

# La matrice blanche.

## Portraits d'Africains dans la culture visuelle européenne depuis les Lumières

Melanie Ulz

– BAGNERIS, 2018 : Mia L. Bagneris, *Colouring the Caribbean. Race and the Art of Agostino Brunias*, Manchester, Manchester University Press, 2018.

– LAFONT, 2019 : Anne Lafont, *L'Art et la Race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, Dijon, Les Presses du réel, 2019.

– ODUMOSU, 2017 : Temi Odumosu, *Africans in English Caricature, 1769-1819: Black Jokes, White Humour*, Londres, Harvey Miller Publishers, 2017.

– OESTERREICH, 2018 : Miriam Oesterreich, *Bilder konsumieren. Inszenierungen ‚exotischer‘ Körper in früher Bildreklame*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2018.

Dans la peinture baroque européenne, le portrait d'aristocrates blancs posant avec un page noir est un type de tableau très répandu ; il fit son apparition dès la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, et Titien est considéré comme son inventeur. Le *Portrait de Laura Dianti* datant de 1523 (**fig. 1**) montre la favorite d'Alphonse I<sup>er</sup> d'Este de Ferrare, la main gauche reposant de manière familière sur l'épaule d'un jeune garçon à la peau noire qui lui porte un regard d'admiration enfantine. Loin de le lui rendre cependant, le regard de Laura Dianti semble ne pas voir son admirateur et se perdre dans le vide. Là où le contact a lieu en revanche, le contraste entre la peau blanche et la peau foncée est habilement mis en scène, de sorte que le regard du spectateur se voit, dans le même temps, attiré par l'anneau que porte la jeune femme. Le jeune garçon est placé dans le tableau en tant qu'« objet de prestige et propriété de la belle courtisane », elle-même « objet de prestige et propriété du Duc de Ferrare<sup>1</sup> ».

Du point de vue de l'histoire sociale, ces portraits attestent la présence historique d'enfants esclaves dans les cours européennes. Dans la plupart des cas, on sait peu de chose toutefois sur ces enfants eux-mêmes ; en règle générale, ils étaient déportés de force vers l'Europe entre l'âge de 4 et 12 ans, où ils recevaient le baptême chrétien et se voyaient dépouillés de l'identité et de l'origine qui étaient jusque-là les leurs. Parvenus à l'âge adulte, ils perdaient leur statut privilégié aux côtés de la famille du maître et se retrouvaient très largement mis sur un pied d'égalité avec les autres domestiques. Du point de vue de l'histoire de l'art, on peut attribuer une fonction immanente distincte à ces tableaux, selon qu'il s'agit de portraits d'hommes ou de femmes : dans le premier cas, les pages noirs remplissent essentiellement



1. Titien, *Laura Dianti*, 1523, huile sur toile de lin, 118 × 93 cm, Kreuzlingen, collection Heinz Kisters.

une fonction de domestiques, leur inclusion dans les tableaux fait alors notamment référence à l'implication de la famille dans le commerce transatlantique et la traite des esclaves, tandis que dans les portraits de femmes, leur présence vient souligner, de surcroît, la beauté du sujet, en particulier par effet de contraste avec la blancheur de sa peau<sup>2</sup>. Bien que la boucle d'oreille du page renvoie à son statut subalterne et à son origine d'esclave, Titien préserve l'individualité de l'enfant en lui conférant des traits personnels. D'autres portraits plus tardifs qui reprennent ce type montrent en revanche fréquemment des figures ancillaires stéréotypées, voire marginalisées dans la façon dont elles sont représentées, leur déniaient le statut propre de sujet.

