

## INTRODUCTION

Comment écrire un livre sur des notions problématiques qui ont forgé une idéologie de la domination? Comment les réinvestir pour mieux comprendre le sens d'un corpus d'objets à la fois fétichisés et neutralisés par le musée et le discours? Et comment les historiciser tout en gardant à l'esprit leur force essentialisante récurrente, puisque l'art, la race, l'Africain et les Lumières ne fonctionnent pas seulement dans la compréhension que l'on peut en avoir dans un temps donné, celui, disons grossièrement, du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais bien comme des catégories auxquelles on prête une valeur heuristique par-delà les usages historiques qu'on en a faits. C'est dans cette tension, mal maîtrisée, et pour être tout à fait honnête : inconsciente, que j'ai entrepris il y a maintenant plus de dix ans cette recherche sur la représentation des Noirs dans l'art français d'avant l'imaginaire visuel abolitionniste, non pas celui d'un âge d'or non raciste mais celui – indéfini alors à mes yeux et qui le demeure encore sous plusieurs angles – d'une présence africaine dans les beaux-arts et la culture visuelle vernaculaire.

Non nécessairement empreintes d'un effet repoussoir sur le plan moral, relevant d'un processus de différenciation visuelle et artistique de l'Autre noir inarticulé à une dénonciation du racisme ni même systématiquement de l'esclavage, les images furent élaborées dans une conscience évidente de limites, de configurations plus ou moins étanches d'espèces au sein de l'humanité, frontières redéfinies par chaque artiste dans une quête existentielle à les ériger.

Par conséquent, il s'agit de révéler, au sens strict, un corpus inédit, c'est-à-dire une présence africaine nombreuse mais restée jusqu'alors invisible et de saisir la variété des occasions du surgissement de l'Africain, de l'Africaine, dans ces images, pour mieux approcher l'omniprésence de ces figures et déterminer les motivations de leur représentation dans des sociétés si ce n'est proprement métissées, réellement mélangées, du long XVIII<sup>e</sup> siècle.

Il a fallu, dans un premier temps, créer du nombre, ne pas accepter l'exceptionnalité du petit page noir dans un portrait d'aristocrate

mais sérialiser ces personnages qui, les premiers, s'imposent à l'historien de l'art curieux des figures noires ; et dans un deuxième temps, envisager d'autres contextes de leur apparition.

Dans un travail classique d'iconographie, dont on ne se départ pas si facilement tant l'entraînement disciplinaire demeure prescriptif dans la discipline, quand il s'agit de travailler sur des œuvres de la période moderne, c'est par le biais de l'illustration des textes canoniques intégrant un acteur africain, que j'ai commencé à chercher. Aussi le roi africain de l'adoration des mages, saint Maurice, le baptême de l'eunuque... ont été les premières pistes suivies et, compte tenu de la sécularisation progressive de la peinture, c'est avec les images allégoriques des quatre continents, la peinture orientaliste et notamment les scènes de harem ottomanistes de l'exotisme naissant, que j'ai poursuivies. Consciente de la dimension fixiste de l'*unicum* et de la nécessité de travailler une présence noire sous tous ses aspects dans une culture visuelle propre à un temps impérial qui ne permettait plus d'envisager la création, et les arts visuels en général, dans une stricte acception des frontières des états européens, j'ai renoncé à un autre poncif disciplinaire redoutablement efficace, celui de l'école nationale de peinture<sup>1</sup>. C'est ainsi que j'ai tenté de suivre les images, les objets et les œuvres dans leurs circulations internationales et, plus précisément encore, sous un angle atlantique. L'ambition est d'ailleurs à maints égards plus forte que sa concrétisation, tant l'ampleur du champ est devenue subitement incommensurable, cependant, dans cette perspective, l'étude d'un cas spécifique et de ses ramifications s'est avérée remarquablement féconde dans la sphère caribéenne multinationale et multiculturelle du XVIII<sup>e</sup> siècle. À défaut d'avoir réussi à systématiser cette ligne dans toutes les circonstances, le fait de garder cette perspective a certainement permis de ne pas travailler dans des cadres fixistes et inadaptés au projet.

