

Noir en dessins

- La représentation des Noirs dans les dessins français entre 1800 et 1848 -



Eugène Delacroix, *Jeune homme vu en buste, la tête coiffée d'un turban rouge*, 1826.

Mémoire de Licence en la langue et culture française
Université d'Utrecht

Merle Janssen
Juin 2020

Sous la direction de dr. Y.J.C. Vermijn
Deuxième lecteur dr. Michèle Kremers-Ammouche

Résumé

Dans la première moitié du XIX^e siècle, les artistes français se sont intéressés de plus en plus aux Noirs. Cette attention pour les personnes noires s'est traduite par la production de dessins de modèles noirs. Dans cette recherche, nous avons tenté de donner un premier aperçu de l'image des personnes noires dans les dessins français réalisés entre 1800 et l'abolition de l'esclavage en 1848. Plusieurs dessins des artistes Nicolas Petit, Eugène Delacroix, Jules-Robert Auguste, Théodore Géricault et David d'Angers ont été étudiés. À partir de l'étude de ces dessins, on peut constater que la manière dont les Noirs étaient représentés de manières très diverses dans les dessins français à cette époque. Alors que Petit a été chargé de réaliser des dessins précis et professionnels de personnes noires destiné à la recherche, Auguste a fait des dessins de femmes noires pour lui-même afin d'exprimer ses désirs érotiques. Delacroix et Géricault, en revanche, ont mis l'accent sur la peau noire qu'ils se sont efforcés de représenter le plus fidèlement possible. Un motif abolitionniste se retrouve également dans les dessins, comme dans ceux de David et de Géricault. Cette variété dans représentation des Noirs s'explique par les motifs choisis par les artistes et la fonction des dessins, ainsi que par le contexte politique, socio-historique et artistique.

Table des matières

Résumé.....	2
Introduction.....	4
État de l’art.....	4
Problématique, méthodologie et terminologie.....	7
Chapitre 1 : Le Noir dans les dessins ethnographiques pour la recherche scientifique..	10
L’anthropologie raciale et/ou raciste.....	10
Une <i>Note instructive</i> d’un scientifique pour les dessinateurs des Noirs.....	12
Chapitre 2 : Une étude artistique de la peau noire.....	16
Le jeu de la lumière avec un crayon noir.....	17
L’étude de la couleur de la peau noire.....	19
Chapitre 3 : L’Orient et l’exotisme du Noir.....	23
Une allégorie de l’Afrique.....	24
L’erotisation de la femme noire.....	25
Une scène érotique dans un décor oriental.....	26
Chapitre 4 : Un motif abolitionniste.....	28
Les origines et les arguments du mouvement abolitionniste français.....	28
Obstruction à l’abolitionnisme par le régime pro-esclavagiste de Napoléon.....	30
Le second souffle abolitionniste.....	31
Un sujet moderne pour défendre l’abolition de l’esclavage.....	32
Le triomphe de l’abolition de l’esclavage.....	38
Conclusion.....	41
Bibliographie.....	44
Liste d’images.....	48

Introduction

Avec un regard puissant, presque combatif et en même temps douteux, l'homme représenté dans le pastel de Delacroix fait tourner le regard du spectateur du dessin (voir page de couverture). La peau noire de l'homme est dessinée d'une manière très précise et rigoureuse où un rôle important est attribué à la multi coloration de la palette de l'artiste. Comme en témoigne ce dessin, dans la première moitié du XIX^e siècle, une période dans laquelle le statut de l'homme noir et de l'esclavage a été âprement débattu, les artistes s'intéressaient de plus en plus à la représentation des Noirs. En raison de cet intérêt, les Noirs apparaissent régulièrement dans les arts visuels de cette époque. Dans ce mémoire l'iconographie des Noirs dans des dessins spécifiques de cette période sera étudiée.

État de l'art

Pendant longtemps, l'histoire de l'art n'a guère porté attention à la représentation des Noirs dans l'art occidental. Ce n'est qu'à la fin des années 1960 que cela a changé avec le projet de recherche « L'image du noir dans l'art occidental », à l'initiative de Dominique et Jean de Menil. Le couple franco-américain a publié les résultats dans une série de livres du même titre que le projet et à laquelle s'ajoutent encore aujourd'hui de nouveaux volumes.¹ Ensemble, les livres couvrent une période allant de l'Égypte antique à nos jours, offrant une vue d'ensemble encyclopédique des différentes œuvres. Ce projet à grande échelle a été un important catalyseur pour diverses publications sur le sujet, allant de recherches sur un thème ou une période spécifique à des études couvrant une période plus large. Suite au projet, les recherches sur les Noirs dans l'art américain se sont multipliées, et peu après, on a commencé à s'intéresser aussi à l'art de l'Europe occidentale.²

¹ Bindman, David et Henry Louis Gates Jr. (éd.). *The Image of the Black in Western Art*. Cambridge : Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

² Quelques recherches sur les Noirs dans l'art américain se traduisent dans des expositions et leurs catalogues : *The portrayal of the Negro in American Painting*. Marvin S. Sadik, éd. Brunswick : Bowdoin College Museum of Art, 1964. Cat. exp. *The Black Presence in the Era of the American Revolution (1770-1800)*. Sidney Kaplan et Emma Nogrady Kaplan, éd. Washington : National Portrait Gallery, 1973. Cat. exp. *Facing History : The Black Image in American Art (1710-1940)*. Guy McElroy et Henri Louis Gates Jr. éd. Washington : Corcoran Gallery, 1990. Cat. exp. Quelques études sur l'art européen sont Blakely, Allison. *Blacks in the Dutch world : The Evolution of Racial Imagery in a Modern Society*. Bloomington : Indiana University Press, 1993.

Les publications scientifiques ainsi que les diverses expositions qui ont eu lieu au cours des quinze dernières années, avec leurs catalogues en complément, témoignent de l'attention croissante accordée aux Noirs dans l'art de l'Europe occidentale. En 2005, la Manchester Art Gallery a organisé l'exposition « Black Victorians, Black People in British Art 1800-1900 » abordant la question de la représentation du Noir dans les différentes formes d'art de l'époque victorienne (1831-1901).³ Peu de temps après, en 2007, à l'occasion de la célébration du bicentenaire de l'abolition de la traite des esclaves en Grande-Bretagne, plusieurs expositions ont été organisées dans les musées nationaux visibilisant différentes représentations des Noirs. À la National Portrait Gallery de Londres, l'exposition « Portraits, People and Abolition, A Journey through the National Portrait Gallery Collection » a montré la présence de personnes noires dans l'art ainsi qu'une iconographie exempte de clichés racistes.⁴ L'année suivante, avec l'exposition « Black Is Beautiful : Rubens to Dumas » à la Nieuwe Kerk d'Amsterdam, en mettant l'accent sur la vision « positive » de l'artiste sur les Noirs visualisée dans leurs d'œuvres d'art. Les conservateurs de cette exposition ont tenté de donner un aperçu exhaustif des images positives des Noirs dans l'art néerlandais de la fin du Moyen Âge à nos jours.⁵ En revanche certains critiques estiment que les images qui montrent l'esclavage auraient dû y être incluses aussi. En 2010, la France s'est inscrit dans le sillon avec l'ouverture de l'exposition « Être noir en France au XVIIIe siècle » au Musée du Nouveau Monde de La Rochelle.⁶ Il s'est agi de donner à voir l'immigration et la présence des Noirs sur le sol français sous l'Ancien Régime à travers des peintures, des gravures, des sculptures et des documents d'archives. La même année, le Louvre organisait une exposition de même envergure mais en mettant l'accent

Martin, Peter. *Schwartzte teufel, edle mohren: Afrikaner in Geschichte und Bewußtsein der Deutschen*. Hamburg : Hamburg ed., 2001.

McGrath, Elizabeth et Jean Michel Massing. *The Slave in European art: from Renaissance trophy to abolitionist emblem*. Londen : Warburg Institute, 2012.

Ou bien le catalogue de l'exposition *Revealing the African Presence in Renaissance Europe*. Joaneath Spice, éd. Baltimore : Walters Art Museum, 2012.

³ *Black Victorians : Black People in British Art (1800-1900)*. Jan Marsh, éd. Londres : Lund Humphries, 2005. Cat. exp.

⁴ L'exposition « Portraits, People and Abolition, A Journey through the National Portrait Gallery. » Dans National Portrait Gallery à Londres, le 17 mars – 22 juillet 2007.

⁵ *Black is Beautiful : Rubens tot Dumas*. Elmer Kolfin et Esther Schreuder, éd. Amsterdam : De Nieuwe Kerk, 2008. Cat. exp.

⁶ *Être noir en France au XVIIIe siècle (1685-1805)*. Erick Noël, éd. La Rochelle : Musée du Nouveau Monde, 2010. Cat. exp.

sur la période moderne. L'exposition n'eut finalement pas lieu et on a opté pour une série de conférences sur « L'image de l'Autre ».⁷

Le champ de la recherche sur les Noirs dans l'art français en particulier s'est ainsi ouvert au cours de la seconde moitié du XXe siècle et on voit apparaître plus d'ouvrages.⁸ En 2014, Adrienne Childs et Susan Libby étaient les premières à montrer la présence des Noirs dans l'art français du XIX^e siècle avec leur publication *Blacks and Blackness in European Art of the Long Nineteenth Century*.⁹ Dans les différents essais la composant, les auteurs mènent une enquête des images du Noir à l'époque, en se tentant de se libérer dans leur analyse des caractéristiques binaires comme « positif » et « négatif » ayant souvent contribué à simplifier et schématiser une construction de l'image du noir en réalité plus complexe. Dans l'ensemble, l'ouvrage décrit bien le contexte qui entoure la représentation des Noirs, montrant que la discrimination, très présente au XIX^e siècle, est étroitement liée à la représentation des personnes noires dans l'art et au discours esthétiques de l'époque. Le corpus étudié rassemble différentes œuvres d'art réalisé de différents médias, allant des sculptures aux photos et des gravures aux peintures. Quant aux dessins, ceux-ci ne forment qu'une toute petite partie du corpus analysés mais les dessins étudiés sont examinés en profondeur.

Le Musée d'Orsay a poursuivi l'étude de cette époque, ce qui a abouti en 2019 à l'exposition « Le modèle noir ».¹⁰ Pour l'exposition, où « le modèle noir » désigne à la fois l'individu représenté par l'artiste et le concept de la figure exemplaire, les conservateurs ont réussi à compléter la description du contexte du XIX^e siècle, esquissé par Childs et Libby. Ils ont pu découvrir les identités de quelques Noirs représentés et quelques événements de leurs vies. En adoptant une approche multidisciplinaire, les conservateurs abordent les œuvres en posant des questions esthétiques, politiques, sociales et raciales tout en en prenant en compte de l'imaginaire et de l'ambivalence dans les représentations des Noirs. Autour de différents thèmes est déployée une grande rétrospective de la représentation des personnes noires dans l'art français de la fin du XVIIIe siècle jusqu'aux années 1950 à travers des peintures, des

⁷ « L'image de l'Autre, » série de conférences et de projections par Victor I. Stoichita, le 18 septembre – 16 octobre 2014.

⁸ Comme : *Noir entre peinture et histoire*. Ver-Ndoye, Naïl et Grégoire Fauconnier éd. Mouans-Sartoux : Omiscience, 2018.

Lafont, Anne. *L'Art de la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*. Paris : Presses du Réel, 2019.

⁹ Childs, Adrienne L. et Susan H. Libby. *Blacks and Blackness in European Art of the Long Nineteenth Century*. Burlington : Ashgate Publishing Company, 2014

¹⁰ *Le modèle noir, de Géricault à Matisse*. Annie Dufour, éd. Paris : Musée d'Orsay, 2019. Cat. exp. L'exposition avait lieu du 19 mars 2019 jusqu'au 21 juillet 2019.

œuvres graphiques, des affiches, des sculptures, des manuscrits, des ouvrages, des documents d'archives, des photographies, des films et des cartes postales. Les modèles noirs figurent dans des sujets allégoriques, d'histoire ou de genre. Parfois il s'agit de scènes orientalistes cultivant un imaginaire érotique et atemporel, mais les conservateurs constatent aussi que les Noirs sont repris comme des sujets modernes pour montrer l'histoire contemporaine et le monde occidental.¹¹ L'objectif principal de l'exposition était de redonner une existence individuelle et historique aux Noirs frappés trop souvent par l'invisibilité et l'anonymat.

Comme c'est le cas dans l'ouvrage de Childs et Libby, les dessins ne représentent qu'une petite partie du corpus - nous comptons 36 dessins sur 300 œuvres étudiées. De plus dans « Le modèle noir », les dessins choisis ne font pas l'objet d'une analyse approfondie.¹² On peut donc constater que jusqu'à présent, l'étude de l'image des Noirs dans l'art français du XIXe siècle porte principalement sur d'autres formes d'art que le dessin.