Avec la philosophie des Lumières et la critique montante à l'encontre de l'esclavage et du commerce des esclaves, le type du portrait au page noir finit par passer de mode au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. À cette époque furent produits des portraits qui oscillent entre l'intérêt de nature artistique pour la différence culturelle et la tentation de son « exotisation ». Le tableau *A Conversation of Girls* de Joseph Wright of Derby, peint en 1769 (**fig. 2**), qui montre deux fillettes blanches et une fillette noire en train de jouer, illustre cette période de transition : la fillette noire est certes visuellement associée au jeu des deux enfants blanches, mais elle adopte cependant à leur égard une attitude servile. Sa pose rappelle

le rôle du page soumis ; mais elle est en même temps significative dans le cadre de la politique visuelle des mouvements européens antiesclavagistes qui, avec le motif de l'Africain agenouillé et enchaîné, promouvaient l'abolition de l'esclavage transatlantique. Car la production visuelle des mouvements antiesclavagistes autour de 1800 manifeste une grande contradiction entre les revendications d'émancipation et d'égalité, du point de vue du contenu, et l'emploi de rhétoriques visuelles qui ne représentent pas une égalité de droit effective entre personnes noires et blanches, mais produisent et reproduisent des représentations de l'inégalité, elles-mêmes influencées par des « théories raciales ».

Les auteures des ouvrages récents rassemblés ici s'intéressent à un champ de recherche qui a connu une renommée mondiale grâce à une série de publications sous le titre *The Image of the Black in Western Art*, publiées sous la direction de Ladislav Bugner<sup>3</sup>. Cette série en plusieurs volumes fut rééditée, à partir de 2010, sous la direction de David Bindman, dans une version qui actualise en profondeur la problématique, tout en l'étendant à l'art que l'on nomme « non occidental » et la relit *in fine* dans le sens d'une histoire de l'art transculturelle<sup>4</sup>. *The Image of the Black* est une publication de référence qui fournit un panorama certes très exhaustif, mais les différents volumes qui composent la série analysent des exemples de représentation de personnes noires perçues du point de vue du regard de l'homme blanc, de l'Antiquité jusqu'à l'époque contemporaine, tandis que les travaux de recherche présentés dans les lignes qui suivent s'intéressent à des contextes historiques plus spécifiques, tant d'un point de vue médiatique que national, à l'intérieur de ce même complexe thématique. Ainsi, les auteures dont les études sont réunies ici parviennent à analyser de manière plus détaillée les enjeux symboliques esquissés au début de cet article, et à révéler leur complexité et leurs variations au cours de l'histoire. Ce faisant, le portrait ressemblant entre fréquemment en contradiction avec l'anonymisation et/ou l'« exotisation » de ce qui est représenté et peut, en particulier dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, être lu comme signifiant dans la lutte pour la reconnaissance et l'égalité faisant suite à la question des droits de l'Homme.

Dans son analyse de la représentation des Africains en Europe, Anne Lafont met l'accent sur la peinture et la culture françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle et ce, en prenant pour toile de fond les débats contemporains qui agitent les sciences naturelles, la philosophie et la politique, et qui tournent autour de la question brûlante du statut (juridique et social) des personnes à la peau noire et d'une possible hiérarchie entre les « races ».

Parallèlement à la recherche anglo-américaine, l'histoire de l'art en langue allemande s'est également emparée de ce champ de recherches, sous les auspices de la critique de la représentation. À côté d'historiens de l'art comme Darcy Grimaldo Grigsby, des chercheurs germanophones comme Viktoria Schmidt-Linsenhoff formulèrent une histoire de l'art dans le prolongement des *postcolonial* et des *gender studies*<sup>5</sup>. Ces questionnements plus

2. Joseph Wright of Derby, *A Conversation of Girls [Une Conversation de filles]*, 1769, huile sur toile de lin, 127 × 111 cm, collection privée.





3. Anne-Louis Girodet, *Jean-Baptiste Belley*, 1797, huile sur toile de lin, 159 × 113 cm, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.

fortement guidés par des aspirations théoriques ne trouvèrent cependant qu'un faible écho dans la recherche française de l'époque. Au-delà de la barrière de la langue, on peut trouver des raisons à cela dans les différents présupposés théoriques et les divergences entre les cultures de recherche respectives. Ainsi Sylvain Bellenger critique-t-il, en 2005, cette méthode comme étant une manœuvre d'appropriation de la peinture française par les *gender studies*<sup>6</sup>.