La question temporelle s'est avérée tout aussi difficile à sanctuariser. Ce n'est probablement pas une nécessité absolue, toutefois, quand on se réclame de l'histoire, même dans le champ de l'histoire de l'art ; il est impossible d'échapper à la justification des bornes, et

---

1. Christine Peltre, Philippe Lorentz (dir.), *La notion d'« école »*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. Sciences de l'histoire, 2007.

impératif de trouver dans l'histoire des formes – histoire des formes qui n'est pas autonome des autres histoires mais dont la temporalité est souvent propre – des bornes suffisamment convaincantes pour pouvoir travailler dans une cohérence, qui vaut au moins pour le cas précis de l'histoire des Noirs et de leurs représentations visuelles. En conséquence, si le Code Noir (1684) d'un côté et la première abolition de l'esclavage de l'autre (1794) sont tout à fait opératoires dans le projet que je me suis fixé, et d'autant plus que ces deux dates sont assez connues pour parler autant aux historiens qu'aux historiens de l'art, et même à tous ceux qui s'intéressent à l'histoire des Noirs, il n'est pas inutile d'identifier des bornes formelles assez révélatrices pour installer une tranche historico-médiatique qui recoupe en grande partie le découpage politique. Ce n'est ni forcé ni fortuit dans ma connaissance actuelle de la question.

Ce sont d'ailleurs les premières œuvres qui m'ont intriguée car elles dépareillaient dans le flux de l'histoire de l'art, qui m'ont fourni ces bornes, et, après les avoir intuitivement et *a priori* distinguées, je crois pouvoir les reconduire comme extrémités chronologiques de manière plus légitime encore après dix années de fréquentation du corpus.

Le petit tableau d'Antoine Coypel de 1684 (fig. Intro-1) œuvre doublement : il montre l'un des premiers serviteurs africains de la peinture française, le fameux petit page noir en pendant de l'aristocrate blanche dans le genre du portrait (à l'instar du Mignard exactement contemporain, fig. I-2). Cependant ce n'est pas un portrait : la jeune femme blanche n'est manifestement pas une aristocrate, et le page n'est pas formellement minoré ; il est au contraire à l'avant-scène du tableau en termes d'occupation de l'espace et d'illusion de profondeur. L'œuvre pose donc en peinture un ensemble de questions à une iconographie à ses prémisses, déstabilisant d'entrée la formule à venir du serviteur comme objet-vivant, repoussoir pigmentaire, et mineur éternel. En outre, son histoire dans les collections royales et nationales, sa place dans les inventaires, et sa dénomination, portent la marque de l'histoire coloniale française<sup>2</sup>. Car j'ai voulu maintenir

---

2. Je montre dans le chapitre IV que le titre de ce tableau a changé de nombreuses fois et



Intro-1. 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.

le plus possible, parallèlement, la compréhension de l'objet dans sa fabrication et son usage contemporains, d'un côté; et son histoire dans le temps, sa transmission jusqu'à nous, de l'autre; comme deux parts constitutives de son interprétation, convaincue que non seulement l'œuvre d'art, mais la production visuelle en général, ne peuvent être appréhendées qu'en conscience de cet anachronisme, qui contiendrait toutes les strates intermédiaires de signification. Autrement dit, il va de soi qu'écrivant aujourd'hui, j'interroge ces pièces d'ici et maintenant sans perdre de vue leur inscription dans un temps précis, celui de leur fabrication, avec lequel je ne peux être juste que dans la mesure où j'accepte de reconstituer les médiations (de conservation et de discours) qui me les ont transmises.

N'y avait-il pas des Noirs, des femmes, des enfants, du racisme au XVIII<sup>e</sup> siècle? Comment se prévaloir d'une connivence avec le XVIII<sup>e</sup> siècle qui serait prépondérante par rapport à une autre, alors que seul compte le fait d'ancrer ses recherches dans des sources, car les arts visuels sont, entre autres, des sources à croiser, à analyser, à aborder avec une rigueur critique, comme toutes les autres sources. Ils ne se donnent jamais à comprendre littéralement et leur constitution statutaire de sources dans le temps est autant à prendre en considération que leur temps initial dans l'interprétation qu'on en fait. L'histoire ne peut être comprise dans un temps immobile, par conséquent, s'il était nécessaire d'évacuer d'entrée ce doute fondamental quant à la pertinence d'un tel chantier, je ferais valoir qu'il l'est autant que la biographie de Boucher ou l'histoire du luxe – qu'il croise de surcroît! – parce qu'il nous a été légué par le XVIII<sup>e</sup> siècle, comme à tout autre chercheur tirant l'un des fils de l'art des Lumières. Aussi, mon approche de cet objet doit pouvoir être évaluée pour ce qu'elle dévoile des liens tissés avec cet aspect, non exclusif, du XVIII<sup>e</sup> siècle et d'autant qu'il croise les intérêts, non pas de tous – ce serait suspect – mais d'autres chercheurs. En effet, il est difficile de croire en une téléportation temporelle pure et, quoi qu'il en soit, bien plus suspect que de refaire, par le travail historiographique, le

---

qu'en suivant ces fluctuations, on saisit à quel point elles reflètent combien le processus d'invisibilisation du personnage noir peut être articulé à l'histoire coloniale de la France aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

chemin des médiations de 1684 à nos jours. Les strates d'appropriation sont ainsi révélées comme autant d'injections de sens et de non-sens, qui ne doivent être ni écartées ni épargnées par l'étude critique.