Problématique, méthodologie et terminologie

Afin de commencer à combler cette lacune, nous proposons dans ce mémoire de porter un premier regard sur la manière dont les Noirs étaient représentés dans les dessins français dans la période allant de 1800 jusqu'à l'abolition de l'esclavage en 1848. Il est important de se poser cette question car bien que la population noire ait joué un rôle essentiel dans l'histoire de France elle est encore souvent mise à l'écart dans l'Histoire (de l'art). Dans un contexte colonial de la première moitié du XIX^e siècle, les Noirs sont devenus un sujet populaire dans le cadre des recherches des races des scientifiques. Certains artistes concevaient la représentation réaliste de la peau noire comme un défi, tandis que d'autres se sont plutôt focalisés sur le caractère et l'apparence « exotiques » des personnes noires, dans un contexte politique et social où le débat sur l'esclavage s'intensifiait et où de plus en plus de Français choisissaient le côté des abolitionnistes.

Quant au choix de se concentrer sur les dessins, cela ne s'explique pas seulement par le fait qu'ils n'ont pas été étudiés en détail auparavant, mais aussi parce qu'ils nous amènent à l'art le plus élémentaire : la ligne. Les dessins sont considérés comme les premières idées, pensées, impressions et observations des artistes. Les dessins qui servent comme étude pour une autre œuvre d'art portent sur les détails. C'est pourquoi un dessin préparatoire ou une esquisse rapide peuvent parfois nous en dire plus sur la façon dont l'artiste considérait les Noirs qu'une peinture

¹¹ *Le modèle noir*, 195.

¹² Parfois, nous constatons même que les dessins ne sont pas du tout traités, comme c'est le cas dans *Noir entre peinture et histoire* (2018) de Nail Ver-Ndoye et Grégoire Fauconnier.

élaborée qui a été travaillée pendant une période beaucoup plus longue et dont les différentes couches de peinture et les gradations de tons l'éloignent parfois du premier jet tracé sur le papier.

Différents critères ont été pris en compte pour la sélection des dessins étudiés dans ce mémoire. Les dessins devaient avoir été réalisés entre 1800 et 1848 et le nombre total de dessins devait être réparti de manière à bien représenter toute la période. De plus, les dessins devaient avoir été réalisés par différents artistes français et la dernière condition était que les dessins soient en bon état pour permettre une bonne analyse. Sur la base de ces critères, une sélection a été faite de neuf dessins, allant de dessins préparatoires à des œuvres d'art autonomes, et réalisés avec différents matériels. Ces dessins ont été réalisés par six artistes différents, à savoir Nicolas-Martin Petit, Théodore Géricault, Eugène Delacroix, Jules-Robert Auguste et Jean-Pierre David d'Angers.

Afin de pouvoir répondre la problématique, les dessins eux-mêmes seront soigneusement étudiés. En outre, les sources secondaires seront consultées pour compléter l'analyse avec ce que l'on sait déjà sur le dessin en question. Les dessins seront placés dans le contexte de cette époque et en même temps dans celui de l'œuvre de l'artiste. S'il s'agit d'un dessin préparatoire pour une autre œuvre d'art, cette dernière sera également impliquée dans l'étude.

Avant de procéder à notre analyse, une précision quant aux problèmes de terminologie est nécessaire. La terminologie du sujet noir dans l'art n'est pas sans soulever des problèmes de racisme. Dans le passé, les Noirs ont été appelés par différents noms qui ne sont plus acceptés aujourd'hui, tel « maure », « *nigger* » et « nègre ». À la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, le mot « maure » a été progressivement remplacé par le mot « nègre », dérivé du mot espagnol du XVII^e siècle « negro » qui signifiait « noir ».¹³ À part des mots « Africain » et « Ethiopien », « nègre » a beaucoup été utilisé dans la période qui va de la Révolution française jusqu'à l'abolition de l'esclavage pour désigner les personnes ayant la peau noire.¹⁴ Aujourd'hui, il n'est plus courant car il est considéré comme insultant.¹⁵ Pour cette étude nous avons choisi d'utiliser la terminologie généralement acceptée pour décrire les personnes noires et non pas

¹³ On parle du mot espagnol dans *Black is beautiful*, 16. La transition de « maure » à « nègre » à cette époque est traitée dans Bindman et Gates, « Preface to *the image of the Black in Western art*, » xiv.

¹⁴ Bindman et Gates, « Preface to *the image of the Black in Western art*, » xiv.

¹⁵ *Black is beautiful*, 16.

les termes du XIX^e siècle, sauf dans des citations de l'époque. On utilisera le pronom « Noir(e)s » et l'adjectif « noir(e)s », et l'adjectif « africain(e)s ».

Le terme « racisme » sera aussi utilisé dans ce mémoire. *Le Petit Larousse* donne deux définitions du terme « racisme ». Au sens strict, le racisme est une « idéologie fondée sur la croyance qu'il existe une hiérarchie entre les groupes humains, les « races » ; comportement inspiré par cette idéologie » et, au sens plus large, le racisme est « une attitude d'hostilité répétée voire systématique à l'égard d'une catégorie déterminée de personnes ».¹⁶ Dans ce mémoire, on renvoie avec le mot racisme à la première définition du mot donné par *Le Petit Larousse* (sauf indication contraire).

¹⁶ *Larousse*, Dictionnaire en ligne.

Chapitre 1 : Le Noir dans les dessins ethnographiques pour la recherche scientifique

À l'époque des Lumières, les Européens se sont intéressés davantage à l'étude de l'homme sous toutes ses formes. Les chercheurs ont tenté de distinguer différentes races (le racialisme) et de les classer d'après leurs différences (le racisme). En Europe, divers débats surgissaient entre des philosophes, des naturalistes¹⁷ et des anthropologues sur le nombre de races humaines et leurs caractéristiques, notamment la forme du crâne, la taille et le poids du cerveau, l'intelligence et le degré de civilisation. Ce nouveau racisme scientifique a été largement accepté par la société française. Il a été à la base des études dans les universités et les sociétés d'anthropologues, les différents types de races ont été présentés dans presque tous les musées d'histoire naturelle et il a également eu un impact sur la représentation des Noirs dans l'art.¹⁸

L'anthropologie raciale et/ou raciste

L'un des chercheurs les plus importants s'étant lancé dans l'étude de l'anthropologie physique ayant eu une grande influence est le dessinateur, anatomiste et médecin néerlandais Petrus Camper (1722-1789).¹⁹ Dans son enquête, il a étudié et comparé les crânes de personnes de différents groupes de population et de différents âges. Il s'est intéressé plus particulièrement à l'angle facial mesuré par la pente que forme la ligne faciale avec la ligne horizontale reliant l'ouverture de l'oreille à la partie inférieure du nez (fig. 1.2). Camper a découvert dans ses recherches que cet angle varie en fonction de l'âge mais aussi de la race. Selon lui, plus l'angle est raide, plus la tête est belle.²⁰ Ainsi, Camper considérait le visage des Européens comme le plus beau et celui de la race mongole comme le plus laid.²¹ Cela dit, avec ses recherches il ne cherchait pas à différencier ni à caractériser les races humaines. Pour lui, farouche opposant à la traite des esclaves, tous les êtres humains, quelle que soit leur race, descendent d'Adam et d'Eve.²²

¹⁷ Les naturalistes du XIXe siècle sont des scientifiques qui étudient la nature par les sciences naturelles.

¹⁸ *Le modèle noir*, 103.

¹⁹ Lafont, *L'Art de la race*, 88.

²⁰ Korst, *Het rusteloze bestaan van dokter Petrus Camper*, 125.

²¹ Ibid.

²² Ibid., 126.

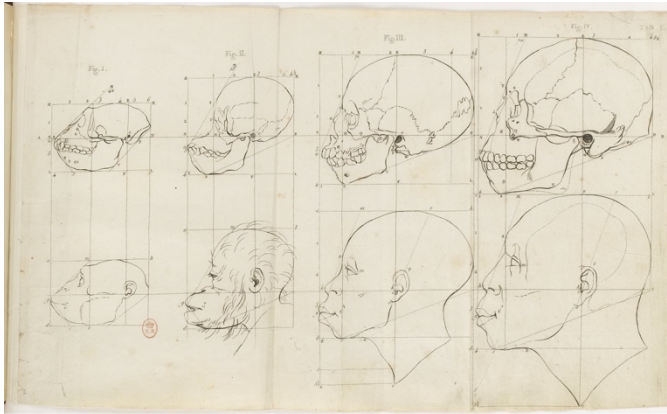


Fig. 1.1 Tableau I de la *Dissertation sur les variétés naturelles...* de Pierre Camper, gravure, Paris, 1791. Paris, Bibliothèque

Ses découvertes que ses quelques gravures, ont été publiées dans sa *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes des divers climats et des différents âges*, dont la première version néerlandaise a paru en 1791, et qui est traduite en français, en allemand et en anglais en 1794.²³ Bien que ce ne soit pas son intention, ses recherches et ses illustrations ont été rapidement utilisées par les anthropologues et les naturalistes, comme Julien-Joseph Virey, pour souligner la différenciation raciale.²⁴ Dans l'ouvrage *Histoire naturelle du genre humain*, paru en 1801, Virey s'est approprié des résultats des recherches de Camper et les utilise pour établir un lien direct entre l'intelligence et la ligne faciale. Il a conclu que le cerveau des noirs est plus petit que chez l'homme européen et c'est pourquoi il les caractérisait comme « stupides et idiots ».²⁵

Les recherches de Camper ont eu non seulement une grande influence dans le monde scientifique mais aussi dans le monde artistique. Peu de temps après sa publication, son livre était devenu un ouvrage de référence dans les académies des beaux-arts d'Europe, ce que recherchait Camper à travers la publication de ses recherches.²⁶ Dans sa jeunesse, Camper a reçu des leçons de dessin et de peinture dans lesquelles il a été confronté à la difficulté de dessiner le visage humain de façon réaliste. Lorsque Camper avait environ dix-huit ans, son professeur lui demande de réaliser une œuvre sur laquelle figurait un Noir. A sa grande surprise, il s'agissait d'« een Zwarte door de verf, maar [met] een Europeaan gelaat », un phénomène que retrouvait Camper de plus en plus dans des œuvres d'art.²⁷ On comprend alors que son

²³ *Le modèle noir*, 104.

²⁴ *Ibid.*, 107.

²⁵ Pour sa théorie sur le cerveau, voir : Virey, *Histoire naturelle du genre humain*, 120-121.

Pour ses mots « stupides et idiots », voir : Panese, « *The Invention of Race*, » 56.

²⁶ *Le modèle noir*, 104.

²⁷ La citation originelle traduit en français par l'auteur : « un Noir à la peinture, mais [avec] un visage européen ». Korst, *Het rusteloze bestaan van dokter Petrus Camper*, 123.

étude de l'angle du visage était spécifiquement destinée à aider les artistes à représenter fidèlement la tête humaine afin qu'ils puissent dorénavant représenter les différents groupes de population avec exactitude et précision.²⁸

Une Note instructive d'un scientifique pour les dessinateurs des Noirs

Le naturaliste français Georges Cuvier (1769-1832, faisant également le constat que les artistes ne connaissaient pas le caractère des Noirs et ont simplement dessiné « un Blanc barbouillé de soie », commençait en 1800 à rédiger sa *Note instructive sur la recherche des différences anatomiques dans les diverses races d'hommes*.²⁹ Il l'a écrit dans un contexte où plusieurs expéditions ont été organisées pour, entre autres, étudier les différentes races. Avec ses instructions pour les dessinateurs, Cuvier a veillé à ce que les artistes réalisaient des dessins précis pouvant être utilisés dans le cadre de recherches naturalistes. Cela était nécessaire car, selon Cuvier, les dessins réalisés lors des expéditions précédentes n'étaient pas utilisables pour les scientifiques. Les artistes s'en tenaient à ce qu'ils avaient appris dans les Académies des beaux-arts en Europe.³⁰ L'enseignement de l'Académie se concentrait sur les normes de l'art classique, basées sur les canons de la sculpture grecque comme idéal de beauté, pour leurs traits de visage et la blancheur de leur peau.³¹

La même année la *Société des Observateurs de l'Homme*, la première société savante française créée en 1799 dont Cuvier était membre, a organisé une expédition en Nouvelle-Hollande, l'actuelle Australie.³² Le 19 octobre 1800, deux navires ont quitté Le Havre pour les Terres australes, sous le commandement de Nicolas Baudin. À bord se trouvaient vingt-deux scientifiques (dont des minéralogistes, des botanistes, des zoologistes et des géographes), cinq jardiniers, trois artistes officiels et plus de 230 officiers et membres d'équipage.³³ L'artiste Nicolas-Martin Petit (1777-1804) en faisait partie. Il était initialement engagé comme aide-canoniste de quatorzième classe, mais lorsque les artistes officiels Jacques Milbert, Louis Lebrun et Michel Garnier décidaient d'abandonner l'expédition à l'île Maurice, lui et Charles-

²⁸ Korst, *Het rusteloze bestaan van dokter Petrus Camper*, 126.

²⁹ Le texte de Cuvier a été trouvé par Charles-Alexandre Lesueur dans les papiers de François Péron. Le texte a été publié par Maurice Girard en pièce annexe dans son livre qu'il a consacré à Péron. Girard, Maurice. *F. Péron, Naturaliste, voyageur aux Terres Australes*, Paris : J.-B. Baillière et fils, 1857, 261-269.