Laissant ces débats idéologiques derrière eux, les chercheurs qui se sont emparés de la question de la représentation visuelle de la différence culturelle sont passés à la vitesse supérieure, dans le sillage de l'approche transculturelle, ce dont témoigne, à côté des travaux de recherche de Lafont en France, l'exposition *Le Modèle noir* au musée d'Orsay début 2019, qui tournait autour de la reconnaissance rétrospective du statut des modèles noirs anonymisés auxquels on avait refusé le statut de sujet<sup>7</sup>. Lafont choisit dans son livre une approche résolument historicisante qui confronte aussi bien des portraits individuels que des représentations de personnes noires dans une fonction de domestique ou du moins visuellement subordonnées, avec les conceptions contemporaines de la « race » ayant cours dans les sciences naturelles et la littérature. Suivant cette méthode, elle entreprend une analyse

précise qui s'empare des approches critiques de la représentation une par une, mais qui interroge en première intention les tableaux par le biais de questionnements éclairant par exemple la relation entre le peintre et son modèle. Lafont accorde à raison dans son livre une place de choix au portrait que fait Anne-Louis Girodet de l'homme politique Jean-Baptiste Belley (**fig. 3**), dont elle documente de manière très détaillée le contexte de création. Conformément à son approche, elle interprète le tableau comme une prise de position artistique au sein de débats politiques sur la question de l'égalité de traitement entre citoyens noirs et blancs. L'auteure inclut cependant dans son analyse également des exemples de tableaux transatlantiques, comme le *Portrait de Yarrow Mamout (Mohammed Yaro)* peint par Charles Wilson Peale en 1819<sup>8</sup>.

Lafont illustre ces interactions complexes entre position sociale, représentation visuelle et anonymisation des domestiques noirs dans les cours européennes, entre autres, à partir de l'exemple du changement de titre d'un tableau d'Antoine Coypel<sup>9</sup>. Contrairement à l'aquarelle de Carmontelle qui désigne les domestiques de la famille d'Orléans par leur prénom<sup>10</sup>, le petit format de Coypel place au premier plan un page noir fortement « exotisé », portant un panier de fruit, un petit singe et une coiffe orientalisante. Selon les différentes versions de la légende du tableau au cours de l'histoire,

celui-ci est parfois nommé, parfois ignoré. Comme le fait remarquer Lafont de manière critique, la pratique d'attribution de noms célèbres aux nombreux portraits anonymes de domestiques africains, comme Louis-Benoit Zamor, originaire du Bengale, qui devint plus tard le révolutionnaire français que l'on connaît, montre le revers d'une seule et même médaille jusqu'à l'époque contemporaine<sup>11</sup>.

