

“L’art doit découvrir et révéler la beauté que les préjugés et la caricature ont recouvert” : c’est sous le signe de cette pensée d’Alain LeRoy LOCKE¹ que s’ouvre l’extraordinaire catalogue de l’exposition *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, qui a été réalisée à Paris, au Musée d’Orsay, du 26 mars au 21 juillet 2019².

À l’occasion de l’exposition universelle qui a eu lieu à Milan en 2015, le groupe de recherche de l’Université de Milan “Le ricchezza dell’Africa” (les richesses de l’Afrique) avait proposé un colloque sur les monstrations relatives au continent africain dans les expositions internationales du XIX^e siècle à 2015, dont les actes ont été publiés en 2018³.

Le magnifique catalogue français et le petit livre italien, éloignés certes par une distance démesurée de moyens et de ressources, de choix thématiques et géographiques, et même d’objectifs, naissent toutefois d’un analogue foyer rayonnant : l’urgence d’un regard pur, capable de briser l’écorce coriace qui, tel un syndrome malin, a entravé la vision et le jugement des Blancs sur les Noirs, marqués par le mythe de la supériorité occidentale. En réalité, c’est du passé esclavagiste d’abord, colonial ensuite, que naissent la vision entravée

-
- 1 Alain LeRoy LOCKE (1885-1954), célèbre écrivain et philosophe américain, est notamment considéré comme le fondateur et le grand interprète de la Renaissance de Harlem, le mouvement de renouveau de la culture afro-américaine dans l’Entre-deux-guerres. Comme le rappellent Anne LAFONT et David BINDMAN dans “L’Art, les cultures et les figures noires en exposition” (dans le catalogue cité ci-dessous à la note 2, p. 19), Alain LeRoy LOCKE, en 1940, “dans son livre *The Negro in Art* [...] voyait dans la variété des représentations des Noirs un antidote aux stéréotypes d’assignation, notant la présence d’un Roi mage dans les peintures de *L’Adoration des mages* ou encore la profondeur de la peinture des émotions sur les visages des Noirs de Rembrandt, Rubens et Velasquez”.
 - 2 *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris, coédition Musées d’Orsay et de l’Orangerie / Flammarion, 2019, 384 pp. Je remercie Dario CECCHETTI pour m’avoir signalé l’exposition et m’avoir offert le catalogue.
 - 3 Valerio BINI, Giuliana IANNACCARO, Martina VITALE NEY, *L’Africa esposta. Realtà e rappresentazioni del continente africano nelle esposizioni universali dall’Ottocento al 2015*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, 106 pp.

et “l’inébranlable auto-perception de supériorité” du Blanc⁴; il suffit de feuilleter les premières pages du catalogue, concernant les antécédents de l’époque au cœur de l’exposition, pour se rendre compte que “l’imagerie [...] dépréciative, voire raciste” sur les Noirs – comme l’écrivent les commissaires de l’exposition dans leur présentation – n’est qu’un ensemble de stéréotypes, et qu’“avec leur attention propre à la diversité humaine, Rubens, Watteau et d’autres sont là pour nous mettre en garde contre cette illusion rétrospective très répandue”⁵, malgré la preuve donnée par Anne LAFONT de l’ambivalence de statut des Noirs dès la fin du XVII^e siècle: son analyse des figures des Noirs dans l’art à l’époque de la traite et les magnifiques images qui l’accompagnent, témoignent en même temps d’une nette individualisation et du “caractère infranchissable du statut servile”⁶; il s’agit de quelques-unes des complexes problématiques que l’exposition se propose de mettre en lumière et d’approfondir, en choisissant une “approche volontairement historique”⁷ qui se manifeste dans le catalogue par les tableaux chronologiques (rehaussés d’images saisissantes), qui en marquent les étapes temporelles⁸.

Or, ces tableaux historiques aident à saisir le long chemin qui se dessine année après année, en mettant en relief des données généralement considérées comme acquises par tout le monde, tandis qu’elles se manifestent comme des séquences historiques bien différentes entre elles, avec leur propre appareil scientifique, politique, idéologique, artistique: c’est d’abord la traite (et son interdiction, en 1815

-
- 4 Marco MODENESI, “Presentazione” à *L’Africa esposta*, cit., p. 8. Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL, Gilles BOËTSCH, Éric DEROO, Sandrine LEMAIRE, directeurs de l’ouvrage fondateur *Zoos humains et exhibitions coloniales*, Paris, La Découverte, 2011, dans leur introduction “La longue histoire du zoo humain”, à la p. 27, proposent une hypothèse différente, plus nuancée (à raison, sans doute): “les exhibitions de l’‘exotique’ ne constituent [...] pas une conséquence de l’impérialisme, mais bien plutôt l’une des conditions culturelles de possibilité de son avènement, par la démonstration de l’infériorité de nombreux groupes humains, légitimant ainsi leur prochaine soumission”. Cependant, d’autres critiques expriment une opinion analogue à la mienne, comme par exemple Gigi PEZZOLI dans son introduction au catalogue de l’exposition qui a eu lieu à Bologne du 29 mars au 8 septembre 2019, *Ex Africa. Storia e identità di un’arte universale*, a cura di Ezio BASSANI e Gigi PEZZOLI, Milano, Skira, 2019, pp. 15-25.
- 5 Cécile DEBRAY, Stéphane GUÉGAN, Denise MURRELL, Isolde PLUDERMACHER, “Le Modèle noir de Géricault à Matisse”, Introduction des commissaires, in *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, cit., p. 15.
- 6 Anne LAFONT, “De Balthazar à Auguste. Figures et personnalités noires dans l’art à l’époque de la traite atlantique”, *Ibid.*, p. 44.
- 7 Cécile DEBRAY, Stéphane GUÉGAN, Denise MURRELL, Isolde PLUDERMACHER, art. cit., p. 16.
- 8 Les dates de chaque tableau historique se proposent comme le titre d’un chapitre du catalogue, selon la chronologie suivante: 1788-1848, 1848-1870, 1870-1914, 1914-1953.

pour la France) qui se joint à la conviction que les Noirs son destinés par nature à être asservis; puis c'est l'esclavage (et son abolition, très graduelle) et, du point de vue de la France, l'esclavage pratiqué dans ses colonies des Amériques; les violents soulèvements des esclaves; les houleuses oppositions à toute idée d'abolition, dans la certitude d'un déterminisme biologique, qui différencie les races selon un ordre hiérarchique; puis la première abolition de 1794; le rétablissement de l'esclavage en 1802; l'indépendance d'Haïti (1804-1825); la seconde abolition de l'esclavage en 1848: pendant le déroulement de ces événements historiques qui ont changé le monde, en Europe, et donc dans la France métropolitaine, l'Afrique n'existe qu'à un niveau tout à fait fantasmatique, elle n'est qu'un lieu quasiment abstrait, elle n'est que l'endroit du départ des esclaves, l'un des trois points du commerce triangulaire; en effet, c'est l'abolition de l'esclavage qui, paradoxalement, "a facilité la colonisation du continent africain et a même permis de la justifier, puisque les Britanniques, et les Français à partir de 1848, entendaient par elle mettre fin au trafic négrier et à l'esclavage local"⁹ et c'est depuis cette époque que l'Afrique devient une réalité bien concrète.