Pour la citation de Cuvier, voir : Girard, *F. Péron*, 266.

³⁰ Girard, *F. Péron*, 266.

³¹ *Le modèle noir*, 195.

³² Lafont, *L'Art de la race*, 110, 105.

³³ Crilly, « Art, science and discovery. »

Alexandre Lesueur étaient promus aux postes d'artistes officiels de l'expédition.³⁴ Petit s'est concentré sur les peuples indigènes de la Terre de Diémen (la Tasmanie) et de la Nouvelle-Hollande. Il a réalisé une série de portraits dessinés, qui ont été publiés en 1807 sous forme de gravures dans le récit de voyage intitulé *Voyage de découvertes aux terres australes*.³⁵

Les indigènes noirs comme objet de recherche

Étant chargé de réaliser des dessins utiles à la recherche naturaliste, Petit a produit ces dessins des indigènes noirs avec soin et précision. Un de ces dessins ethnographiques est le portrait d'un homme, *Mororé* (fig. 1.2). Il est dessiné de trois quarts sur un papier blanc vierge dans



Fig. 1.2 Nicolas-Martin Petit, *Mororé*, 1802-1803, Le Havre, Muséum d'histoire naturelle.

une pose statique et artificielle. Il semble être assis sur quelque chose, probablement pour rendre la durée de pose pour Petit plus agréable, sans aucune expression du visage et sans contact avec l'artiste. Cette pose artificielle et le manque d'émotion dans le dessin souligne que Petit n'avait pour but que de représenter avec précision les caractéristiques extérieures de l'homme qui

³⁴ West-Sooby, « An artist in the making, » 57.

³⁵ Lafont, *L'art et la race*, 120.

correspondaient à une certaine tribu. Toutefois, Petit a tenu à représenter une partie des caractéristiques individuelles du *Mororé*. Ainsi dans le dessin, les cicatrices rituelles sur le torse et le bras gauche du modèle montrent son appartenance à une tribu et sont en même temps individuelles. En effet, chaque cicatrice a son propre caractère. Par l'incorporation des cicatrices, Petit ne répond pas à la demande de Cuvier, selon qui les figures des dessins devaient être dépouillées de leurs « marques par lesquelles la plupart des sauvages se défigurent ». ³⁶ De plus, la façon dont Petit présente les cheveux de l'homme ne respecte pas non plus les instructions de Cuvier. Pour ce dernier, il était « important que le peintre représentât toutes ses têtes avec le même arrangement des cheveux, le plus simple possible, et surtout celui qui cacherait moins le front et qui altérerait moins la forme du crâne ». ³⁷ Dans le cas de *Mororé*, ses longs cheveux noirs bouclés sont attachés par une bande blanche qui couvre son front. De plus, les cheveux sont attachés en arrière avec des pinces, de sorte que la forme de son crâne n'est pas clairement visible.



Fig. 1.3 Nicolas-Martin Petit, *Jeune femme de la Tribu des Bou-rou-bé-ron-Gal avec son enfant sur les épaules*, 1802-1803, Le Havre, Muséum d'histoire naturelle.

³⁶ Girard, *F. Péron*, 267.

³⁷ *Ibid.*

Néanmoins, conformément aux instructions de Cuvier, Petit a dépeint « de divers âges [et] de sexes divers », comme en témoigne le *Mororé* et le portrait qu'il a fait d'une mère avec son enfant sur les épaules (fig. 1.3).³⁸ Le sein nu de la femme, qui est représentée à partir de sa taille, souligne son rôle de mère nourricière. La mère et l'enfant sont tous deux représentés nus. Cela pourrait être conforme à la réalité culturelle que Petit y a trouvée, étant donné que la population indigène ne portait généralement que peu ou pas de vêtements.³⁹ Il est aussi possible qu'il ait suivi les consignes de Cuvier exigeant de dépouiller les figures dessinées de leurs costumes.⁴⁰ La nudité des deux personnages ainsi que leur placement sur un fond blanc met en valeur leur peau noire. Le contraste de posture de la tête entre la mère et l'enfant est remarquable. Le corps de l'enfant repose de façon détendue sur l'épaule de sa mère. La tête, en revanche, est représentée dans la même posture statique que celle de *Mororé*. L'enfant, comme figé et de profil, regarde droit devant lui avec le même regard inexpressif. La position de sa tête contraste avec celle de la mère qui se tourne vers le spectateur. Elle ne regarde pas le spectateur dans les yeux. Par conséquent, l'interaction entre les personnes représentées et le spectateur est inexistante aussi bien qu'entre la mère et l'enfant. Bien que le dessin représente en fait un moment intime entre la mère et l'enfant, il n'y a aucune émotion dans cette œuvre. Le seul contact que les deux personnages ont entre eux est un contact physique.

Pendant l'expédition à la Nouvelle-Hollande en 1800, Petit a été chargé de dessiner des indigènes à des fins de recherche. C'est cette fonction des dessins qui a déterminé la façon dont Petit a représentés la population noire. Dans ses dessins ethnographiques étudiés l'accent est mis sur l'apparence des personnages que Petit a dessiné avec une précision technique excluant toute émotion et interaction entre les modèles et avec l'artiste. Les figures noires sont représentées d'une manière statique et artificielle dans les dessins comme des vrais objets d'étude pour les chercheurs européens.

³⁸ Ibid.

³⁹ Gilligan, « Clothing and Climate in Aboriginal Australia, » 487.

⁴⁰ Girard, *F. Péron*, 267.

Chapitre 2 : Une étude artistique de la peau noire

Au début du XIX^e siècle, deux mouvements artistiques dominaient dans le monde artistique : le néoclassicisme et le romantisme. Dans le style néoclassique, qui trouve son origine dans le siècle de la raison, l'accent était mis sur la pureté, le bon et le vrai. Les artistes néoclassiques ont surtout recherché un style pur et impersonnel afin d'exprimer la valeur éternelle et universelle.⁴¹ Il en a résulté des œuvres d'art rigoureuses avec de proportions réalistes et des compositions claires. L'Antiquité classique était une source d'inspiration importante et avec un langage des formes classiques les artistes néoclassiques représentaient leurs idées et idéaux contemporains. Napoléon Bonaparte a adopté ce style afin d'associer son régime à l'empire de la Rome antique.⁴²

À partir de la fin du XVIII^e siècle, une importance croissante a été accordée à la liberté artistique de l'artiste.⁴³ Les artistes ne voulaient plus être restreint par des règles académiques et faisaient appel à leur propre imagination.⁴⁴ Les artistes romantiques se sont éloigné du style impersonnel du néoclassicisme en travaillant à partir de leurs sentiments et idéaux personnels.⁴⁵ Pendant la période romantique, l'esquisse était tenue en haute estime. Elle était considérée comme l'expression artistique la plus spontanée, celle qui rendait l'écriture individuelle de l'artiste visible de la manière la plus directe. Non seulement des esquisses, mais aussi des dessins extrêmement détaillés, d'une précision pour ainsi dire « impersonnelle », pouvaient exprimer la vision personnelle du monde de l'artiste.⁴⁶ Les artistes romantiques étaient donc libres de choisir leur propre façon de travailler, leur propre matériel et leur propre sujet.

La liberté de choisir son sujet se montre par le fait qu'au début du XIX^e siècle, les Noirs ont été de plus en plus souvent choisis par les artistes pour des études de têtes. Auparavant, les portraits représentaient principalement des personnes connues et des familles riches qui les commandaient.⁴⁷ Pour trouver des modèles noirs pour ces études, les artistes français n'avaient pas forcément besoin faire de longs voyages. En effet, l'Académie des beaux-arts de Paris

⁴¹ Honour et Fleming, *Algemene kunstgeschiedenis*, 640-642.

⁴² Kleiner, *Gardner's Art through the Ages : A Concise Western History*, 335.

⁴³ Honour et Fleming, *Algemene kunstgeschiedenis*, 637.

⁴⁴ Kleiner, *Gardner's Art through the Ages : A Concise Western History*, 334.

⁴⁵ Honour et Fleming, *Algemene kunstgeschiedenis*, 640.

⁴⁶ Ibid., 642.

⁴⁷ Honour, « Studies, » 38.

inclurait des modèles noirs dans le registre des modèles, comme en témoigne la régistration de trois modèles noirs masculins recevant un salaire en 1832.⁴⁸

Le jeu de la lumière avec un crayon noir

L'un de ces modèles est connu sous le nom de Joseph. Né à Saint-Domingue vers 1793, il arrivait à Marseille en 1804 puis il s'installait à Paris où il s'est fait engager en 1808 dans un groupe d'acrobates. Rapidement, il a été remarqué par les artistes en raison de son physique ; il était beau avec des « épaules larges et son torse effilé ».⁴⁹ En 1832 il a été accepté au registre des modèles et reste un modèle professionnel salarié pour l'École des beaux-arts jusqu'en 1835.⁵⁰

Avant de devenir modèle pour l'institut, Joseph était le « modèle de prédilection » de Théodore Géricault.⁵¹ Ainsi, Joseph a posé pour plusieurs œuvres de Géricault, dont le célèbre *Radeau de la Méduse* (1818-1819), que nous étudierons ci-dessous.⁵² Pour ce tableau Géricault a fait de nombreux dessins préparatoires et études de Joseph, dont un actuellement conservé à la Morgan Library à New York (fig. 2.1). Il s'agit d'une étude de tête d'un homme noir dessiné à la craie noire. Il est représenté de trois-quarts, le menton est légèrement relevé et regarde devant lui. À certains endroits comme au front, à la narine gauche ou au cou, Géricault a récupéré la ligne de contour en traçant une deuxième fois dans l'ensemble, il a dessiné la tête de l'homme sur le papier avec certitude. Cela montre clairement que l'étude n'avait pas pour but de trouver la bonne position de la tête mais qu'il avait une autre intention. Ainsi, Géricault portait toute son attention sur la représentation de la peau noire de l'homme, qu'il a rendu d'une façon magistralement réaliste.

⁴⁸ *Le modèle noir*, 84.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid., 70.



Fig. 2.1 Théodore Géricault, *Tête d'un homme noir*, 1818-1819,

Pour certains de ses prédécesseurs, il était encore difficile de rendre la peau noire de façon réaliste.⁵³ Tout comme pour la peau blanche, le jeu de lumière fait qu'il y a des parties plus claires et plus sombres sur la peau noire. Géricault en était très conscient et a utilisé sa craie noire pour représenter ces différents tons de peau. Les parties éclairées sur le côté droit du visage montrent que la source lumineuse vient de la gauche. Pour les parties claires et sombres du visage, Géricault a utilisé des dégradés de couleurs créant de la profondeur et une illusion de tridimensionnalité. Pour les parties supérieures où la réflexion de la lumière est plus intense, comme la pommette et la narine, l'artiste s'est servi du blanc du papier. Pour les autres parties claires, telles que le lobe de l'oreille et l'arrière du nez, il a opté pour un gris clair. Les parties profondes du visage sur lesquelles l'ombre tombe, telles que les orbites, la joue, le menton et le cou, sont dessinées en gris foncé et gris très foncé. Pour les parties neutres de la

⁵³ *Noir entre peinture et histoire*, 9.

peau, Géricault a utilisé une nuance de gris entre le gris clair et le gris foncé. L'obscurité de cette teinte indique que la peau de l'homme est naturellement foncée. Une personne au teint blanc aurait un teint plus clair dans ce cas.

L'étude de la couleur de la peau noire

Son contemporain Eugène Delacroix s'est également intéressé à la complexité de la représentation par le dessin de la peau noire. En 1826, sept ans après la réalisation du dessin de Géricault, Delacroix réalise une étude polychrome au pastel d'un *Jeune homme vu en buste, la tête coiffée d'un turban* (fig. 2.2). Ce dessin représente un buste d'homme noir, le



Fig. 2.2. Eugène Delacroix, *Jeune homme vu en buste, la tête coiffée d'un turban rouge*, 1826. Pastel sur papier chamois, 47 x 38 cm. Paris, Musée du Louvre.



Fig. 2.3 Eugène Delacroix, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, 1826, huile sur toile, 2,08 x 1,47 m. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.

visage tourné vers le spectateur, vêtu d'une tunique jaune avec un turban rouge-orangé sur sa tête. Les sourcils froncés, l'homme regarde fermement vers le haut à droite. Le dessin a probablement été réalisé par Delacroix comme dessin préparatoire pour le soldat à l'arrière-plan dans son tableau *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* (1826) (fig. 2.3), une peinture politiquement engagée, réalisée en réponse à la révolte d'indépendance du peuple grec contre la domination ottomane (1821-1832).⁵⁴ Quant à l'identité de la personne représentée, il s'agirait très probablement d'un soldat nubien puisqu'il y avait des renforts égyptiens dans l'armée ottomane.⁵⁵

À l'époque où Delacroix a réalisé le dessin préparatoire de l'homme enturbanné pour la peinture, il n'a pas encore fait de voyage en Orient. Il était donc contraint de faire appel aux descriptions des nubiens dans

la littérature et les arts visuels, complétés par des récits de voyageurs et d'autres artistes. L'un des artistes auprès desquels Delacroix aurait pu se renseigner à l'époque à propos de l'Égypte est Jules-Robert Auguste. Après son voyage en Égypte, Auguste a organisé plusieurs soirées dans les années 1820, dans lesquelles les écrivains et autres artistes venaient parler de l'Orient. Le jeune Delacroix était aussi invité à ces réunions. Auguste a apporté avec lui plusieurs objets de ses voyages et on sait que Delacroix en a utilisé certains pour un autre tableau à thème orientaliste.⁵⁶ On peut penser qu'Auguste avait aussi apporté un turban égyptien et un costume nubien et les avait prêtés à Delacroix pour la préparation du dessin.