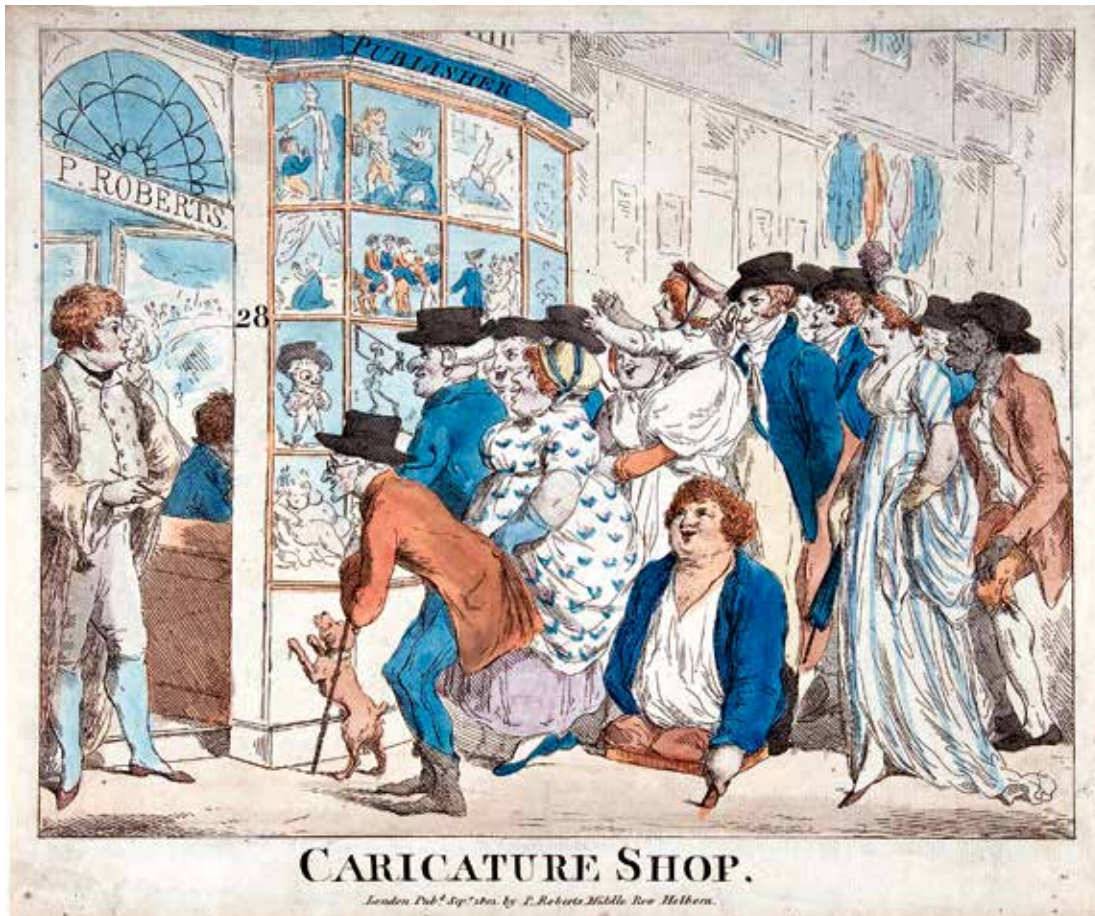
On peut opposer à ces exemples l'absence significative d'un portrait ressemblant de l'homme politique et leader du mouvement d'indépendance haïtien, François-Dominique Toussaint Louverture. À quelques exceptions près, il n'existe que des dessins populaires stéréotypés de ce farouche combattant pour la liberté<sup>12</sup>. Ainsi la présence ou l'absence en tant que sujet visuel reflètent aussi dans l'ensemble les évolutions politiques de l'époque : tandis que le *Jean-Baptiste Belley* de Girodet peut incarner le type (nouveau) du citoyen noir à l'époque du Directoire, les droits des citoyens noirs se voient à nouveau restreints en France après la réintroduction de l'esclavage dans les colonies à l'époque du Consulat (1802).

## Le langage visuel cru de la satire dessinée britannique

Temi Odumosu elle aussi fournit, avec son livre sur les imprimés satiriques en Grande-Bretagne autour de 1800, une analyse fouillée de la signification et de la fonction des personnages africains dans les tableaux. Sans la reconstruction des contextes historiques respectifs, l'humour de nombre de ces satires en image serait à peine compréhensible pour le spectateur d'aujourd'hui. Compte tenu de l'arrière-plan politique et culturel de l'époque, Odumosu interroge tant les spectateurs visés et les types de figures qui faisaient rire le public d'alors, que les acteurs sociaux qui se tenaient derrière les personnages caricaturés. La caricature britannique jouissait d'une très grande liberté de presse et atteignait un public composé de toutes les couches de la société. Odumosu le démontre dès l'introduction de son étude, à partir de l'exemple d'un feuillet anonyme qui prend pour objet son propre public : le groupe de badauds représentés en train de se presser autour des affiches exposées dans la vitrine d'une boutique de gravures, se compose de personnages de tous âges, d'origine sociale et de sexe différents. On y trouve aussi un homme à la peau noire faisant ici partie d'un public mis en scène dans l'image tant comme récipiendaire que comme protagoniste potentiel des caricatures exposées (**fig. 4**).