Toujours est-il que les images concernant le continent africain ne feront leur apparition que très tard en Europe, c'est la "tradition caribéenne" qui en France "continue de résonner tout au long du XIX^e siècle et au début du XX^e"¹⁰. Aussi, les modèles noirs choisis par les peintres et les photographes du catalogue, ces modèles que l'exposition veut "doter d'une visibilité nouvelle"¹¹, sont-ils presque toujours d'origine antillaise, haïtienne, cubaine, afro-américaine... Ce qui émerge des choix de l'exposition c'est que – au moment même où l'Afrique et les Africains pourraient désormais occuper le premier plan – la perception générale, et aussi celle des artistes, ne fait pas de distinction entre les différentes origines (et donc les différentes cultures) des Noirs présents en Europe, en croyant en une 'nature' noire, en voyant dans la seule couleur de la peau le trait déterminant de sa vision de l'altérité (comme le prouvent les anciens titres donnés aux œuvres d'art, où apparaissaient souvent les mots *Nègre*, *Négresse*, *noir*, *noire*, *mulâtresse*...) dans une confusion assimilatrice encore évidente au début du XX^e siècle. Par exemple, comme le rappelle le tableau chronologique "1848-1870", déjà *La Vie parisienne* du 5 janvier

9 Pap NDIAYE et Louise MADINIER, "1788-1848", s.v. "1833 Abolition de l'esclavage au Royaume Uni", in *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, cit., p. 55.

10 David BINDMAN, "Le 'racisme scientifique' et la représentation des Africains dans la France du XIX^e siècle", *Ibid.*, p. 103.

11 Cécile DEBRAY, Stéphane GUÉGAN, Denise MURRELL, Isolde PLUDERMACHER, "Le Modèle noir de Géricault à Matisse", cit., p. 17.

1867 assimilait le grand pianiste et compositeur noir américain Tom WIGGINS aux “autres nègres savants qu’on peut voir pour trois francs à l’Exposition”¹²; encore dans les années 1920-1930, ce qui compte ce n’est pas tant le lieu d’origine du modèle, que “la rubrique indifférenciée de la ‘noirceur’”¹³: c’est ce que prouvent les pages consacrées dans le catalogue à la Guadeloupéenne Adrienne FIDELIN, modèle entre autres de Pablo PICASSO, compagne et muse de Man RAY, lequel n’a pas hésité à l’employer pour “évoquer la sensuelle ‘indigène’ africaine”¹⁴, en développant de la sorte les thèmes primitivistes et exotiques à la mode; Anne HIGONNET a raison quand elle constate que le mot *altérité* “désigne l’interchangeabilité de toutes les personnes qui ne sont pas des hommes européens blancs”¹⁵.

Il est vrai que les textes et les illustrations du catalogue prouvent d’une manière fouillée et probante les idées nouvelles et les orientations très avancées de certains artistes, de MANET surtout et de son entourage, qui – “à une époque où la représentation des Noirs, quinze ans après le décret de 1848 et en pleine guerre de Sécession, est réinvestie par le répertoire abolitionniste traditionnel”¹⁶ – se démarquent de l’exotisme romantique, des stéréotypes érotiques, du paternalisme condescendant, en choisissant résolument la représentation de la modernité parisienne, où la femme noire est désormais “une travailleuse libre dans la capitale du pays, [exerçant] [...] des rôles [...] comparables à ceux de ses congénères européennes: une domestique salariée ou une fleuriste indépendante, ou encore, comme Jeanne Duval, la maîtresse publiquement reconnue d’un homme important”¹⁷.

Cependant, on s’attendrait, tout de suite après, au tournant du siècle, une plus grande attention à l’engouement des artistes pour l’Afrique et les arts africains; certes, le tableau chronologique “1870-1914” évoque, en 1906, les numéros de la revue *L’Humanité féminine* consacrés aux “Femmes d’Afrique” en précisant que “Matisse et Picasso y puisent leurs modèles parmi les nombreuses photographies”¹⁸, puis, en 1907, on rappelle la découverte par PICASSO de l’art africain au musée d’Ethnographie du Trocadéro et son recueil de photographies coloniales. Mais une seule étude, que j’ai déjà citée plus haut, “Altérité et primitivisme”, concerne l’art du tournant du siècle, et l’Afrique n’y

12 Pap NDIAYE et Louise MADINIER, “1848-1870”, s.v. “1867 Tom Wiggins”, in *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, cit., p. 125.

13 Wendy A. GROSSMAN et Sala E. PATTERSON, “Adrienne Fidelin”, *Ibid.*, p. 308.

14 *Ibid.*

15 Anne HIGONNET, “Altérité et primitivisme”, *Ibid.*, p. 243.

16 Isolde PLUDERMACHER, “*Olympia* au salon. De la guerre de Sécession au contexte parisien”, *Ibid.*, p. 158.

17 Denise MURREL, “*La jeune femme aux pivoinnes*”, *Ibid.*, p. 182.

18 Pap NDIAYE et Louise MADINIER, “1870-1914”, s.v. “1906 Femmes d’Afrique”, *Ibid.*, p. 192.

a qu'une place secondaire; c'est le 'primitivisme' de GAUGUIN (puis celui de ses émules) qui est au centre de l'article; néanmoins, dans son paragraphe consacré aux *Demoiselles d'Avignon* (1907), Anne HIGONNET met bien en lumière la valeur relative des rapports de PICASSO avec l'Afrique: son passage au cubisme serait certes déterminé par la fascination qu'exercent sur lui les masques africains qu'il avait vus au musée d'Ethnographie du Trocadéro et peut-être ceux qui étaient représentés dans un livre de Leo FROBENIUS; mais il "s'est intéressé aussi, entre autres sources, aux sculptures ibériques archaïques, aux masques polynésiens, à l'imagerie médicale et aux intérieurs de bordel"¹⁹; selon HIGONNET, "Picasso avait l'honnêteté de peindre le modèle noir sous forme de masques; juste ça et seulement ça"²⁰. En fait, comme le rappellent les pages suivantes du catalogue, la période de la 'nérophilie' parisienne, "où l'Afrique et les objets africains issus de l'empire colonial sont à la mode"²¹ s'épuise rapidement; "dès avril 1920, à l'enquête lancée par la revue *Action* qui voulait recueillir des 'opinions sur l'art nègre', [...] Picasso [...] s'était contenté d'un cinglant: 'L'art nègre? Connais pas'"²².

