des esclaves noir·e·s comme de “nobles sauvages” (pensons à *Paul et Virginie* de 1788 par Bernardin de Saint-Pierre) pour susciter la compassion et peut-être même pour stimuler une action anti-esclavagiste. Ces représentations de corps noirs quasi nus ne se séparent pas forcément de la culture visuelle antérieure dans leur jeu de concupiscence avec le spectateur blanc européen qui pouvait se donner une position morale élevée en tant qu’abolitionniste et goût en même temps du plaisir de voir une femme noire aux seins nus. La conclusion du livre comprend une réflexion philosophique concernant les manières dont les analyses de *L’art et la race* croisent et se heurtent aux concepts des Lumières.

L’art et la race a très peu de défauts. Certain·e·s pourraient trouver que le langage du récit est marqué par quelques longueurs et répétitions ou des formulations excessivement circonspectes ; pourtant Lafont comprend bien les tensions politiques et académiques concernant la race comme catégorie analytique en France et ainsi sa circonspection est justifiée. D’autres pourraient dire que Lafont consacre trop de temps à la narration de l’historiographie dans laquelle les analyses

de *L'art et la race* s'inscrivent. Pourtant, il est utile de voir relaté en langue française cette historiographie pluridisciplinaire qui a déjà été produite dans d'autres langues (anglais, espagnol, etc.) et qu'illuminent les justifications, processus, et conséquences de la racialisation, exploitation, et exclusion, ainsi que la résistance et l'héroïsme révolutionnaire et quotidien, de certaines populations au sein des grands empires tels que la France. *L'art et la race* constitue une grande contribution à ce champ d'étude.

NOTES

[1] Ce champ d'étude est en pleine expansion depuis les quinze dernières années. Pour une synthèse de l'évolution du sujet et des travaux récents, voir Emily Marker et Christy Pichichero, *H-France Salon, Race, Racism, and the Study of the Francophone World Today*, pour une discussion générale du débat académique (Vol. 1, *H-France Salon*, vol. 11, no. 2, 2019, h-france.net/h-france-salon-volume-11-2019/#11102), des commentaires sur les effets de la race et du racisme sur les carrières académiques (Vol. 2, *H-France Salon*, vol. 12, no. 1, 2020, h-france.net/h-france-salon-volume-12-2020/#1201); des remarques sur l'enseignement de la race et du racisme ainsi que des exemples de programmes de cours (Vol. 3, *H-France Salon*, Vol. 13, No. 18 (2021), h-france.net/h-france-salon-volume-13-2021/#1318.)

[2] Les travaux de Tyler Stovall ont été fondateurs dans les études de la blancheur/blanchité dans l'histoire française. Son œuvre la plus récente, *White Freedom: The Racial History of an Idea* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2021) traite la genèse de la "liberté blanche" au XVIIIe siècle. Au sujet de la blanchité, voir aussi le volume 29, no 2 de *French Politics, Culture, and Society*, "Whiteness in France", édité par Mathilde Cohen et Sarah Mazouz, paru en juin 2021.

Christy Pichichero
Associate Professor of History and French
George Mason University
cpichich@gmu.edu

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.

Volume 17 (2022), Issue 5 #1