Pour en revenir à la pose de bornes légitimes à ce corpus d'images représentant des Noirs, le *terminus ante quem* s'est imposé – dans les mêmes conditions de singularité que le Coypel de 1684 – pour une gravure de Petrus Camper parue en 1792 (fig. Intro-2), qui faisait basculer, cette fois-ci au sens propre, la mise en image de l'Africain, non seulement en le plaçant dans une série d'individus, mais en le positionnant sur un plan horizontal, propice à la comparaison<sup>3</sup>. Cette modalité graphique, inédite alors – le peu d'images restituant la série comparative était axée verticalement comme le fit Virey (fig. Intro-3) – devait inaugurer l'iconographie propre aux théories de l'évolution qui furent conceptualisées tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette première occurrence me paraissait proposer visuellement la question fondamentale suivante : est-ce que comparer c'est hiérarchiser ? Ou encore la comparaison visuelle peut-elle échapper à la hiérarchisation ? La série, même horizontalisée, est-elle propre à un ordre hiérarchique des individus qui la composent par le fait même qu'elle implique une lecture de gauche à droite conditionnée par l'écriture ? Cette salve de questions qui émergea avec l'identification de cette première dans le champ graphique des races et de l'évolution ne me semble pas pouvoir être résolue. Quel que soit le vœu de l'auteur d'un graphe, la disposition d'un ensemble d'individus les uns par rapport aux autres – même en constellation car il y a là aussi un centre et des périphéries – trahit une volonté d'ordonnement classificatoire qui n'est jamais neutre. Or, la science de l'homme qui naît en 1800, tente de se donner parallèlement, dans le concours qu'elle requiert de l'image anthropologique, un ensemble de procédures garantissant l'objectivité. Aussi, compte tenu du fait que cette objectivité n'existe pas, ce furent les déclarations d'intention quant au processus, qui rendirent les résultats de l'enquête sur l'homme moins subjectifs.

3. Petrus Camper, *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes des divers climats et des différents âges suivie de Réflexions sur la Beauté, particulièrement sur celle de la tête, avec une manière nouvelle de dessiner toute sorte de tête avec la plus grande exactitude*, Paris, H. G. Jansen, 1791.

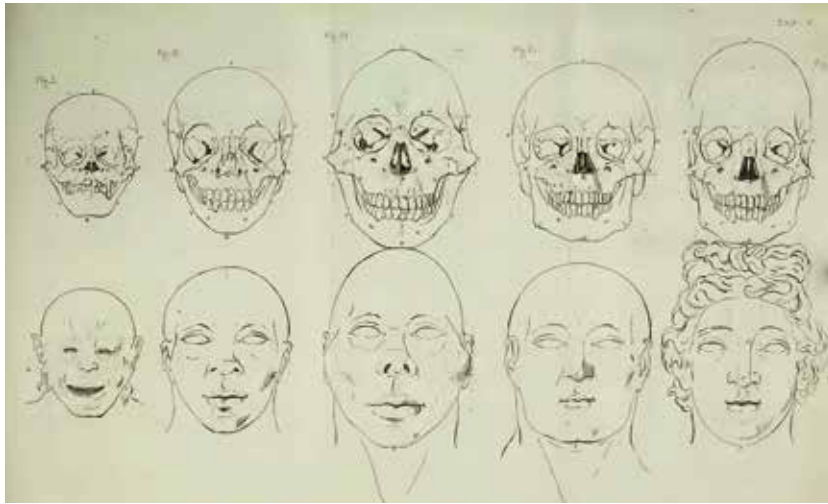
La réitération en différents contextes des mêmes dispositifs garantit un mode de comparaison qui, à défaut d'être objectif, étudiait les résultats issus de différentes expériences parce qu'elles étaient toutes soumises à des modalités identiques. Cette première formalisation des procédures de collecte visuelle de la science anthropologique revient à Cuvier et leur première mise en œuvre à l'artiste Nicolas-Martin Petit lors de l'expédition en Terres Australes des premières années du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. La restitution gravée se déroula les quinze années suivantes et c'est dans ce laps de temps, particulièrement fécond, qui va de Camper à Petit, que je situe la fin des Lumières au regard de la question raciale telle qu'elle fut médiatisée par l'image.

Le temps d'après est, selon moi – et il est incontestablement un héritage des Lumières mais c'est vraiment autre chose sur le plan imaginaire – celui marqué, principalement et simultanément, par la lutte pour l'abolition de l'esclavage, par l'ère des stéréotypes dénigrants (!) et par le durcissement du clivage de l'iconographie, désormais clanique, en lutte, compte tenu du débat public lié à la question coloniale dans la préservation des empires européens, et leur correspondance directe avec la production des richesses articulée au maintien de l'esclavage.