Pour sa part, l'exposition choisit de se consacrer d'une manière plus vaste aux arts populaires. Il s'agit d'abord des artistes noirs du cirque, très à la mode à la fin du XIX^e siècle, comme le témoignent les nombreuses affiches publiées dans le catalogue, ainsi que quelques tableaux, l'un de DEGAS, l'autre de TOULOUSE-LAUTREC; mais, encore une fois, tout se joue sur l'équivoque: s'il est vrai que, avec l'expansion coloniale, l'exotisme du 'sauvage' devient une attraction très prisée, s'il est vrai ainsi que les marchands importent de l'Afrique toute sorte d'animaux sauvages en les faisant entrer dans le monde du spectacle, il est vrai aussi qu'"affronter les fauves offre à certains fils d'anciens esclaves une voie d'émancipation spontanée"²³: les dompteurs et les acrobates sont dans la plupart des cas originaires des Caraïbes et des Amériques (même si souvent, pour leur réussite, se donnent un semblant africain, comme le très célèbre DELMONICO, le 'dompteur

19 Anne HIGONNET, "Altérité et primitivisme", *Ibid.*, p. 244.

20 *Ibid.*

21 Cécile DEBRAY, "Olympia II, III, IV... noire et blanche", *Ibid.*, p. 341.

22 Vincent DEBAENE, "Du modèle noir aux voix noires. Ethnologie, surréalisme, négritude", *Ibid.*, p. 297. Pour une étude approfondie des rapports entre les artistes européens et les arts africains entre 1910 et 1930, on peut se référer au catalogue *Dada Africa*, Paris / Vanves, Éditions du Musée d'Orsay et de l'Orangerie / Hazan, 2017. On peut lire aussi l'essai de Micol FORTI, "XX secolo: l'Europa guarda l'Africa", dans le catalogue *Ex Africa. Storia e identità di un'arte universale*, cit., pp. 265-271.

23 Marika MAYMARD, "Les artistes noirs du cirque au XIX^e siècle", in *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, cit., p. 227.

noir des Folies-bergère', né aux États-Unis de parents affranchis, qui s'invente "un père chasseur de tigres... en Afrique"²⁴.

Il s'agit ensuite des artistes afro-américains qui dominent la scène parisienne pendant toute la première moitié du XX^e siècle: c'est le grand succès du jazz, qu'on peut désormais écouter dans les cabarets les plus fameux, si bien que "la plupart des grands musiciens de jazz américains sont venus à Paris et y ont parfois séjourné longtemps"²⁵; c'est l'excitation pour les nouvelles danses (cake-walk, charleston, rumba cubaine...), c'est surtout l'enthousiasme pour les grands spectacles noirs, comme la "revue nègre" au théâtre des Champs-Élysées ou la revue "La folie du jour" des Folies Bergères, dans lesquels s'est constitué l'énorme succès de Joséphine BAKER, née à Saint-Louis, mais qui fait sensation surtout pour sa "danse sauvage": "aux yeux des spectateurs, cette danse étrange n'était ni africaine ni africaine-américaine, elle était 'nègre', renvoyant par là à un exotisme colonial, sensuel et primitif"²⁶.

Bref, c'est toujours 'la noirceur' qui compte; par ailleurs, comme le constate Pap NDIAYE, "de nombreuses œuvres du catalogue *Le Modèle noir de Géricault à Matisse* sont très représentatives de l'Atlantique noir [...] avec, en particulier, la présence forte du monde noir américain"²⁷ et ce n'est peut-être pas un cas si les plus belles images de la dernière partie du catalogue sont celles des artistes de la Harlem Renaissance et celles de MATISSE, qui a tant "voyagé dans le Nouveau Monde, s'est intéressé à la culture noire moderne [...] et a vécu la diversité d'une culture occidentale toujours plus internationale et urbaine"²⁸.

Deux questions surgissent alors, en étudiant le catalogue; la première: mais qu'en est-il de l'Afrique, de l'Afrique colonisée et de la 'mission civilisatrice' de la France? La seconde: qu'en est-il vraiment du contexte social français dans son ensemble, du rapport de la population avec les conquêtes coloniales, le triomphalisme de l'empire?

Bien sûr, comme je l'ai souligné en ouverture de cette réflexion, la finalité ultime de l'exposition est la révélation de la beauté, en l'extrapolant des préjugés et des caricatures; "l'un des premiers objectifs de cette exposition – affirment les commissaires – [est] de rendre

24 *Ibid.*

25 Pap NDIAYE, "L'Atlantique noir: les afro-descendants prennent la parole", *Ibid.*, p. 278.

26 Pap NDIAYE, "Joséphine Baker, icône noire", *Ibid.*, p. 284.

27 Pap NDIAYE, "L'Atlantique noir: les afro-descendants prennent la parole", cit., p. 269. De même, Pascal BLANCHARD rappelle "l'incroyable carrefour des syncrétismes afro-antillais et afro-américains que fut la France du XX^e siècle" ("La France noire au regard de l'histoire de France", dans Alain MABANCKOU (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2017, p. 99).

28 Denise MURRELL, "La femme noire dans l'art de Matisse et la Harlem Renaissance", in *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, cit., p. 328.

aux peintres, sculpteurs et photographes la part active qui fut la leur [...] dans la remise en cause des codes façonnés par la littérature de voyage, l'entreprise esclavagiste et les errances de la biologie"²⁹; mais peut-on ignorer les images qui attestent ces errances, qui révèlent le regard dévalorisant jeté sur ces modèles, l'assimilation des Noirs à des non-humains?