Quant à la couleur noire de la peau de l'homme, au moment de la réalisation du dessin au pastel, Delacroix s'était depuis longtemps déjà engagé à représenter fidèlement les différentes couleurs de carnations. Cela concernait aussi bien les blancs que les personnes ayant une couleur de peau semi-foncée, le soi-disant « sang-mêlé ».⁵⁷ Seule une personne noire était

⁵⁴ Le dessin étant une étude, voir : Monnier, *Pastels du XIXe siècle*, 101. Pour l'information sur le tableau, voir : « Eugène Delacroix, 'La Grèce sur les ruines de Missolonghi' ». Site web du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.

⁵⁵ Victor Hugo a identifié l'homme comme un soldat nubien, voir : Johnson, *Delacroix Pastels*, 74.

⁵⁶ Pouillon, *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, 31.

⁵⁷ Allard et Fabre, *Delacroix*, 26.

absente de cette liste. En étudiant différentes peaux, il a découvert que la peau n'est pas constituée d'une seule couleur mais que chacune a sa propre composition complexe de couleurs dans laquelle la réflexion de la lumière joue également un rôle important.⁵⁸ Dans les années vingt, Delacroix commençait à introduire différentes couleurs dans sa technique de peinture afin de représenter la peau de la manière la plus réaliste possible. Ainsi, la nuance d'une peau peut être plus verdâtre, rosâtre ou encore jaunâtre, comme l'a décrit un critique dans *Le Globe* pour les figures du tableau *Massacres de Chios*.⁵⁹ Fort de cette expérience, Delacroix étudiait également la peau noire, ce qui a abouti à ce portrait dessiné du soldat nubien.

En utilisant le pastel dans son étude, il pouvait expérimenter avec la polychromie et avec les superpositions de couleurs.⁶⁰ Avec soin, Delacroix a construit la peau de l'homme du portrait, composée de différentes couleurs. Il a utilisé les couleurs marron, noir, blanc et bleu clair, et une couleur rouge-orangé. Avec cette dernière couleur, qui est particulièrement visible sur les joues et l'arête du nez, Delacroix a créé une nuance chaude pour la peau noire de l'homme. En utilisant la même couleur rouge-orangé pour le turban, cette couleur est encore plus prononcée dans la peau.

La réflexion de la lumière sur la peau noire est également un phénomène que Delacroix a étudié dans ce dessin. La source lumineuse vient de l'avant gauche et crée un grand contraste clair-obscur sur le visage. La plus grande partie du côté droit du visage et du cou est dans l'ombre. Dans ces zones, Delacroix n'utilisait que des pastels noirs et bruns. Pour les parties où il y a de la lumière directe, il a utilisé du blanc et du bleu clair. Le blanc a été employé pour les parties sur lesquelles la lumière tombe le plus, comme la joue, le nez et la lèvre supérieure. Le bleu clair a été ajouté là où l'intensité de la lumière est légèrement moins intense, comme sur l'arête du nez, sous l'œil, les sourcils et le front. Le fond blanc fait mieux ressortir le blanc et le bleu froid du visage, ce qui équilibre les couleurs chaudes et froides dans la peau de l'homme noir. Le fond blanc crée également un grand contraste avec la peau sombre, ce qui le rend encore plus intense. Delacroix a brouillé les traits individuels des différentes couleurs du pastel en leur permettant de se fondre les uns dans les autres. L'effet que cela crée rappelle une peinture à l'huile réalisée avec des coups de pinceau doux.⁶¹

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid., 26-29.

⁶⁰ Ibid., 370.

⁶¹ Johnson, *Delacroix Pastels*, 74.

Les Noirs ont attiré l'attention des artistes, comme Géricault et Delacroix, en raison de leur peau noire et la complexité de la rendre en image. Dans les dessins préliminaires de Géricault et de Delacroix, l'étude a été consacrée uniquement à la représentation fidèle de la peau noire. Géricault a utilisé la craie noire et les différentes dégradations du noir pour représenter le jeu complexe de clair-obscur de la peau noire. Delacroix, à son tour, a opté pour le pastel, ce qui lui a donné la possibilité d'utiliser différentes couleurs pour représenter le contraste de clair-obscur. Il a également utilisé une palette de couleurs pour représenter les couches profondes de la peau. Cela a rendu la peau noire plastique et vivante.

Chapitre 3 : L'Orient et l'exotisme du Noir

*L'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu, pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de préoccupation générale... Les couleurs orientales sont venues comme d'elles-mêmes empreindre toutes ses pensées, toutes ses rêveries ; et ses rêveries et ses pensées se sont trouvées tour à tour, et presque sans l'avoir voulu, hébraïques, turques, grecques, persanes, arabes, espagnoles même, car l'Espagne c'est encore l'Orient ; l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique.*⁶²

Victor Hugo, préface de son volume de poèmes *Les Orientales*, 1826.

Avec cette description, Victor Hugo nous a donné une première définition de l'Orient vu de la France.⁶³ Comme l'auteur le décrit, le lointain Orient était devenu dans les premières décennies du XIX^e siècle un objet de fascination pour beaucoup d'écrivains et d'artistes français. L'un d'eux est Delacroix qui, comme mentionné dans le chapitre précédent, a réalisé au début de sa carrière un tableau dont la scène se déroule en Orient, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*. Les conquêtes de Napoléon Bonaparte, avec les campagnes d'Égypte et de Syrie en 1798 jusqu'à 1801, ont fait rêver les peintres de ces terres lointaines et les ont inspirés à faire un voyage en Orient pour rencontrer leurs fantasmes.⁶⁴ Dans les nombreux tableaux, dessins et esquisses que les artistes y ont fait ou qu'ils ont réalisés à la suite de leurs voyages, les Noirs font souvent partie de la population orientale. Dans un contexte occidental et colonial, les Noirs étaient considérés comme différents et lointains ; ils évoquaient l'exotisme.⁶⁵ En raison de cette association, les noirs ont été utilisés de diverses manières dans les dessins. L'un des artistes chez qui cela ressort clairement dans les dessins est le susmentionné Jules-Robert Auguste (1789-1850), dit Monsieur Auguste. Comme beaucoup de ses collègues, il a voyagé en Orient probablement entre 1815 et 1817. Il a visité des pays comme la Grèce, la Syrie et l'Égypte et, comme nous l'avons évoqué, en a ramené plusieurs objets à Paris, tels que des armes, des étoffes, des tapis et des bibelots orientaux.⁶⁶ À son retour, Auguste a réalisé plusieurs dessins au pastel représentant des femmes noires.⁶⁷

⁶² Massin, *Victor Hugo : Œuvres complètes*, 498.

⁶³ Honour, « The Art of Observation, » 86.

⁶⁴ « Oriental visions, from dreams into light. » Site web du Musée Marmottan Monet.

⁶⁵ Staszak, « Qu'est-ce que l'exotisme ? » 20 et 26.

⁶⁶ Pouillon, *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, 31.

⁶⁷ Ibid.

Une allégorie de l'Afrique

L'un des dessins d'Auguste est *Deux femmes dénudées*, réalisé en 1830 (fig. 3.1).⁶⁸ Dans ce pastel, deux femmes nues, une noire et une blanche, sont lascivement allongées sous un arbre sur des étoffes colorées. Le rôle de la femme noire dans cette image n'est pas immédiatement clair pour un observateur contemporain. L'un des noms donnés au dessin au fil du temps, à savoir *l'Afrique et l'Europe*, révèle pourtant une interprétation possible du dessin.⁶⁹ D'après ce titre, la femme noire agirait comme une personnification du continent africain, et la femme blanche comme la personnification de l'Europe. Auguste utilise ainsi la peau noire de la femme comme caractéristique de l'apparence des Africains pour se référer à l'Afrique.



Fig. 3.1 Jules-Robert Auguste, *Deux femmes dénudées* [dit aussi *l'Afrique et l'Europe*], vers 1825-1830. Pastel, 30 x 26 cm. Paris, musée de quai Branly – Jacques Chirac.

Bien que dans *The image of black in western art* il soit dit que le dessin ne suggère pas une différence de statut entre les femmes, il nous semble que leurs positions instaurent une

⁶⁸ Une même version en aquarelle de ce pastel est conservé au musée du Louvre sous le titre *Deux odalisques*.

⁶⁹ *Deux femmes dénudées* [dit aussi *l'Afrique et l'Europe*] est le nom donné par le musée Quai de Branly. D'autres titres qui sont donnés au pastel et l'aquarelle sont : *Deux odalisques* (Musée du Louvre), *Les Amies* (par exemple dans Honour, « The Seductions of Slavery, » 158.).

hiérarchie.⁷⁰ La femme blanche est assise le dos contre un oreiller, de sorte qu'elle est en hauteur par rapport à la femme noire allongée sur ses genoux. La position de cette dernière, qui est presque une posture de soumission, et le geste de la femme blanche qui la tient de son bras, rappelle la mère l'attitude d'une mère protectrice. De plus, la femme blanche regarde vers le bas avec un regard « maternel » sur la femme noire qui répond à son regard. Par conséquent, dans cette interprétation du dessin comme personnification de l'Afrique et de l'Europe, une hiérarchie entre les deux continents est créée dans laquelle l'Europe semble être présentée comme un continent supérieur prenant soin de l'Afrique.

L'érotisation de la femme noire

Outre l'interprétation du dessin évoquée ci-dessus, cette œuvre exprime un certain érotisme. On sait qu'Auguste n'a ni exposé ni vendu ses œuvres d'art durant de son vivant. Etant indépendant du marché de l'art il pouvait peindre et dessiner ce qu'il voulait et laisser libre cours à son imagination. Au lieu de les vendre, Auguste a gardé pour lui les dessins au pastel des femmes noires dans le but de satisfaire son appétit (visuel). Ce fantasme érotique dans lequel deux femmes déshabillées sont engagées dans un acte de tendresse devait donc satisfaire le regard voyeuriste masculin de l'artiste.⁷¹ Non seulement la nudité des femmes, leurs formes douces et rondes et la tendresse de leurs gestes, mais aussi le caractère velouté de la matière, exprime l'érotisme dans le dessin, ainsi que la femme noire y jouent un rôle essentiel.

À l'époque, les femmes noires étaient hypersexualisées. Les ardeurs sexuelles irrépressibles qu'on leur attribuait s'expliquaient selon les scientifiques par le surdimensionnement des organes génitaux.⁷² Cette image de la femme noire était diffusée dans les dictionnaires médicaux, les traités de médecine et dans les revues scientifiques. Ainsi, elle est décrite dans le dictionnaire médicale de Virey comme étant « portée[s] à la lasciveté beaucoup plus que les femmes blanches. La nature semble avoir accordé aux fonctions physiques ce qu'elle a refusé aux fonctions intellectuelles de cette race ».⁷³ La femme noire était donc considérée dans la société à cette époque comme un objet sexuel et un symbole de sensualité.⁷⁴ Avec l'ajout de la femme nue noire dans une composition avec une femme nue blanche, Auguste a créé donc une image érotique.

⁷⁰ Honour, « The Seductions of Slavery, » 158.

⁷¹ Wallace-Sanders, *Skin deep, spirit strong*, 104.

⁷² Peiretti-Courtis, « Corps noirs, virilité et pouvoir dans la littérature médicale à l'époque coloniale, » 4.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Wallace-Sanders, *Skin deep, spirit strong*, 103.

Une scène érotique dans un décor oriental

Par l'inclusion d'une femme africaine avec une apparence exotique et des textiles orientaux sur lesquels les femmes se reposent, Auguste a placé ce fantasme érotique dans l'Orient lointain. Comme d'autres artistes, Auguste utilisait ainsi l'Orient, « as a project of imagination or fantasy space or screen onto which strong [erotic] desires could be projected [...] »⁷⁵ Auguste a appliqué cette mise en scène aussi dans un autre dessin au pastel, *Femmes nues dans un paysage* (fig. 3.2). Dans ce pastel trois femmes nues sont dessinées, une blanche et deux noires. Contrairement à ce que l'on voit dans l'autre œuvre d'Auguste, les femmes n'ont aucun contact



Fig. 3.2 Jules-Robert Auguste, *Trois femmes nues dans un paysage*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans.

physique entre elles mais se regardent de manière sensuelle et ludique. C'est surtout la femme noire assise, la main près du menton, qui regarde la femme noire debout de façon provocante. Cette dernière, dos au spectateur, est caractérisée par un corps musclé aux formes rondes. Ses

⁷⁵ La citation traduit en français par l'auteur : « un projet d'imagination ou un espace fantasmagorique ou un écran sur lequel on pouvait projeter de forts désirs [érotiques]. » Nochlin, *The Politics of vision*, 41.

fesses rondes sont très proéminentes par sa position centrale dans la composition. Sur le côté gauche du dessin, une femme blanche est allongée sur le ventre sur des étoffes ; elle aussi regarde la femme assise. Ce sont donc l'inclusion de deux femmes noires et le jeu de regards entre les femmes, leur nudité et leurs corps ronds, et le caractère sensuel du dessin qui en font une œuvre érotique.