L'image raciale des Lumières n'est pas, évidemment et on le verra, exempte de ces débats, mais elle n'est pas non plus, il me semble, le lieu de positions idéologiques claires. Au contraire, la confusion des genres, des médias, des intérêts de la science et de l'art rend ces œuvres plus complexes à analyser, plus riches aussi, et on ne peut identifier de manière limpide un échiquier manichéen. Le XIX<sup>e</sup> siècle n'est assurément pas plus simpliste mais l'urgence du choix de société, rendu de surcroît public par les débats qui conduisirent à la seconde abolition de l'esclavage de 1848, paraissent avoir obligé à une clarification visuelle quant à l'intention des images avec personnages noirs. Elles participèrent plus assurément des questions liées à la hiérarchie des races, à la dénonciation de l'immoralité de l'esclavage et à la conquête coloniale de l'Afrique<sup>5</sup>.

4. Voir le catalogue de l'exposition *L'Autre. Les Naturels vus par l'Occident (1800-1804)*, Le Havre, Muséum d'histoire naturelle du Havre, 2004.

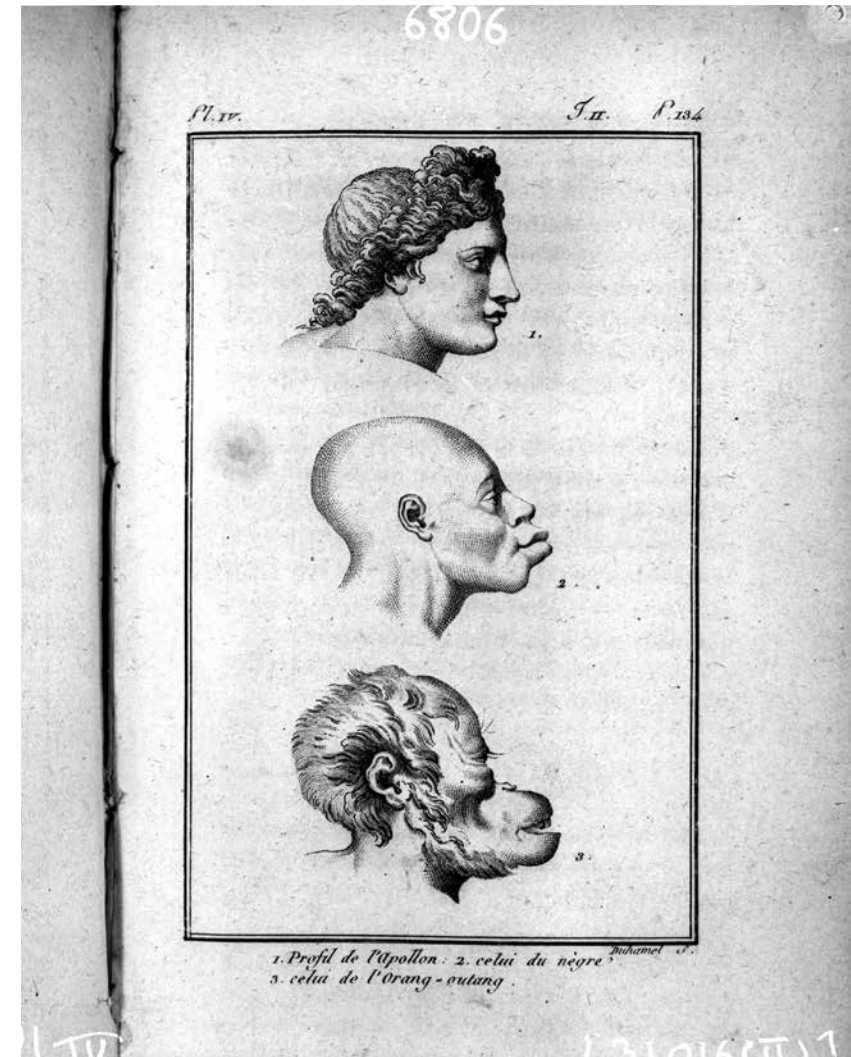
5. Voir notamment le livre de Marcus Wood, *Blind Memory. Visual Representation of Slavery in England and America 1780-1865*, Manchester, Manchester University Press, 2000.



Intro-2. Planche V de la *Dissertation sur les variétés naturelles...* de Pierre Camper, gravure, Paris, 1791.