Non, bien évidemment, et jusqu'à un certain point, le catalogue même le prouve en incluant par exemple les gravures sur l'angle facial et l'article de David BINDMAN sur le 'racisme scientifique' que j'ai déjà évoqué³⁰; de même, un excellent essai de Vincent DEBAENE (qui mérite une longue citation) met bien en lumière le statut ambigu de l'ethnologie et de la mission Dakar-Djibouti dirigée en 1931-1933 par l'ethnologue Marcel GRIAULE:

Ce serait [...] une erreur de concevoir l'ethnologie comme un soutien précoce à l'affirmation des cultures noires. D'abord en raison de la solidarité de la nouvelle discipline avec l'entreprise coloniale: les liens entre le monde de la science et celui de l'administration coloniale sont nombreux et divers; [...] la mission ethnologique Dakar-Djibouti, qui traverse l'Afrique d'ouest en est pendant deux ans, [...] est dotée d'un "permis de capture scientifique" qui autorise la saisie des objets jugés dignes d'intérêt par les ethnologues; elle revient avec un "butin" [...] de plusieurs milliers de pièces. Ensuite, en raison des préjugés mêmes de la discipline. Certes, les ethnographes sont très éloignés de l'anthropologie raciale [...], ils participent à l'historicisation (relative) des cultures noires. Les ethnologues sont même prêts à écouter les hommes africains: ils ont des informateurs [...]. Cependant il y a un monde entre ce désir de savoir et le dialogue véritable [...]. Surtout, la plupart des ethnologues se méfient des Noirs "évolués", ces Noirs lettrés et modernes, familiers des métropoles, qui refusent de n'être que des informateurs, qui se conçoivent comme des interlocuteurs et des auteurs, seuls aptes à tenir un discours sur ce que signifie être noir. C'est cet enfermement dans l'archaïsme que Césaire dénoncera [...] lorsqu'il comptera "les ethnographes métaphysiciens et dogonneux" [...] parmi les "suppôts du capitalisme, tous tenants déclarés ou honteux du colonialisme pillard"³¹.

C'est un texte lucide, qui montre bien jusqu'où peut arriver l'impudente exploitation coloniale, qu'illustrent pourtant des images bien discrètes: la couverture de la revue *Minotaure* consacrée en 1933 à la Mission Dakar-Djibouti, deux pages de *L'Œil de l'ethnologue* de Michel LEIRIS, le tract des surréalistes *Ne visitez pas l'Exposition coloniale*; suivent deux tableaux surréalistes, *Antille* (1943) d'André MASSON et *Femme nue* (1939) de Wilfredo LAM.

29 Cécile DEBRAY, Stéphane GUÉGAN, Denise MURRELL, Isolde PLUDERMACHER, "Le Modèle noir de Géricault à Matisse", cit., p. 15.

30 Cf. *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, cit., pp. 102-110.

31 Vincent DEBAENE, "Du modèle noir aux voix noires. Ethnologie, surréalisme, négritude", in *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, cit., pp. 300-302.

On a ainsi l'impression de quelques silences et parfois d'un certain décalage entre les images de l'exposition et les textes qui les accompagnent, d'un décalage surtout entre les tableaux chronologiques et les images artistiques. Je voudrais en proposer des exemples, qui me semblent dignes d'attention.

On connaît bien, je crois, le triste cas de la soi-disant "Vénus hottentote", la malheureuse jeune femme sudafricaine Saartjie BAARTMAN, affligée de stéatopygie (hypertrophie du fessier), vendue de maître en maître et exposée dénudée dans une cage à Londres puis à Paris, symbolisant "l'idée d'une 'race intermédiaire' entre l'homme et l'animal [...], marquée [...] du sceau de la double identité, celle de la féminité et de la sauvagerie"³². Elle a été "tour à tour objet de divertissement, objet médiatique, objet 'sexualisé', objet monstrueux et objet de science"³³: en effet, dès son vivant, l'administrateur du Muséum d'histoire naturelle et titulaire de la chaire de zoologie, Étienne Geoffroy SAINT-HILAIRE, obtient l'autorisation de l'étudier en la transposant au Jardin des plantes, où il l'examine avec Henri DE BLAINVILLE et Frédéric CUVIER, le frère cadet du plus grand savant de l'époque Georges CUVIER (titulaire de la chaire d'anatomie comparée), qui coordonnait la recherche; dans leurs rapports, ils la situent entre l'homme et le singe, comme le réitérera, après la mort de la femme, Georges CUVIER même, qui en fait la dissection en présentant son rapport à l'Académie de médecine³⁴, puis en dépose certains éléments anatomiques (le sexe, l'anus et le cerveau) dans des bocaux placés au Muséum; le moulage en plâtre de son corps (avec son squelette) est exposé au Muséum d'histoire naturelle, puis au Musée de l'homme jusqu'au milieu des années 1970.

Le catalogue du *Modèle noir* ne peut pas exclure de ses pages la "Vénus hottentote", mais il se limite à deux courtes entrées dans le tableau chronologique "1788-1848", éloignées l'une de l'autre; la première apparaît en 1802, avec le titre "Georges Cuvier", où le savant est évoqué pour sa classification des races humaines, dans laquelle la race dite "éthiopique" est rapprochée des primates; à la fin du texte est rapidement citée sa dissection de Saartjie BAARTMAN et sa présentation à l'Académie de médecine des organes en bocaux "afin de démontrer l'infériorité des 'races à crâne déprimé et comprimé'"³⁵. L'entrée est rehaussée par une illustration très discrète de quatre têtes de Noirs et

32 Gilles BOËTSCH et Pascal BLANCHARD, "La Vénus hottentote ou la naissance d'un 'phénomène'", dans Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL, Gilles BOËTSCH, Éric DEROO, Sandrine LEMAIRE, *op. cit.*, p. 95.

33 *Ibid.*

34 Cf. Georges CUVIER, "Extrait des observations faites sur le cadavre d'une femme connue à Paris et à Londres sous le nom de Vénus hottentote", *Mémoires du Muséum d'histoire naturelle*, tome III, 1817.

35 Pap NDIAYE et Louise MADINIER, "1788-1848", s.v. "Georges Cuvier", in *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, cit., p. 51.

d'un crâne, tirée d'un livre de 1849 se proposant comme introduction à l'anatomie comparée de CUVIER. En 1815, année de la mort de Saartjie BAARTMAN, l'entrée "La 'Vénus hottentote'" résume très synthétiquement l'histoire de la femme, sans aucune illustration. Et pourtant: elle a été un modèle au sens propre du mot, car – avec les savants – des peintres étaient présents au Jardin des plantes: Nicolas HUET et Léon DE WAILLY, lequel a réalisé le dessin aquarellé bien connu, ainsi que l'image publiée dans l'*Histoire Naturelle des Mammifères*, de Geoffroy SAINT-HILAIRE et Frédéric CUVIER, qui contient soixante-huit tables d'animaux et présente au numéro 40 l'image du seul être humain de l'ouvrage, la "Femelle de race bochimane". S'il est vrai que l'histoire écœurante de la 'Vénus hottentote' est la preuve voyante du racisme obtus et arrogant qui avait cours au XIX^e siècle, il est vrai aussi qu'une exposition qui propose une "approche volontairement historique"³⁶ n'a pas le droit d'un tel refoulement, d'autant plus qu'on aurait pu constater, comme le fait par exemple Viviano DOMENICI dans son livre *Uomini nelle gabbie* (Hommes dans les cages), que Léon DE WAILLY a su, avec une grande sensibilité, donner vie à la dolente expression de Saartjie, en la libérant de l'état d'objet-repère³⁷.