Le règne de George III correspond à une période florissante pour la satire dessinée britannique, qui met alors en scène plus souvent qu'auparavant des personnages noirs. Les bornes temporelles de l'étude d'Odumosu – 1769 et 1819 – sont marquées par deux discours visuels caractéristiques de l'époque : d'abord l'adaptation dans la culture populaire de la figure de l'*overdressed servant* qui recourt directement à la formule visuelle du portrait de l'aristocrate blanc au page noir et fut employée, à la manière de William Hogarth, pour commenter le déclin des mœurs au sein de l'élite britannique<sup>13</sup> ; plus tard, des imprimés contre les antiesclavagistes qui, dans la phase culminante du combat pour l'abolition de l'esclavage ayant cours dans les plantations britanniques, esquissent le portrait chaotique d'une société post-abolitionniste à l'aide d'un langage visuel assez cru<sup>14</sup>. Ainsi la satire détaillée intitulée *The New Union Club* caricature-t-elle un dîner organisé par l'African and Asiatic Society qui dégénère en une orgie débridée, dans le but de prévenir des conséquences fâcheuses de la *miscegenation* (du « métissage »).

Dans ses travaux, Odumosu montre de manière exemplaire dans quelle mesure une satire en images, qui caricature l'ensemble de ses personnages, a recours pour les figures noires à des motifs récurrents et clairement racistes. Ces mécanismes du processus que



4. Anonyme, *Caricature Shop*, 1801, gravure colorée, 25,8 × 32,6 cm, Londres, P. Roberts.

l'on nomme *othering* se manifestent particulièrement à travers l'exemple de la figure de la prostituée noire, dans la mesure où des constructions relatives à la fois à la race et au genre impriment conjointement leur marque à ce stéréotype. Même en prenant en compte l'exagération propre à la caricature, les figures noires ne servent toutefois pas seulement d'ornement décoratif, comme le souligne Odumosu, mais sont également mises en scène en tant qu'acteurs individuels dans les images<sup>15</sup>. De ce fait, les satires en image permettent également de tirer des conclusions quant aux conditions de vie réelles de citoyens noirs à Londres.

## Les univers picturaux pittoresques d'Agostino Brunias

Les tableaux de genre idylliques d'Agostino Brunias que Mia Bagneris analyse dans sa monographie de l'artiste sont quant à eux dénués de toute visée satirique. Le peintre Brunias, formé en Italie, vécut et travailla à Londres, avant de partir, en 1770, pour les possessions britanniques dans les Caraïbes. Il travailla entre autres pour le compte du gouverneur et propriétaire de plantations britannique Sir William Young sur l'île de la Dominique, qui fait partie des Antilles. Ses tableaux, dont des variations ont été

reproduites de nombreuses fois par la gravure, esquissent les contours du cliché de la Créole désirable et toujours vêtue à la dernière mode, représentée en compagnie d'une servante ou d'une esclave, et dont le mode de vie est conditionné par la joie de vivre « naturelle » et l'abondance des ressources<sup>16</sup>. La belle créole incarne non seulement le plaisir (érotique) et le profit (économique) – tout aussi séduisants l'un que l'autre –, mais encore l'adéquation au modèle social britannique (en tant qu'épouse potentielle) qui conforte l'idéologie d'une entreprise de colonisation couronnée de succès<sup>17</sup>. Les tableaux de Brunias représentant la paisible et heureuse vie quotidienne dans les colonies caribéennes s'adressaient à l'aristocratie des planteurs britanniques et trouvaient parmi eux une clientèle reconnaissante. Ainsi, le succès de Brunias reposait sans doute bien moins sur son talent artistique que sur l'exotisme de ses motifs qui, selon Bagneris, furent longtemps marginalisés par la recherche en histoire de l'art, mais qui ont suscité, au cours des dernières années, un intérêt accru dans le sillage des travaux menés sur le colonialisme<sup>18</sup>.