J'ai souhaité, pour ma part, travailler sur un corpus antérieur, moins étudié en tant qu'ensemble, même si l'une ou l'autre pièce avait déjà fait l'objet de recherches fouillées, car l'intérêt relève du caractère diffus et étendu de la présence noire en images. Le défi revenait à établir ce qui n'avait pas été vu, ce qui était resté en marge des œuvres alors que les Africains étaient alors, et dès lors, partout; et de comprendre dans quelle mesure cette omniprésence discrète, allusive, mineure en apparence mais ultra-diversifiée, correspondait non seulement avec la réalité d'une France noire, mais aussi d'une présence remarquable du caractère impérial des métropoles européennes, au point que l'africanité se logeait au premier plan dans les activités artistiques<sup>6</sup>. Aussi, j'ai tenté de saisir la spécificité de la contribution visuelle et objectale (peinture, sculpture, gravure, arts décoratifs) à l'établissement d'une division de l'espèce humaine en

6. Pour cette présence africaine, voir le livre d'Érick Noël, *Être Noir en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Tallandier, 2006 et l'exposition homonyme du musée du Nouveau Monde de la Rochelle qui a donné lieu à un catalogue, La Rochelle, 2010.



Intro-3. Planche 4 de l'*Histoire naturelle du genre humain...* de Julien-Joseph Virey, gravure, Paris, 1801-1802, volume 2.

racés, dont la pierre angulaire, avant l'ère génétique, était la couleur de la peau, ce marqueur primordial faisant évidemment écho à l'art de l'application des pigments, autrement dit la peinture et ses avatars : les arts du dessin au sens large.

### Couleur

Souvent les travaux qui se donnent pour fin la théorie artistique ou la fortune critique des œuvres, aussi savants et intéressants soient-ils, forment une échappatoire, une manière d'esquiver la spécificité de notre discipline qui consiste à dénouer le sens d'un matériel graphique et pictural au système d'énonciation propre, et à l'inscrire dans l'histoire. Aussi, dans mon travail, l'étude des textes sur les œuvres par les artistes et les critiques s'impose mais au second plan ; le ressort premier est l'objet et la compréhension du langage (si tant est qu'il s'agit d'un langage...) spécifique de l'œuvre d'art. C'est aussi ce qu'il y a de plus difficile dans la mesure où le sens se révèle à l'aune de la confrontation intermédiaire<sup>7</sup> et de l'histoire des formes. J'ai donc choisi de partir des objets car il me semblait inopportun qu'un chapitre soit exclusivement consacré à la littérature artistique. Ne pas céder à cette sirène revenait à mobiliser seulement le discours sur l'art quand telle œuvre l'exigeait, quand telle lettre d'une estampe concourait à sa contextualisation. En revanche, il s'est avéré indispensable de situer ce travail dans le débat théorique, d'autant que le XVIII<sup>e</sup> siècle contribua grandement à la théorisation et la défense esthétique de la couleur, que ce fut le siècle de l'éclosion de la critique d'art, de l'émergence de l'esthétique comme spécificité, et de la multiplication des écrits d'artistes. Aussi, il m'est apparu pertinent de dresser sommairement un panorama des enjeux majeurs du discours sur l'art en ce qu'il a trait à la couleur comme vecteur de différenciation, comme marqueur racial prépondérant, à l'aune de sa définition qui revêt décidément un caractère politique dans la vie

7. Je reprends à mon compte la définition de l'intermédialité donnée par Éric Méchoulan dans le projet éditorial de la revue *Intermédialités* (« Présentation », <http://www.intermedialites.ca>), autrement dit rapprocher les œuvres et les objets d'art en étudiant le « sens alloué aux enchaînements, aux mouvements de dépropriation et d'appropriation, aux continuités tacites ou affirmées, aux résistances obstinées et aux recyclages diserts ».

intellectuelle et artistique du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce surplomb, à l'opposé de la sélection circonstanciée que je fais de la théorie artistique tout au long de cet essai, ne pouvait trouver sa place qu'en introduction, comme cadre général des enjeux de race et d'art à l'époque du commerce transatlantique, et d'autant qu'il prolonge ma réflexion sur les limites géographiques et temporelles de ce chantier.

À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, un débat entre partisans du dessin ou poussinistes, et partisans de la couleur ou rubénistes, se déroula par conférences interposées au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture<sup>8</sup>. Les revendications des partisans du coloris s'inscrivaient dans une dynamique politique de contestation de la suprématie stylistique de Charles Le Brun, premier peintre du Roi, dont la tâche principale était de faire converger l'ensemble des artisans de l'image royale vers une forme lisible et autoritaire de sa souveraineté, au détriment d'une pluralité stylistique et politique de la pratique artistique<sup>9</sup>.