Parmi tant d'autres, les auteurs de *L'Africa esposta*, le livre italien que j'ai cité au commencement de ma réflexion, ne manquent pas de souligner que l'histoire troublante de la malheureuse 'Vénus hottentote' n'est que la pointe émergée de l'iceberg constitué par un phénomène très répandu en Europe au XIX^e siècle, celui des spectacles 'ethniques' à grand succès de public; comme le rappelle Giorgio BOTTA dans son introduction, des imprésarios sans scrupules forment de véritables troupes itinérantes (souvent constituées d'Africains) qui exhibent leurs spectacles partout en Europe, en assumant parfois le rôle de bourreaux et de geôliers³⁸; pour sa part, Giuliana IANACCARO (qui analyse à fond le cas de Saartjie BAARTMAN et ses années à Londres) s'arrête sur les spectacles des 'sauvages-acteurs' entre Londres et Paris, en examinant plus particulièrement les exhibitions des soi-disant bochimans et le spectacle, couronné d'un grand succès³⁹, d'une troupe de Zoulous en 1853 à Londres, pour lequel l'imprésario confia les

36 Cécile DEBRAY, Stéphane GUÉGAN, Denise MURRELL, Isolde PLUDERMACHER, "Le Modèle noir de Géricault à Matisse", cit., p. 16.

37 Cf. Viviano DOMENICI, *Uomini nelle gabbie*, Milano, Il Saggiatore, 2015, p. 155.

38 Cf. Giorgio BOTTA, "Introduzione" à Valerio BINI, Giuliana IANACCARO, Martina VITALE NEY, *L'Africa esposta*, cit., p. 12.

39 "Dans la seconde moitié du XIX^e siècle [...] les guerriers zoulous [...] devinrent l'attraction exotique plus populaire" écrit Nadja DURBACH dans "Londres, capitale des exhibitions exotiques de 1830 à 1860", in Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL, Gilles BOËTSCH, Éric DEROO, Sandrine LEMAIRE, *op. cit.*, p. 130.

scénographies au peintre Charles MARSHALL⁴⁰. De pareils spectacles, souvent réalisés “dans un décor [...] sensationnel”⁴¹ ont connu un succès populaire extraordinaire partout en Amérique et en Europe, ils prolifèrent en France où, à partir des années 1880, ils “déferlent – comme l’écrit Sylvie CHALAYE dans son essai pour *Les zoos humains* – sur les scènes des théâtres et des music-halls. [...] c’est tout l’univers du spectacle qui est gagné par le continent noir et l’exhibition de ses populations”⁴²; elle évoque, entre autres, les Zoulous aux Folies Bergères en 1878, puis “les grandes pantomimes – le Soudan aux Arènes du Bois de Boulogne, le Congo à l’Hippodrome – qui mettent en scène des espèces de westerns africains avec plumes, flèches, chameaux, et chemin de fer de la civilisation”⁴³, en soulignant qu’“en cette fin du XIX^e siècle, l’exotisme des Antilles cède la place aux contrées d’Afrique. Affiches, gravures, photographies se multiplient”⁴⁴.

Le catalogue *Le Modèle noir* nomme à peine ces spectacles dans le tableau chronologique “1870-1914”, à l’entrée “1878 Miss Lala”, la trapéziste et acrobate métisse (si profusément présentée dans les images consacrées au cirque et dans l’article “Les artistes noirs du cirque au XIX^e siècle”, que j’ai déjà cité), en les évoquant – après les différents artistes (dompteurs, équilibristes, écuyères et autres clowns) – comme des “spectacles à grand succès [...] [qui] accompagnent l’expansion coloniale et exhibent les corps noirs sur scène”⁴⁵; mais les affiches et les gravures dont parle Sylvie CHALAY sont absentes, bien qu’elles soient très semblables à celles que le catalogue publie pour les artistes noirs du cirque (clowns, dompteurs, acrobates...), comme celle par exemple concernant la troupe des Ashanti au Jardin zoologique d’acclimatation publiée dans *Black Paris*⁴⁶ (et l’on sait que “les Ashanti, habituellement montrés à Paris au Jardin zoologique d’acclimatation, furent emmenés en tournée dans toute l’Europe occidentale”⁴⁷), celle des Zoulous aux Folies Bergères de Jules CHÉRET, qu’on peut voir dans le catalogue de l’exposition au Musée

40 Cf. Giuliana IANACCARO, “‘The Noble Savage’. Khoikhoi, San e Zulu sulle scene londinesi del primo Ottocento”, in Valerio BINI, Giuliana IANACCARO, Martina VITALE NEY, *op. cit.*, pp. 39-55.

41 William H. SCHNEIDER, “Les expositions ethnographiques du Jardin zoologique d’acclimatation”, in Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL, Gilles BOËTSCH, Éric DEROO, Sandrine LEMAIRE, *op. cit.*, p. 137.

42 Sylvie CHALAYE, “Théâtres et cabarets: le ‘nègre’ spectacle”, *Ibid.*, p. 396.

43 *Ibid.*, p. 398.

44 *Ibid.*, p. 397.

45 Pap NDIAYE et Louise MADINIER, “1870-1914”, s.v. “1878 Miss Lala”, catalogue cité, p. 188.

46 Tobias WENDL, Bettina VON LINTIG, Kerstin PINTHER, *Black Paris. Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora*, Wuppertal, Peter Hammer Verlag, 2006, p. 52.

47 Raymond CORBEY, “Vitrines ethnographiques: le récit et le regard”, in Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL, Gilles BOËTSCH, Éric DEROO, Sandrine LEMAIRE, *op. cit.*, p. 88.

du quai Branly, *Exhibitions. L'invention du sauvage*⁴⁸ (où il y a aussi la reproduction de l'aquarelle du peintre allemand Adolph VON MENZEL, représentant un moment du spectacle d'une troupe de Zoulous), ou celle du spectacle du Théâtre de la Porte Saint-Martin *Au Dahomey*, avec les 'amazones', guerrières redoutables exhibées dans toute l'Europe...

S'il est vrai que *Le Modèle noir* se propose de donner la preuve de "la capacité de Noirs, modèles et artistes [...] à créer un espace esthétique propre, moderne, noir et parisien"⁴⁹, il est vrai aussi, comme le reconnaissent les auteurs du même essai, que "le XIX^e siècle, [étant] l'époque de la stabilisation de la caution scientifique du racisme et de son efflorescence sous différentes formes", exige "une contextualisation fine et spécifique"⁵⁰, une prise en compte de toutes ces 'différentes formes'; si l'on reconnaît la nécessité "de décodification des scories de l'histoire pour créer les présupposés de la recodification partagée [...] d'une socialité inclusive [...], d'une production artistique et intellectuelle purifiée de [...] représentations polluées", comme l'écrit Jean-Léonard TOUADI dans *L'Africa esposta*⁵¹, il ne faut pas repousser des réalités vues aujourd'hui comme négatives ou honteuses. Aussi, à mon avis, *Le Modèle noir* aurait-il dû donner plus de visibilité aux spectacles 'ethniques', où – bon gré, mal gré – des Africains y apparaissaient comme des modèles.