Utilisant divers éléments exotiques, Auguste a placé la scène dans un monde lointain. L'un de ces éléments est l'ajout dans l'arbre d'un perroquet dont les plumes ont les mêmes couleurs vives que les étoffes. Un autre objet exotique est la boucle d'oreille de la femme noire assise, probablement ramassée dans le Golfe Persique, comme la plupart des perles à l'époque. La couleur blanche et la brillance suggèrent qu'il s'agit d'une perle ; la blancheur contraste avec la peau noire de la femme. Le blanc souligne le noir de la peau de la femme ; il accentue son apparence exotique et « ses ardeurs sexuelles ». De plus, la perle comporte également une référence érotique directe. La création de la perle est associée à Vénus, la déesse de l'amour et de la beauté, et acquiert ainsi dans ce dessin le sens symbolique de la séduction et de la féminité.⁷⁶

A l'époque, l'apparence noire des personnes était considérée comme exotique. Comme le montrent les dessins d'Auguste, cet exotisme des Noirs a été utilisé dans des dessins à des fins diverses. Ainsi, cette différenciation par la couleur noire de la peau était devenue la principale caractéristique des Africains aux yeux des Occidentaux de l'époque pour évoquer le continent l'Afrique. De plus, la représentation de la femme noire, associée à l'idée d'ardeurs sexuelles incontrôlables, servait à l'artiste pour donner une connotation érotique à l'image. Avec d'autres objets exotiques, la femme noire a formé le décor oriental où l'artiste pouvait exprimer ses fantasmes sexuels.

⁷⁶ Pour la signification symbolique de la perle, voir : « Video: Pearls. » Site web de Victoria & Albert Museum. « Pearls : About the Exhibition. » Site web de Victoria & Albert Museum.

Chapitre 4 : Un motif abolitionniste

On assiste dans l'Europe du XIX^e siècle à une abolition progressive de l'esclavage. L'esclavage était une organisation économique séculaire responsable d'une grande prospérité en France et dans d'autres pays européens.⁷⁷ Non seulement l'esclavage a apporté la richesse et le commerce à la France, mais il a été utilisé pour la construction d'un empire puissant.⁷⁸ Les partisans de l'esclavage l'ont justifié en déclarant qu'il était dans la nature des Africains.⁷⁹ Au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, la critique à l'esclavage par des philosophes, des écrivains, des hommes politiques, du clergé et des artistes s'est accrue. Les Français commençaient dans cette période à s'éloigner de plus en plus des classifications raciales et la résistance contre l'esclavage s'est accru pour des raisons humanitaires.⁸⁰ Les philosophies des Lumières, les mouvements abolitionnistes britanniques et l'idéologie de la Révolution française ont joué un rôle important dans cette nouvelle opposition.

Les origines et les arguments du mouvement abolitionniste français

Au XVIII^e siècle, l'esclavage et la traite des esclaves étaient devenus incompatibles avec les idéaux des Lumières. De ce fait, différents arguments philosophique, théologique, économique et politique se sont formés contre l'esclavage et ont été repris par les abolitionnistes dans leur lutte au cours des XVIII^e et XIX^e siècles. L'un des principaux arguments utilisés par les abolitionnistes français est celui du « droit naturel ». Il s'agit d'un droit universel présumé qui met sur un pied d'égalité tous les individus, indépendamment de leur race, de la couleur de leur peau ou de leur apparence. Selon les partisans de cette idée, la différence de niveau de développement des différentes personnes n'est pas liée à une inégalité naturelle mais résulte de différentes causes historiques.⁸¹ Certains abolitionnistes français ont aussi utilisé un argument théologique pour souligner l'origine unique de l'humanité. Ils ont fondé leur argumentation sur la Genèse, qui affirme que tous les hommes d'origine descendent d'Adam et d'Eve. Cette conception égalitaire et unitaire de l'espèce humaine était diamétralement opposée à l'esclavage, le système dans lequel les gens sont classés par race et un homme est exploité par un autre. L'esclavage, jusqu'alors justifié par l'argument « l'esclavage par la nature », a été renversé par

⁷⁷ Schmidt, *Abolitionnistes de l'esclavage et réformateurs des colonies*, 23.

⁷⁸ Ford, Cummins, Smith McCrea et Weston. « The Slave Colonies, » 241.

⁷⁹ Bindman, Ford et Weston, « Africa and the Slave Trade, » 227.

⁸⁰ *Le modèle noir*, 107.

⁸¹ Dorigny, « Antislavery, Abolitionism, and Abolition in France from the End of the Eighteenth Century to the 1840s, » 59.

cet égalitarisme évangélique.⁸² L'argument de l'intérêt économique de l'esclavage également été bouleversé. Au XVIII^e siècle une nouvelle théorie économique est apparue, centrée sur la physiocratie. Cette théorie est basée sur l'idée de la productivité économique et de l'individualisme. Les partisans de cette théorie prônaient un marché libre reposant sur la division du travail et le libre esprit d'entreprise.⁸³ Selon eux, l'esclavage décourageait les esclaves et les rendait inefficaces.⁸⁴ En conséquence, les partisans de cette théorie physiocratique considéraient l'esclavage comme irrationnel, anarchique et inefficace et faisant obstacle au progrès du pays.⁸⁵

À l'instar des nouvelles idées survenues à l'époque des Lumières, les abolitionnistes britanniques avaient aussi une influence majeure sur le mouvement abolitionniste en France.⁸⁶ En Angleterre, la nation qui était légèrement en avance sur la France dans ce mouvement, les premières sociétés abolitionnistes fut fondées. Parallèlement, des pamphlets, brochures et discours abolitionnistes ont été publiés, dont beaucoup ont également circulé en France dès la fin des années 1780.⁸⁷ Sous cette influence, le premier groupement constitué en défense de l'abolitionnisme en France a été fondé par Jacques-Pierre Brissot et Étienne Clavière, le 19 février 1788. Cette société portait le nom de *Société des Amis des Noirs*, qui change en *Société des Amis des Noirs et des colonies* en 1796.⁸⁸ En raison de l'influence des Britanniques sur le mouvement abolitionniste en France, les abolitionnistes français ont été jugés par des partisans de l'esclavage comme des ennemis de la France et la *Société des Amis des Noirs* comme un instrument des Britanniques pour renverser la superpuissance coloniale française.⁸⁹

Un autre moment important dans l'histoire du mouvement abolitionniste français est la Révolution française. La *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, rédigée pendant la Révolution, a fait l'objet de nombreuses critiques de la part de personnes qui se battaient pour

⁸² Ibid., 58.

⁸³ Ibid., 61-62.

⁸⁴ Hinks et McKivigan, *Encyclopedia of Antislavery and Abolition*, XXV.

⁸⁵ Dorigny, « Antislavery, Abolitionism, and Abolition in France from the End of the Eighteenth Century to the 1840s, » 61-62.

⁸⁶ Schmidt, *Abolitionnistes de l'esclavage et réformateurs des colonies*, 22.

⁸⁷ Dorigny, « Antislavery, Abolitionism, and Abolition in France from the End of the Eighteenth Century to the 1840s, » 65.

⁸⁸ Pour les noms des fondateurs et la date précise de la fondation, voir : Dorigny, « Antislavery, Abolitionism, and Abolition in France from the End of the Eighteenth Century to the 1840s, » 65.

Que c'est le premier groupement et le changement de nom de la société est abordés dans : Schmidt, *Abolitionnistes de l'esclavage et réformateurs des colonies*, 21, 56.

⁸⁹ Dorigny, Dorigny, « Antislavery, Abolitionism, and Abolition in France from the End of the Eighteenth Century to the 1840s, » 57.

les minorités. L'un des critiques était l'abbé Grégoire (1750-1831), prêtre, homme politique et auteur de nombreux textes dans lesquels il luttait au nom de l'égalitarisme et du droit naturel pour l'abolition de la traite et de l'abolition progressive de l'esclavage.⁹⁰ Il a reproché aux membres de l'Assemblée nationale d'avoir destiné la *Déclaration des droits de l'homme et des citoyens* aux Blancs.⁹¹ Dans les colonies françaises aussi, cette déclaration ne reste pas lettre morte. Il en a résulté une grande révolte d'esclaves à Saint-Domingue (1791-1804). Suite à cette révolte et au mouvement abolitionniste croissant à la fin du XVIII^e siècle, l'esclavage a été aboli dans les colonies françaises le 4 février 1794 par le vote de la Convention nationale de la première République.⁹²

Obstruction à l'abolitionnisme par le régime pro-esclavagiste de Napoléon

Cinq ans après l'abolition de l'esclavage, Napoléon Bonaparte (1769-1821) a pris le pouvoir, ce qui eut des conséquences majeures. L'attitude de Napoléon envers l'esclavage était dictée par l'intérêt commercial plutôt que par des idéaux humanitaires.⁹³ Il a ainsi placé les intérêts économiques de la France au premier rang de ses priorités, ce qui l'a amené à réintroduire l'esclavage dans les colonies le 20 mai 1802, en précisant que le traité de négrière serait « conformément aux lois et règlements existants avant ladite époque de 1789 ».⁹⁴

Pendant son règne, Napoléon a veillé à ce que l'activisme abolitionniste en France soit découragé autant que possible. Il a notamment mis en place une censure de la presse pour que les textes abolitionnistes ne puissent être publiés facilement.⁹⁵ En même temps, Napoléon a stimulé la publication d'écrits anti-abolitionnistes ainsi que de textes anti-Lumières. Il a tenté d'influencer davantage l'opinion anti-abolitionniste en France en répondant à la violence entre Blancs et Noirs lors des soulèvements de Saint-Domingue.⁹⁶ Avec l'approche anti-abolitionniste de Napoléon, les abolitionnistes ont été contraints d'adopter une stratégie plus

⁹⁰ Pour son engagement dans l'abolition de l'esclavage et de la traite, voir : Schmidt, *Abolitionnistes de l'esclavage et réformateurs des colonies*, 56-58.

Pour cette coexistence des arguments philosophique et théologique dans un auteur, voir : Dorigny, « Antislavery, Abolitionism, and Abolition in France from the End of the Eighteenth Century to the 1840s, » 59.

⁹¹ Schmidt, *Abolitionnistes de l'esclavage et réformateurs des colonies*, 57

⁹² Dorigny Dorigny, « Antislavery, Abolitionism, and Abolition in France from the End of the Eighteenth Century to the 1840s, » 67-68.

⁹³ Hinks et McKivigan, *Encyclopedia of Antislavery and Abolition*, 103.

⁹⁴ « Abolition de l'esclavage (1794-1848) – 1848 : chronologie. » Site web de l'Assemblée Nationale.

⁹⁵ Hinks et McKivigan, *Encyclopedia of Antislavery and Abolition*, 104.

⁹⁶ Ibid.

modérée. Beaucoup d'entre eux se sont donc concentrés sur l'abolition de la traite des esclaves plutôt que sur l'esclavage en tant qu'institution.⁹⁷ Ainsi, la *Société des Amis des Noirs et des colonies* a cessé d'exister en 1799 et ce n'est qu'après le règne de Napoléon que les abolitionnistes se sont réunis dans des nouvelles sociétés.⁹⁸

À la fin de son règne, Napoléon a été soumis à une pression croissante de la part des abolitionnistes britanniques.⁹⁹ Ainsi, pendant les Cent Jours, Napoléon a aboli la traite des esclaves par le décret du 29 mars 1815. Il s'agissait d'une stratégie diplomatique visant à satisfaire l'Angleterre dans l'espoir de regagner le trône français, plus qu'une conviction humanitaire.¹⁰⁰

Le second souffle abolitionniste

Suite à la défaite définitive de Napoléon, les pays européens ont discuté de la traite des esclaves lors du Congrès de Vienne. Le 8 février 1815, les délégués des pays, avec Talleyrand comme délégué du Royaume de France, ont signé une déclaration dans laquelle il est écrit que « le commerce connu sous le nom *de traite des Nègres d'Afrique* a été envisagé [...] comme répugnant aux principes d'humanité et de morale universelle ». ¹⁰¹ Les puissances Européennes reconnaissaient « la nécessité de l'abolition universelle et définitive de la traite des Nègres » et ils déclaraient de s'engager à abolir la traite des esclaves.¹⁰² Dans le cadre de cette déclaration, l'interdiction de la traite des esclaves à partir des ports français a été proclamée en France le 20 novembre 1815.¹⁰³ Dans les années suivantes, une série d'autres lois a été introduite afin de réprimer la traite des esclaves, notamment l'ordonnance royale pour la confiscation de tous les bâtiments négriers le 8 janvier 1817, l'interdiction de la traite des Noirs le 15 avril 1818, la criminalisation de l'interdiction de la traite par la loi du 25 avril 1827 et le durcissement de l'interdiction de la traite des Noirs le 4 mars 1831.¹⁰⁴

Avec la fin du régime napoléonien et la déclaration signée à Vienne, il n'y avait plus de place pour les abolitionnistes. Cela s'est traduit par la publication de textes abolitionnistes ainsi

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Dorigny, « Antislavery, Abolitionism, and Abolition in France from the End of the Eighteenth Century to the 1840s, » 69.