Dans ce contexte de fragilisation de l'hégémonie artistique du dessin – fragilisation plus théorique que pratique, et hégémonie artistique peut-être plus imaginaire que réelle – les partisans des deux camps s'astreignirent à mieux définir l'essence et les pouvoirs de la couleur ce qui donna lieu à de nombreux textes intéressants du point de vue des connotations culturelles de la couleur, et de sa fortune dans le domaine social. Les peintres académiciens, à l'instar des deux Champaigne, de Nocret, de Blanchard, et de l'amateur Roger de Piles, élaborèrent des discours visant à déterminer la spécificité de la peinture dans le recours même à la couleur<sup>10</sup>. Piles renchérisait même en exposant que la couleur d'un corps était non seulement la

8. Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 2013, coll. Champs arts, 2013 [1<sup>re</sup> éd. 1989].

9. C'est un raccourci qui mériterait certainement d'être nuancé mais, pour ce faire, je renvoie aux travaux savants et détaillés de Bernard Teyssède, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, 1965 ; Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, 1993 ; Alain Mérot, *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2003 ; Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (dir.), *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1792)*, édition critique intégrale, Paris, ENSBA, 2006-2015, 6 tomes.

10. Lichtenstein et Michel, éd., *op. cit.*, 2006, tome I, vol. 1, p. 436-439.

condition de sa visibilité, mais aussi celle de sa distinction compte tenu de l'étendue des incarnats possibles. Selon de Piles, sans couleur, le corps n'eut été qu'une idée, qu'une forme car :

*Dieu en créant les corps a fourni une ample matière aux créatures de le louer et de le reconnaître pour leur Auteur; mais en les rendant colorés et visibles, il a donné lieu aux Peintres de l'imiter dans toute sa puissance, et de tirer comme du néant une seconde Nature qui n'avait l'être que dans leur idée. En effet, tout serait sur la terre et les corps ne seraient plus sensibles que par le toucher, si la diversité des couleurs ne les avait distingués les uns des autres<sup>11</sup>.*

La diversité de la couleur de la chair trouva également un support en Noret qui rappelait que le génie du maître vénitien, Titien, éclatait au premier chef dans « l'union des couleurs et leurs gradations<sup>12</sup> ». Aussi, ce défi occupa les artistes tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle de Nattier (*Mademoiselle de Clermont en Sultane*, 1733, Londres, Wallace Collection, fig. Intro-4) à Ingres (*Odalisque à l'esclave*, 1839, Cambridge, Fogg Art Museum, fig. V-3) et de Roger de Piles à Watelet et Lévesque qui, dans l'article « couleur » du *Dictionnaire des Beaux-Arts* de 1788, écrivaient qu' :

*Il faut penser aux nuances différentes qu'exigent les objets divers. Les nuances ne sont pas les mêmes dans les chairs des hommes, des femmes, des enfants; elles varient encore dans les différents individus du même âge et du même sexe, suivant la couleur qu'ils ont reçue de la nature, suivant le climat qu'ils habitent, la profession qu'ils exercent, l'habitude de vivre à l'abri de l'air ou d'être exposés à l'ardeur du soleil, à la rigueur des saisons<sup>13</sup>...*

Cette préconisation de porter un soin extrême à la figuration de la peau se développe concomitamment à l'intérêt porté au contraste



Intro-4. Jean-Marc Nattier, *Mademoiselle de Clermont en Sultane*, 1733, H/T, Londres, Wallace Collection.

11. Roger de Piles, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres. Dédiée à monseigneur le duc de Richelieu*, Paris, 1681, p. 61-62.

12. Jean Noret, conférence du 1<sup>er</sup> septembre 1668, Lichtenstein et Michel, éd., 2006, tome I, vol. 1, p. 258.

13. Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Lévesque, *Dictionnaire des Beaux-Arts* dans l'*Encyclopédie méthodique* éditée par Panckoucke, Paris, 1788, tome I, p. 162.

du clair et du sombre. Philippe de Champaigne inaugura la réflexion dans le cadre d'une conférence académique sur la théorie des ombres, dans laquelle transparaît clairement la collusion de la dynamique esthétique et de celle raciale :

*L'application qui se fait du sujet dont nous parlons [l'application des ombres] pour une figure seule s'étend ensuite à plusieurs. Car lorsque les étudiants seront capables de bien raisonner une figure, la rendant correcte, ils arriveront avec bien plus de facilité à distribuer les ombres avec esprit et entente sur plusieurs; car, comme pour faire une figure avec entente, il faut qu'il y en ait une partie ombrée, aussi une ordonnance ne peut bien réussir qu'il n'y en ait aussi une partie dans l'ombre, laquelle, outre le repos qu'elle donne à la vue, fait avancer les figures que l'on dispose sur le devant, qui ne peuvent jamais faire un effet extraordinaire sans cet agréable artifice<sup>14</sup>.*

Dans cette perspective, on s'explique mieux la fortune iconographique du page noir accompagnant une aristocrate blanche, car son intrusion dans le champ pictural s'avère doublement opportun : parce qu'il illustre une réalité sociale de 1700, et parce qu'il sert opportunément le projet artistique d'équilibre et de ressort plastiques, induits par la théorie de l'efficacité picturale du contraste des clairs et des sombres.