Les pittoresques scènes de marché de Brunias, en particulier, esquissent une image romantisée du système esclavagiste colonial, dont la brutalité est totalement gommée<sup>19</sup>. Le propos de Bagneris, cependant, est de complexifier la lecture univoque de ces images et de les lire comme des positions pro esclavage, en faisant remarquer que Brunias y inclut également des éléments issus de la culture afro-créole. En outre, les tableaux manifestent selon elle toute la complexité et l'ambivalence du système de classification raciale du colonialisme britannique vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans la mesure où ils mettent en scène la hiérarchisation sociale des couleurs de peau, combinée avec d'autres marqueurs tels que le niveau social, le vêtement et le sexe, ils révèlent en même temps leur statut de construction conceptuelle et leur incohérence. De cette manière, les tableaux de Brunias participeraient au régime visuel colonial tout en le sapant, indépendamment de l'intention du commanditaire.

## **Le monde marchand exotique autour de 1900**

Dans son travail de recherche, Miriam Oesterreich enquête sur les ramifications et les reviviscences, dans la culture populaire autour de 1900, des systèmes de représentation coloniaux que nous avons présentés précédemment. Elle étudie la mise en scène du corps exotique ou étranger dans les premières publicités marchandes. La réclame en images représente, dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, un nouveau média (de masse), qui fit émerger autour de 1900 un imaginaire de consommation reposant sur une mise en scène accentuant le caractère séduisant de l'exotique. Dans ces mondes publicitaires, les figures de domestiques noirs ne se contentent pas de proposer des marchandises venues des colonies, ils ont pour fonction de susciter le désir pour ces produits. Le produit et le corps s'y mélangent intimement l'un avec l'autre et, ensemble, ils rendent visible la « valeur ajoutée » de l'entreprise de colonisation.

Au moyen de nombreuses références à l'histoire de l'art, Oesterreich montre à quel point les images de figures allégoriques et de caricatures stéréotypées de l'Africain ou de l'« Indien » firent leur entrée dans les premières représentations en images de la publicité au point de faire partie intégrante de la culture quotidienne autour de 1900. Celle-ci esquissa, et ce dès les tout débuts de la publicité en images (entre 1880 et 1914), une représentation relativement homogène du monde marchand colonial, dont la différenciation, suivant le tracé des frontières nationales, se produisit ensuite au lendemain de la Première Guerre mondiale.



5. Anonyme, *Amidonneries Françaises*, vers 1890, affiche publicitaire, 82 x 32 cm.

La constellation visuelle de la valorisation unilatérale de la domination blanche par la présence du page noir, reproduite d'innombrables fois depuis l'invention de la formule par Titien, se voit, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, transférée au maître colonial, comme le montre par exemple la stratégie publicitaire de la marque allemande de café Kaiserkrone<sup>20</sup>. Cette absence persistante des domestiques noirs, mise en œuvre par les procédés d'anonymisation et de subordination, se poursuit dans l'esthétique marchande. Quelques figures publicitaires s'adressent aussi directement au spectateur, de sorte que les consommateurs (à l'extérieur du tableau) se trouvent mis dans la position de pouvoir des aristocrates blancs et/ou dans celle du maître colonial de l'époque wilhelminienne (fig. 5). Bien que le « portrait d'aristocrate au page noir » ait disparu des Salons à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la pratique iconographique de hiérarchisation et de mise en contraste entre personnes à la peau blanche et à la peau noire ne disparaît donc pas totalement de la culture visuelle européenne. Ce motif entre dans la culture populaire dans le sillage des campagnes européennes antiesclavagistes autour de 1800 et se voit ensuite adapté dans les premières publicités en images vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au point culminant du colonialisme européen.