⁹⁹ Hinks et McKivigan, *Encyclopedia of Antislavery and Abolition*, 104.

¹⁰⁰ Schmidt, *Abolitionnistes de l'esclavage et réformateurs des colonies*, 39.

¹⁰¹ « N° XV. Déclaration des puissances sur l'abolition de la traite des Nègres. »

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Schmidt, *Abolitionnistes de l'esclavage et réformateurs des colonies*, 38.

¹⁰⁴ « Abolition de l'esclavage (1794-1848) – 1848 : chronologie. » Site web de l'Assemblée Nationale.

que par la création de diverses sociétés abolitionnistes. Au départ, ces sociétés se concentraient principalement sur l'abolition de la traite des esclaves, et ce n'est que plus tard qu'elles se sont engagées d'avantage dans la suppression de l'esclavage, qui était pour les sociétés à laquelle elles aspiraient.¹⁰⁵ La première société organisée après la *Société des Amis des Noirs et des colonies* est la *Société de la Morale Chrétienne*, fondée en 1821 à Paris.¹⁰⁶ Ce n'est qu'en 1829 que le *Comité pour l'abolition de la traite* de la Société s'est engagée pour l'abolition de l'esclavage.¹⁰⁷ Treize ans plus tard, suite à l'abolition de l'esclavage par le Parlement britannique en 1834, la *Société pour l'Abolition de l'Esclavage* a été créée. La société a dénoncé la poursuite clandestine de la traite et ne s'est engagé qu'en 1847 pour une abolition « immédiate et complète de l'esclavage ».¹⁰⁸

L'opposition croissante à l'esclavage en tant qu'institution aux XVIII^e et XIX^e siècles a finalement abouti, sous l'influence de l'homme politique Victor Schœlcher, à l'abolition de l'esclavage et l'adoption du traité par le décret du 27 avril 1848.¹⁰⁹

Un sujet moderne pour défendre l'abolition de l'esclavage

À l'époque où l'esclavage était de plus en plus critiqué, les artistes abolitionnistes ont également fait entendre leur voix à travers leurs œuvres d'art. On trouve parmi eux Théodore Géricault (1791-1824) qui a fait apparaître des Noirs dans plusieurs de ses œuvres, dont la plus importante est *Le radeau de la Méduse* (fig. 4.1).¹¹⁰ Pour ce tableau, Géricault a réalisé plusieurs études dessinées qui nous aident à comprendre le rôle des figures noires dans la peinture finale et les idées de Géricault sur l'esclavage.

¹⁰⁵ Schmidt, *Abolitionnistes de l'esclavage et réformateurs des colonies*, 37.

¹⁰⁶ Ibid., 37, 59.

¹⁰⁷ Ibid. 37.

¹⁰⁸ Ibid. 37.

¹⁰⁹ « Abolition de l'esclavage (1794-1848) – 1848 : l'abolition définitive. » Site web de l'Assemblée Nationale.

¹¹⁰ Étant abolitionniste de Géricault, voir : *Le modèle noir*, 107. Grigsby, « Food chains, » 154.



Fig. 4.1 Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1819, huile sur toile, 4,91 x 7,16 m. Paris, Musée du Louvre.

Lors de l'exposition du tableau en 1819, les trois figures noires qui y sont présentées ne semblent pas du tout avoir été remarquées par le public. Ce n'était qu'en 1845 que le critique d'art Charles Blanc (1813-1882) a pris note pour la première fois de l'homme noir au sommet du radeau : « C'est un nègre qui est peint au sommet de la toile [...]. N'admirez-vous pas comme ce grand malheur [le naufrage de la Méduse] a tout à coup rétabli l'égalité parmi les races ? C'est un pauvre esclave qui va délivrer tous ces hommes qui l'ont asservi et dédaigné, et cela se passe sur cette même côte du Sénégal où l'on va prendre ses frères pour les conduire en servitude ! »¹¹¹ Selon lui c'était « une noble idée [...] d'avoir ainsi renversé les rôles ! ».¹¹² Pour bien comprendre ce dont parle Blanc, il est important de connaître l'histoire de l'œuvre avant de se lancer dans l'analyse des dessins préparatoires.

Au Congrès de Vienne de 1814-1815, le Sénégal a été rendu aux Français qui l'avaient perdu au profit des Anglais pendant les guerres napoléoniennes.¹¹³ Suite à ce congrès, une expédition au Sénégal a été organisée par le gouvernement français le 17 juin 1816, dans le but de restaurer le système colonial.¹¹⁴ Au large de la côte ouest de l'Afrique, le navire, appelé la Méduse, a heurté les récifs, ce qui provoque son naufrage.¹¹⁵ Comme il n'y avait pas assez de canots de sauvetage pour tous les passagers, il était décidé de construire un radeau pour les 152

¹¹¹ Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle*, 421.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Boime, *The Art of Exclusion*, 50.

¹¹⁴ Ibid., 50-51.

¹¹⁵ Ibid., 51.

personnes restantes. Le radeau était tiré par les canots de sauvetage, mais après un certain temps, l'ordre a été donné de couper les cordes. L'équipage du radeau était alors rejeté à la mer sans avoir de vivres. Après douze jours en mer, quinze personnes ont finalement été sauvées, dont cinq moururent par la suite.¹¹⁶ Les récits des survivants, dont celui de Jean-Baptiste-Henri Savigny (1793-1843) et Alexandre Corréard (1788-1857), ont attiré l'attention du grand public sur l'incident.¹¹⁷ Le naufrage de la Méduse était devenu un énorme scandale et, très rapidement, il était utilisé par les libéraux à la fois pour critiquer le gouvernement de la Restauration et pour condamner leurs complices dans la traite des esclaves.¹¹⁸

À la suite du scandale, Géricault décidait de faire un tableau sur le naufrage. Parmi les dessins préparatoires du tableau que Géricault a réalisé, il y a un en particulier qu'il faut examiner. Il s'agit d'un œuvre qui se trouve dans une collection particulière aux États-Unis, dans lequel est représenté le moment où Corréard annonce à Savigny que l'épreuve est terminée (fig. 4.2). Il tend le bras gauche en direction de l'horizon, montrant un navire présent dans le



Fig. 4.2 Théodore Géricault, *Étude pour Le radeau de Méduse*, 1819. Dessin à la plume et l'encre, 33 x 54 cm. (Auparavant dans le Bühler Collection à Winterthur, en Swiss), Collection particulier aux États-Unis.

¹¹⁶ Ibid., 51.

¹¹⁷ Alexandre Corréard et Jean-Baptiste-Henri Savigny, *Naufrage de la frégate la Méduse, faisant partie de l'expédition du Sénégal en 1816 ; relation contenant les événements qui ont eu lieu sur le radeau, dans le désert de Sahara, à Saint-Louis et au camp de Daccard ... Entièrement refondue et augmentée des notes de M. Brédif*, Paris : 1818.

¹¹⁸ Boime, *The Art of Exclusion*, 51.
Grigsby, « Food chains, » 155.

tableau (et non pas dans le dessin), pour montrer que le salut est proche. Entre ces deux protagonistes se trouve un homme noir qui prie. La présence de cette figure ne vient pas entièrement de l'imagination de l'artiste, car les récits des survivants attestent de la présence des soldats noirs à bord du radeau dont un était Jean Charles.¹¹⁹ Bien que l'intégration des Noirs dans son œuvre soit probablement basée sur des faits historiques, le placement de ces figures noires est entièrement conçu par Géricault.¹²⁰

Dans le dessin, Géricault place l'homme noir en prière près du mât de manière à ce qu'il forme, pour ainsi dire, le sommet de la composition pyramidale raciale qu'il crée avec les blancs Corréard et Savigny. Ce type de composition avec au sommet une personne noire préfigure la grande pyramide compositionnelle du tableau où on retrouve également un homme noir au sommet. Même si on retrouve une similarité, l'homme noir dans le dessin et celui du tableau n'ont pas du tout le même statut. En étant au sommet de la grande pyramide dans le tableau, l'homme noir forme le point le plus élevé du radeau, ce qui le rend bien visible pour le personnel du navire qui venait les sauver. L'homme noir occupe, pour ainsi dire, la position de sauveur du radeau.¹²¹ Contrairement au sauveur dans le tableau, l'homme noir dans le dessin fait partie d'une petite composition pyramidale. De plus, il est plutôt caché derrière les deux protagonistes ce qui fait que personne ne le remarque. Corréard et Savigny, qui se regardent sans prêter attention à ce qu'il se passe autour d'eux, ne semblent pas être conscients de sa présence.

Cet homme noir, de profil, les mains repliées devant lui, est néanmoins un élément récurrent dans les différentes études préliminaires de Géricault pour son *Radeau de la Méduse*.¹²² Il est également visible dans une étude présente au Louvre (fig. 4.3) ainsi que dans une esquisse possédée par le Musée des Beaux-Arts de Rouen (fig. 4.4). Il est plausible de penser que l'homme noir a reçu l'ordre de prier pour le salut de tous, car c'était la coutume dans les situations de crise sur les navires.¹²³ La récurrence de cette figure dans les différentes études montre que, bien que Géricault soit toujours au stade de recherche pour la composition, il tient vraiment à l'intégrer dans son œuvre. Le plus important est que la répétition suggère fortement que Géricault s'est inspiré de l'emblème de la *Société des Amis des Noirs* (fig. 4.5), qui l'avait

¹¹⁹ Boime, *The Art of Exclusion*, 52-53.

Que Jean Charles ait survécu, voir : Boudon, *Les Naufragés de la Méduse*, 18.

¹²⁰ Boime, *The Art of Exclusion*, 52-53.

¹²¹ Grigsby, « Food chains, » 154.

¹²² Ibid.

¹²³ Bolster, *Black Jacks: African American Seamen in the Age of Sail*, 125.



Fig. 4.3 Théodore Géricault, Étude pour le tableau *Le Radeau de la Méduse*, 41,1 x 57,5 cm. Paris, Musée du Louvre.



Fig. 4.4 Théodore Géricault, Croquis pour *Le radeau de la Meduse*, dessin à la plume, lavis d'encre brun, 20,3 x 28,7 cm. Rouen, Musée des Beaux-Arts.

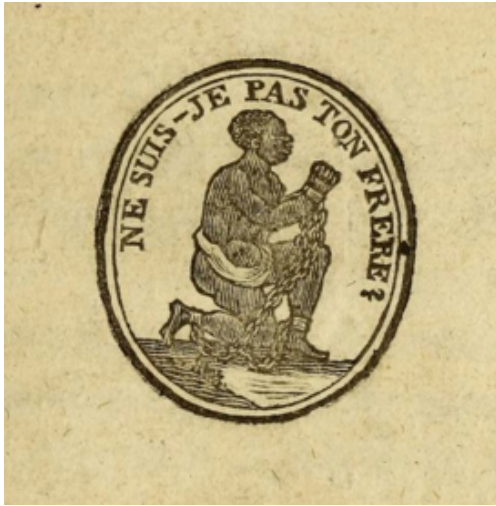


Fig. 4.5 Le cachet “Ne suis-je pas ton frère ?” de la Société des Amis des Noirs, un détail pris de la première page d’*Adresse à l’Assemblée Nationale pour l’abolition de la traite des Noirs* de la Société des Amis des Noirs de Paris, 1790, gravure. John Carter Brown Library de Brown University.

adopté à son tour des abolitionnistes anglais.¹²⁴ Cet emblème représente un homme noir, nu, agenouillé, enchaîné et les mains repliées devant lui. En intégrant cette iconographie abolitionniste bien connue, il a renforcé le message abolitionniste dans son œuvre.¹²⁵ Dans l’emblème, le personnage est en position de prière pour demander la liberté.

On remarque que dans le tableau achevé, l’homme noir ne prie pas seul, mais qu’il est accompagné d’un autre naufragé blanc qui a été ajouté à la composition (fig. 4.6). Dans le tableau final, cet homme blanc adopte la même posture que celle de l’homme noir dans les dessins préparatoires, c’est-à-dire de profil aigu et les mains dans un geste

de prière devant lui. Le noir se tient juste à côté tenant ses mains autour des celles du blanc : ils prient pour le salut. Ainsi, Géricault renforçait encore une fois le message abolitionniste. En faisant prier ensemble un homme noir et blanc, Géricault a mis sur un pied d’égalité les différentes « races », ce que Charles Blanc dix ans plus tard considérait comme le but ultime de l’artiste.¹²⁶



Fig. 4.6 Détail des mains des deux hommes dans *Le Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault

¹²⁴ Grigsby, « Food chains, » 154-155.