Certes, le problème est que ces spectacles se conjuguent très souvent avec une réalité encore plus scandaleuse et choquante, celle des zoos humains, que *L'Africa esposta* examine à fond. Une fois encore, le catalogue *Le Modèle noir* se limite à une entrée du tableau chronologique "1870-1914", en correspondance de l'année 1877, accompagnée d'une photographie très sobre, *Bushmen*, tirée de la collection anthropologique bien connue du Prince Roland BONAPARTE et présentée à l'exposition ethnographique des "Pygmées d'Afrique" aux Folies Bergères en octobre 1866; voici donc un extrait de ce qu'on écrit à l'entrée "Premier zoo humain parisien":

Dès l'Exposition universelle à Paris en 1867 la présence d'indigènes' venus de l'empire colonial devint courante et populaire en France. Ces exhibitions prirent plusieurs formes: les pavillons coloniaux au sein des exposi-

48 Pascal BLANCHARD, Gilles BOËTSCH, Nanette SNOEP, *Exhibitions. L'invention du sauvage*, préface de Lilian THURAM, [Paris, Musée du quai Branly / Arles, Actes Sud, 2011], Issy-les-Moulineaux, Beaux Arts éditions / TTM éditions, 2011, p. 29. On peut lire dans ce catalogue un autre excellent article de Sylvie CHALAYE, la spécialiste reconnue des représentations coloniales que j'ai déjà citée, "Le grand rêve du dépaysement", aux pp. 38-39.

49 Anne LAFONT et David BINDMAN, "L'Art, les cultures et les figures noires en exposition", cit., p. 22.

50 *Ibid.*, p. 25.

51 Jean-Léonard TOUADI, "Esporre per svelare, esporre per nascondere" (exposer pour dévoiler, exposer pour cacher), in Valerio BINI, Giuliana IANACCARO, Martina VITALE NEY, *op. cit.*, p. 17.

tions universelles; les expositions coloniales proprement dites; et enfin les ‘zoos humains’ qui montraient des ‘populations exotiques’ parquées dans des enclos, parfois en compagnie d’animaux, et étaient présentées dans des scènes de la vie quotidienne ou des combats ‘primitifs’. [...] Jusqu’à la Première Guerre mondiale, l’Afrique mystérieuse, le ‘village sénégalais’ et les spectacles ‘sauvages’ attiraient les foules. Après guerre, les zoos humains et autres spectacles se firent plus rares car l’heure était désormais à des expositions qui se voulaient plus dignes.⁵²

Cette longue citation prouve comment il s’agit d’une présentation correcte, mais combien timorée, du phénomène honteux des zoos humains: on tait le traitement inhumain des exhibés, soumis à traumatismes, humiliations, vexations, obligés à jouer de fausses scènes de ‘sauvagerie’ brutale et dégradante, livrés à demi nus à la curiosité voyeuriste, morbide, condescendante – mais aussi dégoûtée par ces êtres ressemblant ‘plus à des singes qu’à des hommes’ – d’un public ainsi invité à se complaire de visu de la supériorité de sa race sur toutes les autres, du bien-fondé de l’entreprise coloniale et de la ‘mission civilisatrice’ tant glorifiée.

Les photographies, les cartes postales, les affiches (absentes du catalogue) montrent bien les contraintes dévalorisantes, avilissantes, aliénantes imposées à ces pauvres modèles, car en réalité les exhibés des zoos humains sont eux aussi des modèles, si bien que “beaucoup des grands photographes de la fin du XIX^e siècle et plusieurs peintres et sculpteurs ont ‘trouvé’ dans les zoos humains des modèles. Ces deux univers étaient donc perméables, les modèles étaient interchangeables”⁵³.

J’ai dit, en ouverture de cet article, que le catalogue *Le Modèle noir* est un ouvrage extraordinaire; la preuve en est la postface (dont je viens de citer un passage), qui corrige d’une manière ferme et rigoureuse les silences et les timidités que j’ai cru pouvoir lui reprocher. En effet, les responsables du catalogue et de l’exposition (sensibles sans doute aux quelques manques de leurs travaux) ont pris le risque d’en confier la conclusion à Lilian THURAM, président de la fondation “Éducation contre le racisme”, et à Pascal BLANCHARD, spécialiste reconnu du fait colonial, l’un et l’autre commissaires de l’exposition de 2012, *Exhibitions. L’invention du sauvage* (que j’ai déjà citée), lesquels proposent un discours très sévère, mais fondamental, en écrivant entre autres:

Dans l’exposition, peu de tableaux, de photographies ou d’affiches montrent une autre image qui traverse pourtant tout le XIX^e siècle et le premier tiers de XX^e, celle de la représentation du ‘sauvage’ et des zoos humains que nous avons étudiée et montrée dans l’exposition au Musée

52 Pap NDIAYE et Louise MADINIER, “1870-1914”, s.v. “1877 Premier zoo humain parisien”, in *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, cit., p. 187.

53 Lilian THURAM et Pascal BLANCHARD, “Corps noir, regard blanc”, postface à *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, cit., p. 352.

du quai Branly *Exhibitions. L'invention du sauvage*. Ces images dominent néanmoins tout au long de cette époque et s'imposent au regard des contemporains, structurant un tout autre imaginaire. Il faut les mettre en contre-champ des œuvres regroupées dans l'exposition du musée d'Orsay pour disposer d'un regard complet sur la représentation des Noirs [...]. C'est ainsi que l'on découvre comment l'archétype domine. C'est lui qui préfabrique le regard des peintres et des photographes. [...] Ces peintures, ces photographies [de l'exposition] sont nécessaires parce qu'elles sont l'illustration des premières présences d'Afro-Antillais dans l'Hexagone. Chacun de nous doit savoir ce qu'il y a autour de ces images, le contexte, la société, les empires coloniaux, les zoos humains, le discours raciste et la science qui hiérarchise. C'est ainsi que ces œuvres prennent toute leur signification⁵⁴.

Ce texte tiré de la postface du *Modèle noir* constitue, à mon avis, une synthèse accomplie de la complexe réalité historique prise en compte en partie seulement par l'exposition, car c'est le contre-champ qui manque et qui pourtant est nécessaire pour briser "les filtres inconscients issus du passé colonial", selon les paroles de Pascal BLANCHARD dans un autre essai⁵⁵, pour qu'on arrive surtout à changer enfin notre regard; comme l'écrivent THURAM et BLANCHARD dans leur conclusion, "il est indispensable de montrer pour déconstruire. De tout montrer. Sinon, le changement de regard est impossible"⁵⁶.