Le panorama des publications présentées ici permet de retracer de manière détaillée la perpétuation de ces systèmes de représentation marqués du sceau du colonialisme, depuis la peinture de Salon française jusqu'à la culture populaire du début du XX<sup>e</sup> siècle, dans leurs contextes historiques et médiatiques respectifs. Elles ont en commun le constat suivant : l'idée d'une hiérarchisation des « races » qui fait, de manière croissante au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'objet de débats et de représentations, ne s'est pas développée de manière linéaire, mais elle s'est progressivement formée comme étant le produit d'interactions entre des éléments visuels et discursifs se superposant les uns aux autres. Lafont, Bagneris et Odumosu montrent dans quelle mesure ces tentatives de classification, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, sont associées de manière de plus en plus étroite avec la couleur de peau et la physionomie. Les catégories raciales étaient auparavant perçues comme étant tout à fait dynamiques et poreuses, dans la mesure où l'on accordait souvent une plus grande importance à la

religion et la position sociale d'une personne, et avec elles à des signifiants comme le vêtement ou l'habitus social, qu'à la couleur de peau ou à l'apparence physique.



Aujourd'hui, l'exploitation numérique des sources et des matériaux d'archives facilite en de nombreux lieux les travaux scientifiques consacrés à ces interrelations historiques complexes. Dans le même temps, les historiens de l'art sont également confrontés au fait qu'avec la diffusion numérique via les réseaux sociaux, la réception (populaire) de tableaux historiques s'éloigne de plus en plus de leurs contextes de production et de signification. L'approche historiographique des auteures présentée ici, qui s'inscrit en faux contre cette tendance, est de ce point de vue non seulement actuelle, mais plus indispensable que jamais aujourd'hui. Cela ne rend en aucun cas obsolète le questionnement de constellations de pouvoir formées par des systèmes de représentation racistes ou sexistes, tel que l'a entrepris de manière pionnière la recherche en histoire de l'art des *postcolonial-* et *gender studies*, ce que Oesterreich souligne également dans son étude des régimes visuels et de la représentation des corps dans les premières publicités en images. Une perspective de recherche transculturelle qui lie (plus fortement) les approches historiographiques *et* critiques du pouvoir est selon moi indispensable à l'analyse de ces discours en images, ou d'autres discours comparables, tout comme de leurs rémanences visuelles (*after effects*) jusqu'à l'époque contemporaine.

La contribution de Melanie Ulz a été traduite de l'allemand par Florence Rougerie.

## Melanie Ulz

Melanie Ulz occupe depuis le printemps 2019 une chaire d'histoire générale de l'art à l'Université Osnabrück. De 2010 à 2016, elle a été *Junior professorin* au Kunsthistorisches Institut Osnabrück. Elle a obtenu son doctorat à l'Université Trier en 2005 avec une thèse sur la création française d'images de la campagne de Napoléon en Égypte (Marbourg, Jonas Verlag, 2008). Ses recherches portent sur l'histoire transculturelle de l'art du XVIII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle.

## NOTES

1. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16.-21. Jahrhundert* (2010), Marbourg, Jonas Verlag für Kunst, 2014, p. 250 ; Paul H. D. Kaplan, « Titian's Laura Dianti and the Origin of the Motive of the Black Page in Portraiture (1, 2) », dans *Antichità Viva*, n° 21, 1, 1982, p. 11-18 et 21, 4, p. 10-18.

2. Katja Wolf, « "Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast ein Mohr." Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei », dans Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz, Herbert Uerlings (dir.), *Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, Marbourg, Jonas Verlag für Kunst, 2004.