¹²⁵ Ibid., 155.

¹²⁶ Alhadeff, *Théodore Géricault, Painting Black Bodies*, 70.

Le triomphe de l'abolition de l'esclavage

La traite négrière transatlantique et l'esclavage sont également des sujets qui occupaient l'artiste et l'ami de l'abbé Grégoire, Pierre-Jean David d'Angers (1788-1856).¹²⁷ Une lettre qu'il a écrite à son ami Victor Pavie en 1829 en témoigne :

« J'ai toujours dans la tête, ou plutôt dans le cœur, cette protestation de la conscience humaine contre la plus exécrationnelle iniquité de nos temps, la traite des nègres : après dix ans de silence et de souffrance il faut qu'elle éclate par la voix de l'airain. Tu vois d'ici le groupe : l'esclave garrotté, l'œil au ciel protecteur et vengeur du faible ; près de lui, gisante et brisée, sa femme, au sein de laquelle une frêle créature suce du sang au lieu de lait ; à leurs pieds, détaché du collier rompu de la négresse, le crucifix, l'Homme-Dieu mort pour ses frères, noirs ou blancs. Oui, le monument sera de bronze, et quand soufflera le vent, l'on entendra battre la chaîne, et les anneaux résonneront. »¹²⁸

Par les mots « dix ans de silence », David fait référence à l'année 1819. C'est l'année dans laquelle le *Radeau de la Méduse* de Géricault a été exposé et dans laquelle un autre incident maritime s'est produit, l'affaire Rôdeur. Le Rôdeur, un navire français, a quitté Le Havre pour la Guadeloupe en 1819 pour y déposer une « cargaison » d'esclaves noirs. Pendant la traversée, les voyageurs ont été frappés par une maladie oculaire contagieuse. Le capitaine du navire a décidé de jeter trente-neuf esclaves aveugles et vivants à la mer. Comme dans le cas du naufrage de la Méduse, cette affaire a été reprise par les abolitionnistes dans leur lutte pour l'abolition de l'esclavage.¹²⁹ Ces deux événements sont à l'origine du soi-disant « monument » de Pierre-Jean David d'Angers. Le monument dont il parle est son *Monument d'Émancipation*. Une description de Pavie montre clairement qu'il s'agissait d'un projet important pour David. Il a décrit le projet comme « son œuvre capitale », « le rêve de sa vie », sur lequel l'artiste avait travaillé où et quand il le pouvait.¹³⁰ Finalement, le monument n'a jamais été réalisé. Cependant, David a laissé une statuette de terre modelée et une série d'une trentaine d'études dessinées pour ce monument.¹³¹

¹²⁷ Schmidt, *Abolitionnistes de l'esclavage et réformateurs des colonies*, 119.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Caso, « Géricault, David d'Angers, le *Monument à l'Émancipation* et autres objets ou figures du racisme romantique, » 541.

¹³⁰ Schmidt, *Abolitionnistes de l'esclavage et réformateurs des colonies*, 119.

¹³¹ Caso, « Géricault, David d'Angers, le *Monument à l'Émancipation* et autres objets ou figures du racisme romantique, » 540.

Dans l'un de ces dessins, réalisés dans les derniers mois de la monarchie de Juillet, David a pris une position claire sur l'esclavage (fig. 4.7). Il s'agit du dessin d'un homme, vu du dos, qui est attaché au sol par la chaîne qui entoure sa taille. Il a les bras levés en l'air et tient une chaîne cassée dans sa main droite. Dans son dessin, David a présenté un esclave noir libéré. Cette étude symbolise alors la libération des Noirs de l'esclavage et de leur supplice. En quelques lignes élémentaires, David exposait l'essence de la libération. Cela se voit par sa posture étendue avec les bras levés et par la chaîne brisée que l'homme a à la main. De plus, une ligne diagonale qui va du pied gauche à la main droite du personnage est un mouvement vers le haut qui pourrait symboliser l'homme qui s'émancipe de l'esclavage. L'homme noir dessiné ne peut être identifié en tant qu'individu car il est représenté dos au spectateur et son visage n'est pas visible. C'est précisément ce qui donne à cette image sa valeur universelle. Par conséquent, l'homme noir dessiné représente tous les esclaves libérés.



Fig. 4.7 David d'Angers, *Dessin préparatoire à un monument contre l'esclavage*, vers 1847-1848, crayon graphite sur papier vergé, 13,2 x 15,5 cm. Angers, Musées des Beaux-Arts.

Avec ce dessin, David critiquait aussi directement le rôle de la religion chrétienne dans l'esclavage et la traite des esclaves. À côté de l'homme à terre se trouve un crucifix, un symbole chrétien qui fait référence à « une religion qui a peu fait pour l'émanciper [le peuple noir] de l'égoïste sauvagerie des hommes », comme on peut le voir dans les notes de l'artiste.¹³²

L'abolition de l'esclavage n'est devenue une réalité que quelques mois après la réalisation de ce dessin. Alors que le débat sur l'esclavage battait encore son plein, David réalisait ce dessin avec lequel il s'est clairement rangé du côté des abolitionnistes. Dans cette image puissante, David a montré de façon sublime que les esclaves noirs impuissants ne devaient plus être ignorés ou invisibles, mais qu'ils devaient enfin pouvoir relever la tête. Peu de temps après la réalisation de son dessin, l'esclavage a été aboli. Les esclaves noirs ont été libérés. Ils ont été reconnus dans leur droit fondamental à la dignité humaine et à l'existence en tant que personnes.

Le débat entre les partisans et les opposants de l'esclavage a beaucoup déterminé la première moitié du XIX^e siècle en France. Aussi des artistes, dont Géricault et David, se sont engagés dans cette cause et ont traduit en images leur position abolitionniste. Ainsi, dans son dessin préparatoire Géricault a placé l'homme noir près du mât au sommet du pyramide raciale. De plus, par la posture du prier, Géricault a fait référence à l'emblème des abolitionnistes français et britanniques de l'époque. David, à son tour, a critiqué le rôle de l'Église dans l'esclavage et a plaidé pour son abolition plus directement. Il a réalisé un dessin pour son monument abolitionniste, dans lequel il libérait un esclave noir de ces chaînes, visualisé par une chaîne bisée dans la main de l'homme.

¹³² Bindman, « Philanthropic Cinquest, » 127. La citation en français est reprise de la page 311, note 100.

Conclusion

Les différents dessins analysés dans le cadre de cette recherche montrent clairement que les manières dont les Noirs étaient représentés dans les dessins français entre la période allant de 1800 jusqu'à 1848 étaient très diverses. Cela est principalement dû au fait que la motivation des artistes se différaient l'un à l'autre. Le contexte politique et socio-historique, le contexte artistique et la fonction des dessins étaient également des facteurs déterminants pour les différences dans les images des personnes noires.

Au début du siècle, les Noirs en France, comme dans le reste de l'Europe, étaient un sujet populaire pour des scientifiques tels que Camper, Virey et Cuvier. Les caractéristiques extérieures de ces personnes ont été étudiées, puis utilisées par certains scientifiques pour hiérarchiser les Noirs par rapport aux autres « races ». Dans le cadre de cette anthropologie raciale et parfois raciste, une expédition à la Nouvelle-Hollande a été organisée en 1800 à travers laquelle une collaboration entre les arts visuels et la science a été réalisée. Petit a été chargé de faire des dessins de la population indigène noire. C'est ainsi que sont nés les dessins *Mororé* (fig. 1.2) et celui de la mère avec son enfant sur les épaules (fig. 1.3). Ces dessins devaient être dessinés avec précision et exactitude pour pouvoir être utilisés dans les recherches naturalistes menées en France. Cette fonction des dessins a été décisive pour leur élaboration. Dans les deux images les figures ont été dessinés de manière très scientifique. L'accent est mis sur la représentation précise des traits physiques et toute expression physique ou interaction entre les figures et le spectateur est exclue. Les Noirs sont ainsi réduits à des « objets » d'étude pour les chercheurs occidentaux.

Les Noirs étaient non seulement méticuleusement étudiés et enregistrés par les artistes dans des dessins à des fins scientifiques, mais aussi sur la base de l'intérêt artistique propre de l'artiste. L'apparence différente de ces personnes, voire la peau noire, était soigneusement étudiée par les artistes, parmi lesquels Géricault et Delacroix. Ils ont essayé de dessiner la peau noire de la manière la plus réaliste possible dans leurs études d'une tête d'un homme noir (fig. 2.1) et de l'homme enturbanné (fig. 2.2). Dans les deux dessins la peau est dessinée de manière très détaillée, précise et réaliste. Dans son étude de la *tête de l'homme noir*, Géricault a pu représenter l'effet de la lumière sur le visage sur le papier avec une simple craie noire, ainsi que les nombreuses nuances de brun de la peau. Delacroix, quant à lui, a choisi différentes couleurs pastel pour son dessin. Cela lui a permis de saisir sur papier la variation des couches de couleur plus profondes de la peau noire de l'homme qu'il a observé.

Parallèlement, dans la première moitié du XIX^e siècle, il y avait une fascination et d'une curiosité croissantes des artistes pour l'Orient. C'était un lieu lointain et inconnu pour beaucoup d'eux qui servait à l'artiste, entre autres, pour laisser libre cours à sa fantaisie. Dans ce nouvel orientalisme, les Noirs, considérés comme différents et exotiques par les Occidentaux, se sont également vus accorder une place. Les deux dessins de Jules-Robert Auguste que nous avons étudiés et dans lesquels figurent des femmes noires, l'exotisme et la fascination pour l'Orient sont clairement reflétés. La femme noire remplit deux fonctions dans le dessin au pastel *Deux femmes dénudées* (fig. 3.1). D'une part, elle représente le continent africain, ce qui fait du dessin une représentation allégorique de l'Afrique et de l'Europe, d'autre part, sa présence dans le dessin donne une charge érotique supplémentaire à la représentation déjà sensuelle. Ce caractère érotique de l'image avait trait à l'hypersexualité et aux pulsions sexuellement attribuées aux Noirs à cette époque. Cette charge érotique, résultant de l'exotisme associé à la femme noire, a également été utilisée par Auguste dans son autre dessin au pastel (fig. 3.2). Il a utilisé le dessin avec les deux femmes nues noires exotiques positionnées en Orient pour exprimer ses propres désirs.

Contrairement à ce que l'on trouve dans les œuvres d'Auguste, le modèle noir dans les deux dessins étudiés par Géricault et Pierre-Jean David d'Angers avait une fonction politique. Les deux artistes se sont sentis impliqués dans le débat abolitionniste qui s'était développé pendant l'époque des Lumières et qui a été très décisif pour la première moitié du XIX^e siècle. Bien qu'opprimé par Napoléon dans les quinze premières années du siècle, le mouvement abolitionniste a connu un nouvel essor à partir des années 1820, avec la formation de divers arguments philosophiques, théologiques, économiques et politico-sociaux à partir des idéaux éclairés. Le point de vue abolitionniste de Géricault est clairement exprimé dans un dessin d'un homme noir qui prie, une préparation pour son tableau *Radeau de la Méduse* (fig. 4.2). Il a placé cet homme au sommet de la pyramide raciale qu'il forme avec les deux hommes blancs. De plus, en le représentant dans une position de prière et de profil, l'artiste fait référence à l'emblème abolitionniste bien connu de la *Société des Amis des Noirs* et à celui des abolitionnistes britanniques. De plus, dans le tableau final, un homme blanc qui prie avec l'homme noir pour la rédemption des naufragés est ajouté au mât. Les différences entre Blancs et Noirs sont ainsi éliminées par Géricault.

David d'Angers, lui aussi, adopte une position clairement abolitionniste, comme en témoignent non seulement ses lettres et ses notes, mais aussi le croquis rapide qu'il a réalisé pour son monument d'Émancipation (fig. 4.7). Avec ce dessin, dans lequel un esclave noir célèbre sa libération, David critique à la fois l'Église et l'esclavage en tant qu'institutions. La

puissance du dessin réside également dans l'imagerie universelle avec l'homme comme symbole de tous les esclaves libérés, ainsi que dans la manière de capturer l'essence de la libération en quelques lignes. David montre la libération de l'esclavage d'une manière saisissante. Quelques mois après la réalisation de ce dessin, le 27 avril 1848, elle est concrétisée. L'homme noir asservi est libéré de siècles d'exploitation et d'exclusion.