Tout montrer: c'est l'objectif des nombreux essais de l'ouvrage incontournable sur *Les zoos humains*, que j'ai souvent cité; pour sa part, le livre italien *L'Africa esposta* se veut une petite contribution à cet indispensable changement de regard.

Toutefois, en approfondissant l'importance vitale de ce changement, une autre problématique surgit, qui lui est étroitement liée. Stefano ALLOVIO, dans son article "Storie di silenzi. L'esposizione di 'soggetti' e le differenti 'antropologie'" (Histoires de silences. L'exposition de 'sujets' et les diverses anthropologies)⁵⁷, constate que les soi-disant expositions anthropologiques (spectacles ethniques, zoos humains) renseignent beaucoup sur nous et très peu sur les 'autres', et que par conséquent ceux qui les étudient ne parlent en réalité que de nous, de nos sociétés. Or, il se demande si 'notre' condamnation actuelle de 'nos' représentations des autres ne finit pas par repousser encore une fois les autres dans le silence et dans l'inaction. Malheureusement, les sources et les documents qui permettraient de rendre

54 *Ibid.*, pp. 352-353.

55 Pascal BLANCHARD, "La France noire au regard de l'histoire de France", cit., p. 93.

56 Lilian THURAM et Pascal BLANCHARD, "Corps noir, regard blanc", cit., p. 353.

57 Stefano ALLOVIO, "Storie di silenzi. L'esposizione di 'soggetti' e le differenti 'antropologie'", dans Valerio BINI, Giuliana IANACCARO, Martina VITALE NEY, *op. cit.*, pp. 25-38.

moins silencieux les exposés, sont rarissimes et, ce qui plus est, ils sont rédigés par des observateurs et non par les protagonistes.

Et pourtant: comment ne pas se demander quels étaient les pensées et les sentiments de ces exposés, traités comme des objets, mais qui étaient des sujets, des êtres pensants, des personnes? Comment voyaient-ils ce monde nouveau et épouvantable où ils étaient échoués, les gens qui les observaient, les organisateurs-maîtres qui les dirigeaient et, souvent, les déshumanisaient? Les belles images mêmes du *Modèle noir*, portraits et photos, posent un questionnement analogue: quelles pensées, quelles souffrances, quels doutes cachent, par exemple, les regards tristes et les expressions mélancoliques ou fermées de la domestique Madeleine dans le tableau de Marie Guillemine BENOIST, de Marie LASSUS dans la photo de Jacques-Philippe POTTEAU, de Marie l'Antillaise dans les photos de Félix NADAR, de la jeune femme aux pivoines dans le tableau de Frédéric BAZILLE?⁵⁸ Et encore, comme nous l'avons constaté au fil de ces pages, il s'agit là de personnes que les artistes respectent dans leur dignité. Mais que dire du regard douloureux et éperdu que nous lance de son portrait morphologique la 'Vénus hottentote', ceux des hommes, des femmes, des enfants qui nous arrivent des photographies des zoos humains?

Giuliana IANNACCARO, dans son essai pour *L'Africa esposta* que j'ai déjà cité, nous rappelle admirée (à la suite de Z. S. STROTHER⁵⁹) comment Gustave FLAUBERT avait déjà éprouvé le besoin d'un tel "renversement de perspective"⁶⁰, dans une lettre écrite à Louis BOUILHET le 26 décembre 1853, après avoir assisté à l'un de ces spectacles 'ethnographiques' qui parcouraient l'Europe. Comme l'explique Jean BRUNEAU dans une note à la lettre, il s'agit d'une troupe de bochimans,

venue du Havre, d'abord installée salle Commin [...] puis [...] Grande-Rue n. 11, où ils restèrent jusqu'au 27 décembre [1853]. À cette date, les pauvres nègres, abandonnés par leur manager, M. Allen, dans un petit hôtel de la rue de Vicomté, n'eurent d'autre ressource que de porter plainte au consul d'Angleterre, qui paya leurs dettes [...] à l'hôtelier, et les fit envoyer à Paris où ils débutèrent le 3 janvier 1854⁶¹.

Et voici comment FLAUBERT raconte à son ami ce qu'il a vu:

58 Cf. dans *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, cit., les images respectivement aux pages 59, 114, 143-145, 181.

59 Z. S. STROTHER, "Display of the Body Hottentot", in Bernth LINDFORS (dir.), *Africans on Stage: Studies in Ethnological Show Business*, Bloomington / Claremont, Indiana University Press / David Philip Publishers, 1999, pp. 1-55.

60 Giuliana IANNACCARO, art. cit., p. 54.

61 Jean BRUNEAU, note 2 à la lettre de Gustave FLAUBERT à Louis BOUILHET du 26 décembre 1853, in Gustave FLAUBERT, *Correspondance II*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1980, p. 1228.

J'ai vu des sauvages. [...]

Ce sont les Cafres dont, moyennant la somme de cinq sols, on se procure l'exhibition, Grande-Rue, 11. Eux et leur cornac m'ont l'air de mourir de faim, et la haute société rouennaise n'y abonde pas. Il n'y avait comme spectateurs que sept à huit blouses, dans un méchant appartement enfumé où j'ai attendu quelque temps. Après quoi une espèce de bête fauve, portant une peau de tigre sur le dos et poussant des cris inarticulés, a paru, puis d'autres. Ils sont montés sur leur estrade et se sont accroupis comme des singes autour d'un pot de braise. Hideux, splendides, couverts d'amulettes, de tatouages, maigres comme des squelettes, couleur de vieilles pipes culottées, face aplatie, dents blanches, œil démesuré, regards éperdus de tristesse, d'étonnement, d'abrutissement [...].

Il me semblait voir les premiers hommes de la terre. Cela venait de naître et rampait encore avec les crapauds et les crocodiles. [...] Une fumée d'herbes sèches sort d'une cabane de bambous jaunes, et un instrument de musique, qui n'a qu'une corde, répète toujours la même note grêle, pour endormir et charmer la mélancolie bégayante d'un peuple idiot.⁶²

On peut relever, dans ce passage, deux éléments constitutifs de la lettre: d'une part, FLAUBERT n'est pas exempt des lieux communs et des préjugés les plus répandus, que d'ailleurs ce genre de spectacles veulent complaire et consolider chez les publics européens: les comparaisons sont presque de "bêtes fauves" poussant des "cris inarticulés", ils s'accroupissent "comme des singes", ils évoquent "les premiers hommes de la terre", ils "rampent" avec crapauds et crocodiles... D'autre part, avec une sensibilité toute personnelle, FLAUBERT perçoit la faim qui les tourmente, il note qu'ils sont "maigres comme des squelettes", surtout il voit, dans leurs yeux démesurés, leurs "regards éperdus de tristesse, d'étonnement, d'abrutissement"; aussi a-t-il recours à la figure de l'oxymore, qui signifie bien la dualité de sa perception: les pauvres Cafres sont *hideux* et *splendides*, ils représentent un *peuple idiot* mais tourmenté de *mélancolie*.