3. Ladislav Bugner (dir.), *The Image of the Black in Western Art*, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 4 vol., 1979-1991.

4. David Bindman, Henry Louis Gates, Jr. (dir.), *The Image of the Black in Western Art*, Cambridge, Mass. / Londres, Belknap Press of Harvard University Press, 5 vol., 2010-2014 ; David Bindman, Suzanne Preston Blier et al. (dir.), *The Image of the Black in African and Asian Art*, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 2017.

5. Darcy Grimaldo Grigsby, *Extremities: Painting Empire in Post-Revolutionary France*, Londres / New Haven, Yale University Press, 2002 ; Viktoria Schmidt-Linsenhoff, « Male Otherness in the French Revolution. Two Paintings by Anne-Louis Girodet », dans Ida Blom, Catherine Hall, Karen Hagemann (dir.), *Gendered Nations. Nationalism and Gender Order in the Long Nineteenth Century*, Oxford / New York, Berg, 2000, p. 81-105.

6. « Les études *Gender*, qui s'attachent chez les universitaires anglo-saxons à une histoire de l'art écrite du point de vue du réprimé sexuel et politique, se sont approprié le narcissique Endymion jusqu'à en faire une icône homosexuelle récemment rejointe par les mamelouks de *La Révolte du Caire* et de la négritude de Belley. » Sylvain Bellenger (dir.), *Girodet (1767-1824)*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre ; Chicago, The Art Institute of Chicago ; New York, The Metropolitan Museum of Art ; Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2005-2007), Paris, musée du Louvre Éditions / Gallimard, 2005, p. 40.

7. *Le Modèle noir : de Géricault à Matisse*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay ; Pointe-à-Pitre, Mémorial ACTE, 2019), Paris, musée d'Orsay / Flammarion, 2019.

8. LAFONT, 2019, p. 192 et suiv., ill. p. 193.

9. Antoine Coypel, *Jeune noir tenant une corbeille de fruits et jeune fille caressant un chien*, réintitulé *Scène de genre avec Angola*, 1684, Paris, musée du Louvre. *Ibidem*, ill. p. 8.

10. *Ibidem*, p. 137 et suiv.

11. *Ibidem*, p. 236 et suiv. La critique porte entre autres sur le portrait peint en 1785, ressemblant mais anonyme, d'un jeune homme apparemment d'origine africaine par Marie-Victoire Lemoine.

12. Pierre-Charles Baquoy, *Portrait de Toussaint Louverture*, 1802, estampe, Fonds Jacques de Cauna, 1989. *Ibidem*, ill. p. 224.

13. Voir David Dabydeen, *Hogarth's Blacks. Images of Blacks in Eighteenth Century Britain*, Athens, University of Georgia Press, 1987.

14. Frederick Marryat et George Cruikshank, *The New Union Club*, 1819, gravure colorée, Londres, G. Humphrey. ODUMOSU, 2017, p. 165 et suiv., ill. p. 168.

15. ODUMOSU, 2017, p. 23.

16. Philipp Audinet d'après Agostino Brunias, *A Negro Festival drawn from nature in the Island of St. Vincent*, eau-forte, Londres, 1801, dans Bryan Edwards, *The History, Civil and Commercial of the British Governor of Dominica, to the West Indies*, Londres, Printed for John Stockdale, 1801 (3<sup>e</sup> édition).

17. BAGNERIS, 2018, p. 136 et suiv. Voir Kay Dian Kriz, *Slavery, Sugar and the Culture of Refinement: Picturing the British West Indies 1700-1840*, New Haven, Yale University Press, 2008.

18. Introduction, BAGNERIS, 2018, p. 1 et suiv.

19. Agostino Brunias, *A Linen Market with a Linen-stall and Vegetable Seller in the West Indies*, 1780, huile sur toile de lin, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, ill. dans *ibidem*, p. 14.

20. OESTERREICH, 2018, p. 149 et suiv., illustration pl. 10.