

**Anne LAFONT, *L'art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, Dijon, Les presses du réel, 2019, 472 p.**

Prolongeant ses travaux sur la représentation des Noirs en peinture au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'historienne de l'art, Anne Lafont, publie un ouvrage décisif sur le sujet, intitulé *L'art et la race. L'africain (tout) contre l'œil des Lumières*. La thèse filée tout au long de l'ouvrage est celle de l'appropriation du corps africain par la culture visuelle des Lumières, appropriation qui se fait par différenciation et « altérisation » des Noirs par l'image (50). Le propos consiste alors à rendre sa visibilité à la présence noire dans l'univers visuel d'un long XVIII<sup>e</sup> siècle : cette présence africaine nombreuse mais qui a été largement « invisibilisée » et que l'historienne de l'art fait découvrir grâce à des outils nouveaux, un corpus inédit et élargi, prenant largement en compte non seulement les tableaux mais aussi la culture objectale, matérielle et les

discours, dans une démarche d'interdisciplinarité, et avec une nouvelle problématisation. C'est notamment celle-ci qui, s'agissant d'un sujet et de notions idéologiquement très marqués et difficiles à manier, est particulièrement remarquable. L'auteure, en effet, ne contourne aucune des notions qui ont participé à la construction d'une idéologie de la domination sur l'usage desquelles elle s'exprime dans une longue introduction : l'art, la race, l'Africain, les Noirs, les Lumières. Le terme polémique de « race », notamment, pris dans sa définition du XVIII<sup>e</sup> siècle, est revendiqué et exhibé jusque dans le titre comme une catégorie historique majeure pour penser le glissement de l'idée de lignage ou de groupe social vers une notion élargie de groupe qui repose sur des caractéristiques

anatomiques (fantasmées ou réelles) (34). Néanmoins, tout en travaillant sur la représentation des Noirs d'avant l'imaginaire visuel abolitionniste, il ne s'agit pas de faire, écrit l'historienne de l'art, « une histoire du racisme en images » (33), ni d'illustrer un quelconque « âge d'or non raciste » (5). L'un des grands mérites de l'ouvrage est précisément qu'il *n'évite pas* les questions difficiles – n'esquive, ne contourne rien. Et cependant, il n'est ni binaire, ni ambigu. L'auteure a tout à fait conscience qu'il ne s'agit pas de catégories à valeur strictement historique : sa position est alors celle d'une historienne qui met au jour la fabrique des notions afin de les situer (dans un long XVIII<sup>e</sup> siècle mais aussi dans notre historiographie et notre époque) et non de les neutraliser. L'auteure justifie de la sorte l'alternance entre les termes d'Africains et de Noirs, tout au long de son texte : comme une « tentative de conserver la tension qui existe entre un projet historique [...] et une conscience d'écrire aujourd'hui, en un temps postcolonial et post-esclavagiste » (35). Ainsi, tout en croisant l'un des champs de recherche féconds des études postcoloniales, la traite atlantique, l'originalité de l'approche réside dans l'angle choisi : celui d'un questionnement propre à l'histoire de l'art, la couleur, et non pas uniquement la question de la couleur de peau mais aussi celle du coloris en peinture et de façon plus large, celle de la couleur comme marqueur de l'univers visuel qui se met progressivement en place au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle.

En conséquence, il n'est pas seulement question de la couleur noire, mais aussi de la blanche et même du multicolore, du bigarré et de l'explosion des couleurs dans les textiles. Il existe, de fait, un « *continuum* de la peau au tissu » (259), le vêtement est un prolongement de la diversité des couleurs de peau, le chatoiement des parures correspond alors à l'univers coloré du Nouveau Monde – coloré par son environnement naturel, l'exploitation de ses pigments, l'artisanat, la peau et la parure des habitants. Il y a une « métaphore coloriste » des îles coloniales souvent marquée par un « surplomb » du costume et de ses ornements (269). Les « africaineries » prolongent les « chinoiserries » rococo. Dans un article récent (« How skin color became a racial marker : art historical perspectives on races », *Eighteenth Century Studies*, vol. 51, n° 1 (2017), p. 89-113), Anne Lafont avait déjà montré comment l'art de la peinture mais aussi la cosmétique avaient contribué à la « racialisation » du blanc. « L'art de la blancheur », tel qu'il s'est édifié en Europe sous l'Ancien Régime constitue alors le point de départ, apparemment paradoxal (mais apparemment seulement), de cet ouvrage : il ne s'agit pas, en effet, ou pas uniquement, de mettre en évidence la promotion de la blancheur et la construction identitaire, sociale et raciale, de la peau désignée comme « blanche » mais, de façon bien plus originale, de montrer le mécanisme complexe d'une double fabrique simultanée du « noir » et du

« blanc ». La promotion visuelle de la peau blanche est obtenue par l'apparition dans les tableaux de jeunes pages noirs ; la quête de blancheur était aussi « l'envers de la conquête savante, artistique, économique, politique, juridique de la noirceur » (49). On le voit, c'est bien de l'art de la blancheur comme processus de différenciation dont il est question.