Un premier constat découle de la lecture de ces textes : les conférenciers s'approprièrent le concept aristotélien de la différence spécifique et l'appliquèrent au domaine de la couleur. En effet, comme Jacqueline Lichtenstein l'a écrit, il règne « une étroite affinité [...] entre le platonisme d'une part et les théories artistiques qui prétendent imposer à la représentation [en l'occurrence la peinture] l'homogénéité d'un ordre fondé sur un idéal abstrait, et, d'autre part, entre l'aristotélisme et les théories qui demandent à la représentation d'être un espace du désir et de l'hétérogène où la nature s'exprime dans sa diversité<sup>15</sup> ».

14. Conférence du 7 juin 1670, Lichtenstein et Michel, éd., 2006, tome I, vol. 1, p. 371-373.

15. Jacqueline Lichtenstein, *op. cit.*, (1989) 1999, p. 65.

Or, on peut mettre en correspondance cette théorie bipolaire du dessin et de la couleur, dans la sphère de la représentation, avec les théories universalistes républicaines à la française, car, dans une dynamique comparable au moment de l'édification institutionnelle révolutionnaire, elles prônèrent l'occultation de la différence et la promotion d'un unique commun (la République une et indivisible) qui s'avéra un préalable à la difficulté de penser la différence dans la communauté. Le registre féminin de la couleur dans les discours académiques des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles a souvent été mis en évidence ; un féminin comme perversité qui menace la norme-forme, autrement dit le tempérament masculin du dessin<sup>16</sup>. Je propose de considérer aussi la fortune de ce fondement différentialiste – dans le champ esthétique – comme un élément concourant à la construction sociale de la différence ethnique, et, simultanément, comme un obstacle à l'inclusion de ces « Autres » colorés dans la cité, en tant que communauté politique universelle.

Toutefois, il semble qu'un autre paramètre soit à articuler à cette correspondance établie entre les théories de la couleur de la peau en peinture, et la perception des Noirs dans la société française du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce paramètre, si l'on pousse à son extrémité le syllogisme fondé sur l'assertion de Watelet et Lévesque : « en dernière analyse, le blanc [sert] à exprimer la lumière et le noir [à en] exprimer la privation<sup>17</sup> », signifie que les Noirs, au siècle des Lumières, étaient privés de raison. De nouveau, Roger de Piles est à l'origine de la complexification du débat puisque, dans son *Dialogue sur le coloris* (1673), il rappelle que « [certains] disent que les ouvrages de Rubens, quand on les examine de près, que les couleurs et les lumières y sont exagérées, que ce n'est qu'un fard, et qu'enfin ce n'est point ainsi que l'on voit ordinairement la Nature. Ô le beau fard<sup>18</sup> ! ».

16. Jusqu'à Charles Blanc, qui, dans sa *Grammaire des arts du dessin* (Paris, 1867, p. 22-24), expliquait que « Le dessin est le sexe masculin de l'art ; la couleur en est le sexe féminin [...] La couleur joue dans l'art le rôle féminin, le rôle du sentiment ; soumise au dessin comme le sentiment doit être soumis à la raison, elle y ajoute du charme, de l'expression et de la grâce. »

17. Watelet et Lévesque, *op. cit.*, 1788, p. 160.

18. Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris* dans *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres...*, Paris, (1673) 1681, p. 59.



Or, c'est sans doute avec ce concept de fard que surgit un point de divergence, voire une différence ontologique, entre la couleur picturale et la couleur humaine, car la seconde est une couleur sans fard. C'est-à-dire: sans artifice, sans mise à distance. Tant que la noirceur du petit personnage accessoire pouvait relever du pittoresque, aux sens propre et figuré de la société métropolitaine française du XVIII<sup>e</sup> siècle, on pouvait feindre que ce personnage équivalait à un ornement, un caprice, un fard, comme ici dans le tableau de Watteau (*Les charmes de la vie*, v. 1718, Londres, Wallace collection)<sup>19</sup>. En revanche, lorsque ce Noir s'incarne, comme le découvre ostensiblement la société américaine esclavagiste des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, il devient indispensable de repousser cet excès de visibilité sans masque; il devient nécessaire d'opacifier une réalité complexe, exigeante et inquiétante.