La lettre continue, et FLAUBERT est de plus en plus captivé par ces êtres repoussants et attrayants en même temps, jusqu'à saisir – comme le suggère IANNACCARO⁶³ – un lien profond qui l'attache à ces formes d'humanité très éloignées certes, mais pas si étrangères pour qu'il ne conçoive une sorte de réverbération identitaire; plus encore, FLAUBERT parvient à réaliser un renversement du point de vue: "Ces pauvres natures-là – se demande-t-il – comprennent-elles que je suis de leur monde? Devinent-elles que je suis de leur monde? Devinent-elles une sympathie? Sentent-elles, d'elles à moi un lien quelconque?"⁶⁴.

62 Gustave FLAUBERT, lettre à Louis BOUILHET, 26 décembre 1853, in Gustave FLAUBERT, *op. cit.*, p. 487.

63 Cf. Giuliana IANNACCARO, art. cit., p. 53.

64 Gustave FLAUBERT, lettre à Louis BOUILHET, 26 décembre 1853, cit., p. 488.

Nous ne sommes qu'en 1853: l'ère coloniale ne fait que commencer, ainsi que ses manifestations les plus criardes et grossières; Gustave FLAUBERT, lui, le riche bourgeois d'une famille partout respectée, est déjà à même de lire toute la misère infligée à ces pauvres 'sauvages' de théâtre, d'éprouver envers eux, sans aucune complaisance paternaliste, des sentiments fraternels; il est capable surtout de renverser le regard, de se demander ce qu'ils voient en le regardant, ce qu'ils pensent, ce qu'ils éprouvent, si bien qu'il essaye de parler avec eux, sans trouver quelqu'un qui puisse rendre possible la communication, car celui qui les dirige ne connaît pas leur langue, et ce n'est pas par la parole qu'il les gouverne...

Eclairés par cette leçon, il nous faut donc continuer – comme le suggèrent les critiques les plus avertis – à “décrypter les pièges de l'imaginaire colonial”⁶⁵, il faut changer notre regard et travailler, sans condescendance, “sur le mode du contrepoint [...] [pour] montrer un autre versant, celui d'une Afrique qui pense et qui se pense”⁶⁶; il faut nous demander comment l'Afrique, comment les Africains nous ont vus, comment ils nous voient et nous pensent aujourd'hui, pour avoir, comme FLAUBERT, “une envie démesurée d'inviter les sauvages à déjeuner” chez nous⁶⁷.

Références bibliographiques

- Ezio BASSANI et Gigi PEZZOLI, *Ex Africa. Storia e identità di un'arte universale*, Milano, Skira, 2019.
- Valerio BINI, Giuliana IANNACCARO, Martina VITALE NEY, *L'Africa esposta. Realtà e rappresentazioni del continente africano nelle esposizioni universali dall'Ottocento al 2015*, Milano-Udine, Mimesis, 2018.
- Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL, Gilles BOËTSCH, Éric DEROO, Sandrine LEMAIRE, *Zoos humains et exhibitions coloniales*, Paris, La Découverte, 2011.
- Pascal BLANCHARD, Gilles BOËTSCH, Nanette SNOEP, *Exhibitions. L'invention du sauvage*, [Paris, Musée du quai Branly / Arles, Actes Sud, 2011], Issy-les-Moulineaux, Beaux Arts Éditions / TTM, 2011.
- Pascal BLANCHARD, “La France noire au regard de l'histoire de France”, in Alain MABANCKOU (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2017, pp. 92-101.
- Georges CUVIER, “Extrait des observations faites sur le cadavre d'une femme connue à Paris et à Londres sous le nom de Vénus hottentote”, in *Mémoires du Muséum d'histoire naturelle*, tome III, 1817.

65 Pascal BLANCHARD, “La France noire au regard de l'histoire de France”, cit., p. 94.

66 Lydie MOUDILENO, “Penser l'Afrique à partir de sa littérature”, in Alain MABANCKOU (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, cit., p. 141.

67 Gustave FLAUBERT, lettre à Louis BOUILHET, 26 décembre 1853, cit., p. 488.

- Viviano DOMENICI, *Uomini nelle gabbie*, Milano, Il Saggiatore, 2015.
- Gustave FLAUBERT, *Correspondance II*, Paris, Gallimard (“Bibliothèque de la Pléiade”), 1980.
- MUSÉE NATIONAL DE L’ORANGERIE, *Dada Africa*, Paris / Vanves, Éditions du Musée d’Orsay et de l’Orangerie / Hazan, 2017.
- Le modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris, Musées d’Orsay et de l’Orangerie / Flammarion, 2019.
- Z. S. STROTHER, “Display of the Body Hottentot”, in Bernth LINDFORS (dir.), *Africans on Stage: Studies in Ethnological Show Business*, Bloomington / Claremont, Indiana University Press / David Philip Publishers, 1999, pp. 1-55.
- Tobias WENDL, Bettina VON LINTIG, Kerstin PINTHER, *Black Paris. Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora*, Wuppertal, Peter Hammer Verlag, 2006.

Abstract

This essay is the result of the study of two works, the catalog of the exhibition Le Modèle noir de Géricault à Matisse (Musée d’Orsay, 26 March-21 July 2019) and the book L’Africa esposta. Realtà e rappresentazioni del continente africano nelle esposizioni universali dall’Ottocento al 2015, published in 2018 by the research group of the University of Milan, “Le ricchezze dell’Africa”. We examine the complex historical problems that have characterized the cultural and artistic relations between the Blacks of different origins present in France in the nineteenth century and in the first half of the twentieth, relations marked by trafficking, slavery and its abolition, colonialism. It can be seen that over time (despite the different, and sometimes opposing, orientations of some artists), the undisputed perception of the superiority of the white race over all the others, and especially over the black race, has been consolidated in the European mentality, a perception strongly favored by the so-called “scientific racism” first, by the interests of the colonial empires then. Proof of this are ethnic shows and human zoos, deplorable phenomena of brutal racism, signs of a historical reality on which, even today, it is necessary to reflect to break the filters that hinder (still!) our looks and our vision of man and the world.

Mots clés

Modèles noirs à Paris, arts et histoire aux XIX^e-XX^e siècles, spectacles ethniques, zoos humains