La recherche s'inscrit ainsi au moins autant dans le champ des arts visuels que dans les études postcoloniales. Elle se situe dans la lignée des travaux convergents de disciplines diverses, littérature, philosophie, histoire des sciences, autour de la mise en place par les Lumières d'une épistémè visuelle. Sont cités par exemple, dans cette perspective surtout dévoilée à la fin, les ouvrages inspirants de Jean Starobinski (*L'Invention de la Liberté*, 1964) ou de Pascal Griener (*La République de l'œil : l'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010). Le propos semble ainsi s'élargir au terme de l'enquête : rendre sa présence à l'Africain dans les arts visuels du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce peut être aussi une manière d'interroger la place de cette figure dans ce que l'auteure appelle « la dimension enluminante des arts visuels » (380). D'une certaine façon, on pourrait dire que le propos ne vise pas seulement à analyser ce que l'art fait aux Africains, mais aussi ce que l'Africain fait à l'art.

Anne Lafont, comme en témoignent tous ses travaux (par exemple les deux volumes *Plumes et Pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe*

*1750-1850*, en co-direction avec Mechthild Fend et Melissa Hyde, Paris, Presses du Réel/INHA, 2012) et aussi sans doute sa place de directrice d'études à l'EHESS, redit ici sa conception particulière de l'histoire de l'art : son refus des « cadres fixistes » (6) de la discipline, sa volonté de prendre en compte la pluralité énonciative et de donner une large place aux discours et pas seulement aux images, son souci de perméabilité disciplinaire, ce qui se traduit par une recherche qui n'a rien d'un travail classique d'iconographie (tout en conservant son érudition et sa rigueur) et qui examine la « présence noire » sous tous ses aspects dans l'ensemble d'une culture artistique, visuelle et objectale.

Dans une même démarche « souple », les bornes chronologiques de l'enquête sont celles, non strictement délimitées, d'un long XVIII<sup>e</sup> siècle, commençant vers 1680 et s'arrêtant vers 1830. Se dessine néanmoins un parcours visuel, allant d'Antoine Coypel (*Jeune noir tenant une corbeille de fruits et jeune filles caressant un chien*, Paris, musée du Louvre, 1684) qui inaugure le cliché du petit page noir en pendant de l'aristocrate blanche, le serviteur noir comme « repoussoir pigmentaire et mineur éternel » (7), à Pierre Camper avec une gravure tirée de la *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes des divers climats et des différents âges* (Paris, 1791) qui témoigne d'une bascule dans la mise en image de l'Africain puisqu'il est alors placé dans une série, sur un plan horizontal,

favorisant la comparaison. Le début du XIX<sup>e</sup> siècle avec Füssli et Géricault est lui aussi bien présent. De même, s'esquisse un parcours historique, depuis le *Code noir* (1685) jusqu'à la 1<sup>re</sup> abolition de l'esclavage (1794) et même jusqu'au seuil de la 2<sup>nd</sup>e abolition de 1848. Le large empan chronologique est justifié par l'émergence quantitative des représentations des Africains mais aussi par la polysémie de ces mondes visuels avant la clarification portant sur l'intention des images avec des personnages noirs. Le trajet témoigne alors d'une radicalisation, voire d'un basculement dans le processus d'héroïsation des Noirs, qu'on peut assimiler *mutatis mutandis* à un parcours émancipatoire correspondant à celui, progressiste, des Lumières.

La structuration de l'ouvrage suit la même conception perméable et ouverte du travail de recherche : composé de 6 chapitres, il articule une dimension chronologique, géographique (en France et en Europe d'abord, sur le continent nord-américain ensuite) et thématique. Il s'ouvre par le chapitre contrepoint sur la blancheur déjà évoqué, suivi d'un chapitre sur les savoirs naturalistes (discours et images) débouchant sur l'anthropologie physique des années 1800. Les chapitres 3 et 4 constituent le cœur de l'ouvrage avec une masse considérable de documents sur l'image de l'Africain, du page au citoyen, de la France au continent nord-américain et aux îles de la Caraïbe en particulier. Le 5<sup>e</sup> chapitre est consacré aux arts

décoratifs et interroge la géographie du goût au siècle des Lumières. Anne Lafont forge ainsi le terme « d'Africaneries » (« non homologué », 254) pour ce répertoire d'objets et interroge justement l'absence de catégorie identifiée comme celle des Chinoiseries, Turqueries etc. Le dernier chapitre, centré sur la violence des images à la période romantique, est le plus difficile selon l'auteure, car il prend en charge l'affect très fort lié aux images de la conquête et de la lutte pour l'abolition de la traite et de l'esclavage. Enfin, à l'intérieur même des chapitres, la démarche est souple et permet une mobilité du regard (vision de près/de loin) : certaines œuvres ou ensembles iconographiques constituent des sortes de points nodaux, Antoine Coypel, Quentin de la Tour, Nicolas-Martin Petit, Carmontelle, William Blake. Lorsque la masse documentaire est trop vaste, l'auteure choisit quelques études de cas ou « tableaux symptomatiques » (182) : des figures iconiques noires, à la fois emblématiques du monde atlantique et révolutionnaire et singulières comme le sont celles de Jean-Baptiste Belley (par Girodet, châteaux de Versailles et de Trianon, 1797), Crispus Attucks (tué dans le massacre de Boston de 1770), Yarrow Mamout (portrait par Charles Willson Peale, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1819) ou Toussaint Louverture, le « héros sans image » (211).

Il faut finir par le plus évident peut-être pour celle ou celui qui ouvre le livre pour la première fois : le nombre

et la qualité de reproduction des illustrations (plus de 150 dont une très large part en couleurs) qui ne contribuent pas peu à rendre sensible cette « présence noire » mise au jour par le discours de l'historienne. Dans

une démarche toute dix-huitièmiste donc, Anne Lafont, à la façon d'un Richardson pour Diderot, noue avec son lecteur ou sa lectrice un véritable pacte sensualiste.

**Aurélia Gaillard**