À travers une petite sélection de dessins, cette recherche a tenté de donner une première impulsion à la recherche sur l'image des Noirs dans les dessins de la première moitié du XIX^e siècle. En se concentrant sur des dessins plutôt que sur des peintures dans cette étude, nous nous sommes rapprochés de la pensée et du regard de l'artiste. En effet, dans les dessins les artistes ont mis en image de manière directe en traçant des lignes leurs pensées, leurs idées et leurs observations. Là où les peintures sont souvent illusionnistes, les dessins nous amènent à l'essentiel. Ainsi l'étude des dessins permet, tout comme la parole écrite, d'en découvrir plus sur la position des Noirs à cette époque. Les corrections dans les dessins ne peuvent pas être masquées aussi facilement que dans les peintures, ce qui signifie que tout le processus de production et de pensée de l'artiste reste plus clairement visible. Cette visibilité se voit aussi dans les dessins analysés des personnes noires. Dans le cas des dessins préparatoires pour le tableau de Géricault ou pour le monument de David, la ligne élémentaire expose le processus de pensée de l'artiste. Les dessins ont pu nous apporter plus d'informations sur le rôle des Noirs dans les œuvres d'art finales. Les dessins de Delacroix et de Géricault, comme les dessins indépendants de Petit et d'Auguste, étaient à leur tour très précieux en raison des indications qu'ils donnaient sur la méthode de travail de l'artiste et sur la fonction des dessins.

D'après les recherches effectuées, nous pouvons constater que les manières dont les personnes noires ont été dessinées à l'époque ne sont pas équivoque et qu'elles diffèrent selon le rôle du modèle noir dans le dessin et la fonction du dessin. Afin de pouvoir fournir une vue d'ensemble plus large, il sera nécessaire de faire des recherches complémentaires sur d'autres dessins français de cette époque. D'autres dessins des artistes étudiés ci-dessus ainsi que de leurs contemporains pourront être pris en compte. Ainsi, il sera possible de voir si, parmi les différents langages visuels employés pour la représentation de Noirs dans les dessins, un seul en est venu à dominer.

Bibliographie

Ouvrages

Alhadeff, Albert. *Théodore Géricault, Painting Black Bodies, Confrontations and Contradictions*. New York : Routledge, 2020.

Blanc, Charles. *Histoire des peintres français au XIXe siècle*. Paris : Cauville Frères, 1845.

Boime, Albert. *The Art of Exclusion. Representing Blacks in the Nineteenth Century*. Washington : Smithsonian Institution Press, 1990.

Bolster, Jeffrey W. *Black Jacks: African American Seamen in the Age of Sail*. Cambridge : Harvard University Press, 1997.

Boudon, Jacques-Olivier. *Les Naufragés de la Méduse*. Paris : Belin Éditeur, 2016.

Hinks, Peter P. et John McKivigan (éd.). *Encyclopedia of Antislavery and Abolition*. Vol I, A-I, Westport : Greenwood Press, 2007.

Honour, Hugh et John Fleming. *Algemene kunstgeschiedenis*. 16ème édition. Traduit par Pieter Creemers, et al. Amsterdam : Meulenhoff, 2013.

Johnson, Lee. *Delacroix Pastels*. London : John Murray, 1995.

Kleiner, Fred S. *Gardner's Art through the Ages : A Concise Western History*. 4^{ème} édition. Boston : Cengage Learning, 2017.

Korst, Jan Klaas. *Het rusteloze bestaan van dokter Petrus Camper (1722-1789)*. Houten : Bohn Stafleu Van Loghem, 2008.

Lafont, Anne. *L'Art de la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*. Paris : Les Presses du Réel, 2019.

Monnier, Geneviève. *Pastels du XIXe siècle*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985.

Nederveen Pieterse, Jan. *Wit over zwart. Beelden van Afrika en zwarten in de westerse populaire cultuur*. Den Haag : NOVIB, 1990.

Schmidt, Nelly. *Abolitionnistes de l'esclavage et réformateurs des colonies, 1820-1851, Analyse et documents*. Paris : Karthala, 2000.

Chapitres et extraits d'ouvrages

Bindman, David et Henry Louis Gates Jr. « Preface to *the image of the Black in Western art*. » Dans *The image of the Black in Western Art: from the American revolution to world war I, Slaves and Liberators*, vol. IV partie 2, édité par Bindman, David et Henry Louis Gates Jr., 97-166. Cambridge : Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

Bindman, David. « Philanthropic Cinquest. » Dans *The image of the Black in Western Art: from the American revolution to world war I*, vol. IV partie 1, édité par Bindman, David et Henry Louis Gates Jr., 97-166. Cambridge : Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

Bindman, David, Charles Ford et Helen Weston. « Africa and the Slave Trade. » Dans *The image of the Black in Western Art: from the “age of discovery” to the age of abolition*, vol. III partie 3, édité par Bindman, David et Henry Louis Gates Jr., 207-240. Cambridge : Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

Caso, Jacques de. « Géricault, David d’Angers, le *Monument à l’Émancipation* et autres objets ou figures du racisme romantique. » Dans *Géricault, Conférences et colloques du Louvre*, vol. 2, édité par Régis Michel, 531-560. Paris : La documentation française, 1996.

Dorigny, Marcel. « Antislavery, Abolitionism, and Abolition in France from the End of the Eighteenth Century to the 1840s. » Dans *Colonial culture in France since the Revolution*, édité par Pascal Blanchard, Sandrine Lemaire, Nicolas Bancel et Dominic Thomas, 56-74. Bloomington : Indiana University Press, 2013.

Ford, Charles, Thomas Cummins, Rosalie Smith McCrea et Helen Weston. « The Slave Colonies. » Dans *The image of the Black in Western Art: from the “age of discovery” to the age of abolition*, vol. III partie 3, édité par Bindman, David et Henry Louis Gates Jr., 241-305. Cambridge : Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

Girard, Maurice, *F. Péron, naturaliste, voyageur aux terres australes. Sa vie, appréciation de ses travaux, analyse raisonnée de ses recherches sur les animaux vertébrés et invertébrés d’après ses collections déposées au Muséum d’Histoire Naturelle*, Paris : J.-B. Baillière et fils, 1857, 261-269.

Grigsby, Darcy Grimaldo. « Food chains: French abolitionism and human consumption (1787-1819) ». Dans *An economy of colour. Visual culture and the Atlantic world, 1660-1830*, édité par Geoff Quilley et Kay Dian Kriz, 153-175. Manchester : Manchester University Press, 2003.

Honour, Hugh. « Studies. » Dans *The image of the Black in Western Art: from the American revolution to world war I, black models and white myths*, vol. IV partie 2, édité par Bindman, David et Henry Louis Gates Jr., 11-50. Cambridge : Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

Honour, Hugh. « The Art of Observation. » Dans *The image of the Black in Western Art: from the “age of discovery” to the age of abolition*, vol. IV partie 2, édité par Bindman, David et Henry Louis Gates Jr., 51-150. Cambridge : Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

Honour, Hugh. « The Seductions of Slavery. » Dans *The image of the Black in Western Art: from the American revolution to world war I, black models and white myths*, vol. IV partie 2, édité par Bindman, David et Henry Louis Gates Jr., 151-190. Cambridge : Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

Hugo, Victor. « Les Orientales, » 1829. Dans *Victor Hugo : Œuvres complètes*, vol. III., édité par Jean Massin, 498. Paris : Club français du livre, 1969.

Nochlin, Linda. « The Imaginary Orient. » Dans *The Politics of vision : essays on nineteenth-century art and society*, édité par Linda Nochlin, 33-59. New York : Harper & Row, 1989.

Panese, Francesco. « The Creation of the “Negro” at the Turn of the Nineteenth Century, Petrus Camper, Johann Friedrich Blumenbach, and Julien-Joseph Virey. » Dans *The Invention of Race : Scientific and Popular Representations*, édité par Nicolas Bancel, Thomas David et Dominic Thomas, 48-59. New York : Routledge, 2014.

Catalogues d'exposition

Delacroix. Sébastien Allard et Côme Fabre (éd.), New York : Metropolitan Museum of Art, 2018.

Black is Beautiful : Rubens tot Dumas. Elmer Kolfin en Esther Schreuder (éd.), Amsterdam: De Nieuwe Kerk, 2008.

Le modèle noir, de Géricault à Matisse, Annie Dufour (éd.), Paris : Musée d'Orsay, 2019.

Noir entre peinture et histoire. Ver-Ndoye, Naïl et Grégoire Fauconnier éd. Mouans-Sartoux : Omiscience, 2018.

Articles

Collins, Lisa, « Economies of the Flesh, Representing the Black Female Body in Art. » Dans : Kimberly Wallace-Sanders (éd.), *Skin deep, spirit strong : the Black female body in American culture*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 2002. 99-127.

Crilly, Cheryl, « Art, science and discovery, » extrait de *The Museum magazine*, 13(2018), 13. <https://www.nma.gov.au/exhibitions/the-art-of-science/more/expedition> (consulté 08-04-'20)

Emmer, Pieter C. « 'As Always, the Trouble is with the French'. Britain, France, the Netherlands and the Colonial Labor Market in the 19th Century, » dans : Noah Shusterman, *Religion and the Politics of Time : Holidays in France from Louis XIV Through Napoleon*, Washington : Catholic University of America Press, 2010. 265-283.

Gilligan, Ian, « Clothing and Climate in Aboriginal Australia, » *Current Anthropology*, 49(juin 2008)3 : 487-495.

Peiretti-Courtis, Delphine, « Quand le sexe incarne la race : le corps noir dans l'imaginaire médical français (1800-1950), » *Les Cahiers de Framespa*, 22(2016): 1-14. <http://journals.openedition.org/framespa/4021> (consulté le 30-04-'20).

Sites web

« Abolition de l'esclavage (1794-1848) – chronologie. » Assemblée Nationale. http://www2.assemblee-nationale.fr/14/evenements/2016/abolition-de-l-esclavage-1794-et-1848#node_32578 (consulté le 18-05-'20).

« Abolition de l'esclavage (1794-1848) – 1848 : l'abolition définitive. » Assemblée Nationale.

http://www2.assemblee-nationale.fr/14/evenements/2016/abolition-de-l-esclavage-1794-et-1848#node_32577 (consulté le 18-05-'20).

« Eugène Delacroix, 'La Grèce sur les ruines de Missolonghi'. » Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. <http://www.musba-bordeaux.fr/fr/article/la-grece-sur-les-ruines-de-missolonghi> (consulté le 15-04-'20).

« Video: Pearls. » Victoria & Albert Museum. <http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/exhibition-pearls/video-pearls/> (consulté le 30-04-'20).

« Pearls: About the Exhibition. » Victoria & Albert Museum. <http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/exhibition-pearls/about-the-exhibition/> (consulté le 30-04-'20).

« Oriental visions, from dreams into light. » Musée Marmottan Monet. <https://www.marmottan.fr/en/expositions/oriental-visions/> (consulté le 22-05-'20).

Définition du mot « racisme ». Larousse. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/racisme/65932?q=racisme#65185> (consulté le 25-05-'20).

Autre

Piquet, Jean-Daniel, *L'émancipation des noirs dans la révolution française : 1789-1795*, PhD diss., Paris VIII-Saint-Denis, 1998.

« N° XV. Déclaration des puissances sur l'abolition de la traite des Nègres. » Dans *Actes du congrès de Vienne du 9 juin 1815, avec les pièces qui y sont annexées*, 366. Édité par Frédéric Schoell. Paris : librairie Grecque-Latine-Allemande, 1816.

Liste d'images

Figure 1.1

© Gallica, Bibliothèque Nationale de France.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1054470t/f179.item>

Figure 1.2

National Museum of Australia.
<https://www.nma.gov.au/exhibitions/the-art-of-science/more/expedition>

Figure 1.3

National Gallery of Victoria à Melbourne.
<https://www.ngv.vic.gov.au/napoleon/utilities/lightbox-image-and-caption3bce.html?imageID=EXHI016939>

Figure 2

The Morgan Library & Museum.
<https://www.themorgan.org/drawings/item/245754>

Figure 2.2 et image sur la page de couverture

© RMN-Grand Palais / Franck Raux / René-Gabriel Ojéda.
https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/eugene-delacroix_negre-vu-en-buste-la-tete-coiffée-d-un-turban-rouge_papier-beige_pastel_1826

Figure 3.1

© RMN-Grand Palais (musée du quai Branly - Jacques Chirac) / image RMN-GP.
<https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU0NDUFEX&LANGSWI=1&LANG=English>

Figure 3.2

© RMN-Grand Palais / Agence Bulloz.
<https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CMFCIXN26Q3D&SMLS=1&RW=1116&RH=646>

Figure 4.1

© 2010 Musée du Louvre / Angèle Dequier.
<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-radeau-de-la-meduse>

Figure 4.2

Alhadeff, Albert. *Théodore Géricault, Painting Black Bodies, Confrontations and Contradictions*. New York : Routledge, 2020, p. 41.

Figure 4.3

© RMN.
<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/142/228544-Le-Radeau-de-la-Meduse>

Figure 4.4

© RMN-Grand Palais / Philipp Bernard.

<https://www.photo.rmnm.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CMFCIX2AFSTY&SMLS=1&RW=1281&RH=646>

Figure 4.5

Adresse à l'Assemblée Nationale pour l'abolition de la traite des Noirs de la Société des Amis des Noirs de Paris, 1790.

<https://archive.org/details/adresselassemble00soci/page/n6/mode/1up>

Figure 4.6

<https://publish.twitter.com/?query=https%3A%2F%2Ftwitter.com%2FMozartcultures%2Fstatus%2F1077928782198124549&widget=Tweet>

Figure 4.7

Musées d'Angers.

<http://musees.angers.fr/collections/collections-en-ligne/index.html>