*La revanche du Nègre* (1806, Hamburg, Kunsthalle, fig. Conclu-9) de Füssli incarne cette mutation du motif du Noir, car s'y activent remarquablement le renversement des rôles traditionnels des personnages blancs et noirs et le changement de registre symbolique du second, qui passe du pittoresque à l'ombre, au sombre; je dirais même, par cet aspect amorphe, obscur, par cette absence de lisibilité des contours de son corps noir sans visage, au voile comme métaphore du monde noir tel qu'il a été conceptualisé par W.E.B. Du Bois<sup>20</sup>. De plus, le destin international de Füssli – d'origine suisse, il voyagea en Italie et en France avant de s'installer en Angleterre – soutient remarquablement l'hypothèse selon laquelle il existe des correspondances entre la pensée esthétique européenne du XVIII<sup>e</sup> siècle et la théorie politique américaine ségrégationniste des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

19. Judy Sund, «Middleman: Antoine Watteau's *Les Charmes de la vie*», *The Art Bulletin*, vol. 91, n° 1, 2009, p. 59-82.

20. En 1900, Du Bois recourut à la notion de voile pour exprimer la perception blanche des Africains-Américains, comme un groupe amorphe et méconnu dans *The Souls of the Black Folk*, Chicago, McClurg, 1903. Voir mon article «Histoire de l'art et représentation des Noirs: la double occurrence», dans *Lumières: L'invention et la représentation des races au XVIII<sup>e</sup> siècle*, numéro coordonné par Isabelle Baudino, 2010, n° 14, p. 115-132 et l'introduction et l'édition des *Âmes du peuple noir* de W.E.B. Du Bois par Magali Bessone, Paris, éditions de la rue d'Ulm, 2004.

## État des lieux

Si, depuis les ouvrages pionniers de l'historien Yves Bénot sur les mondes coloniaux, l'Empire et l'esclavage aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, les études consacrées à ce champ connaissent un développement historiographique considérable<sup>21</sup>, les études portant spécifiquement sur la représentation des Noirs dans l'imaginaire visuel restent encore très ponctuelles. La réticence de l'histoire de l'art française à s'en emparer<sup>22</sup> – car la situation en Grande-Bretagne, en Allemagne, aux Pays-Bas et aux États-Unis est fort différente – peut s'expliquer en partie par le fait que la discipline s'est marginalisée (ou l'a été?) au sein des humanités dans la formation des élites intellectuelles françaises, puisque l'histoire de l'art a longtemps été une discipline accessoire dans les grandes écoles, n'ayant jamais fait l'objet de concours destiné à l'identifier comme une discipline intellectuelle autonome au sein des sciences humaines. Cet isolement a entraîné une forme de culte de l'expertise attributionniste (prolongée remarquablement longtemps comme une fin en soi au sein de l'histoire de l'art en France) tandis que l'engouement toujours exponentiel du public

21. Notons toutefois les ouvrages des chercheurs pionniers dans ce domaine du point de vue de l'histoire: Yves Bénot, *La Révolution et la fin des colonies*, Paris, La Découverte, 1987 et *La démence coloniale sous Napoléon*, Paris, La Découverte, 1992; Marcel Dorigny, président de l'*Association pour l'étude de la colonisation européenne (1750-1850)* est l'auteur d'ouvrages nombreux sur la Société des Amis des Noirs (1998), sur Grégoire et la cause des Noirs (2000) sur le rétablissement de l'esclavage dans les colonies en 1802 (2003) etc. Bernard Gainot est aussi l'auteur de nombreux travaux dont *Les Officiers de couleur dans les armées de la République et de l'Empire (1792-1815)*, Paris, Karthala, 2007 et récemment de *L'empire colonial français de Richelieu à Napoléon*, Paris, Armand Colin, 2015. Ceux de Frédéric Régent (*La France et ses esclaves 1620-1646*, 2007), de Florence Gauthier (*L'aristocratie de l'épiderme*, Paris, 2007), de Jean-Michel Niort sur le Code Noir et d'Olivier Pétré-Grenouilleau sur les traites négrières fonderont aussi occasionnellement les propos à venir. Je ne manquerai pas de les citer opportunément.

22. Parmi les volumes édités par la fondation américaine Ménéil (Dallas) et traduits par l'Office du livre de Fribourg, il faut citer un ouvrage paru en 1989: *L'Image du Noir dans l'art occidental. De la révolution américaine à la première guerre mondiale*, dirigé par l'historien de l'art britannique Hugh Honour, car une petite partie de ce livre traite des œuvres de la France d'Ancien Régime. En revanche, le volume consacré aux images occidentales des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, dirigé par le professeur David Bindman dans le cadre des publications de l'Institut DuBois de Harvard, n'a paru qu'en 2010 en anglais, alors que ceux portant sur *L'Image du Noir dans l'art occidental. Des pharaons à la chute de l'empire romain* et *Des premiers siècles chrétiens aux grandes découvertes* furent publiés respectivement en 1976 et 1979.