



# SEXE, REGARDS & COLONIES

## SOMMAIRE

---

### **Sexe, regards & colonies**..... 3

#### FANTASMES

**La découverte**..... 6

**Érotisme colonial et pornographie**..... 8

**Stéréotypes**..... 10

**Femmes blanches**..... 12

#### DOMINATION

**Esclavage**..... 14

**Économie des corps**..... 16

**Violences physiques et humiliations**..... 18

#### L'« AUTRE »

**Anthropologie et contrôle des corps**..... 20

**Exhibitions**..... 22

**Métis et métissages**..... 24

#### CORPS

**Corps noirs**..... 26

**Corps orientaux**..... 28

**Corps asiatiques et océaniens**..... 30

#### RÉSISTANCES

**Couples mixtes**..... 32

**Luttes et guerres d'indépendance**..... 34

**Arts et déconstructions**..... 36

**Perspectives**..... 38

# Sexe, regards & colonies

L'exposition **Sexe, regards & colonies** raconte comment, depuis le XV<sup>e</sup> siècle, les empires coloniaux en Europe, au Japon et aux États-Unis ont inventé leur « Autre » dans le souci constant de le dominer — physiquement ou mentalement — en prenant possession tant de son territoire que de son corps. Au cours de leurs vastes entreprises de domination coloniale, les Occidentaux ont ainsi massivement produit et fabriqué des images stéréotypées et fantasmées de l'« Autre », diffusées *via* une multitude de supports (littérature, peinture, cinéma, photographie, cartes postales...). Cette culture visuelle — qui a légitimé la domination, façonné les imaginaires et entraîné une fascination pour le corps de l'« Autre » — a produit, *in fine*, un ensemble de fantasmes s'imposant à tous pendant la colonisation et qui perdure dans le présent. **Sexe, regards & colonies** s'attache ainsi à décrypter et à déconstruire, à travers cinq thématiques — **Fantasmes, Dominations, L'« Autre », Corps et Résistances** —, cette histoire méconnue qui a concerné tous les empires.

Dès leurs premières rencontres avec les Amérindiens au XV<sup>e</sup> siècle, les Européens sont fascinés par ces femmes et ces hommes, nus et « sexuellement libres ». Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, la littérature et les arts reproduisent cette image, installant dans l'imaginaire occidental le fantasme des paradis terrestres. À la même époque, l'esclavage se développe entre l'Europe, l'Afrique et les Amériques : le droit de posséder le corps de l'« Autre » noir devient un droit et une norme. Le monde s'établit alors selon un ordre sexuel qui autorise les colonisateurs à exercer un pouvoir sur les corps « étrangers », partout où ils se trouvent. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement dans les années 1820-1840, les choses changent avec la constitution de nouveaux empires. Dès lors, s'appuyant sur la légitimité d'un « racisme scientifique » qui éclot au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, les autorités coloniales s'organisent dans le but de contrôler les populations « indigènes », la sexualité, la prostitution, les rapports entre colonisateurs et colonisés et le cadre social de chaque population. La peur du métissage devient un thème central dans les empires européen et états-unien et cette crainte conduit à la réglementation des relations matrimoniales, à des législations sur les métis et, partout, à l'encadrement de la prostitution. Les femmes en sont les premières victimes devenant le plus souvent, des « objets sexuels », comme en atteste la production populaire d'images « exotiques » et érotiques dans les métropoles coloniales. « Congaï » (jeune fille indochinoise), « négresse » et « Mauresque » hantent désormais l'imaginaire occidental. Les hommes





sont eux aussi mis en scène, exhibés et réduits à leur seule corporalité, survirilisée ou efféminée comme en Inde, en Indonésie ou en Indochine. La femme blanche n'échappe pas non plus aux fantasmes projetés sur l'« Autre » et symbolise la ligne raciale, la *color line*, à ne pas franchir pour les hommes « indigènes ». La Première Guerre mondiale (1914-1918), marque un nouveau basculement car l'« Autre » (combattant, ouvrier, figurant ou artiste) se trouve désormais au cœur des métropoles ; le temps de l'entre-deux-guerres sera celui du cosmopolitisme et des premières relations mixtes dans les métropoles. Puis, avec l'effondrement des empires à partir de 1945 (et jusqu'en 1975 pour l'Empire portugais), les violences sexuelles contre les femmes deviennent systémiques de même que l'utilisation du viol comme « arme de guerre » dans tous les empires coloniaux. Les héritages de cette longue histoire demeurent encore vivaces aujourd'hui. Les regards sur l'« Autre » sont en effet toujours empreints des fantasmes visuels du passé, en témoignent de multiples pratiques contemporaines comme le tourisme sexuel ou la pornographie, qui thématise ses productions selon des critères raciaux. Face à leur persistance, nombreux sont les artistes qui s'engagent à déconstruire les stéréotypes et à détourner les imaginaires hérités du passé afin d'offrir de nouveaux regards sur l'altérité.

L'exposition **Sexe, regards & colonies** propose ainsi une approche inédite de cette culture visuelle, tant par son ampleur chronologique, la densité de son iconographie, sa diversité géographique que par la multiplicité des angles abordés. Elle en présente également les héritages contemporains qui sont au cœur des enjeux de métissage et de diversité dans les sociétés postcoloniales du XXI<sup>e</sup> siècle.



#### POUR ALLER PLUS LOIN...

Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Christelle Taraud, Dominic Thomas (dir.), *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XV<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, La Découverte, 2018.





## Sexe, regards & colonies

L'exposition **Sexe, regards & colonies** raconte comment, depuis le XV<sup>e</sup> siècle, les empires coloniaux en Europe, au Japon et aux États-Unis ont inventé leur « Autre » dans le souci constant de le dominer – physiquement ou mentalement – en prenant possession tant de son territoire que de son corps. Au cours de leurs vastes entreprises de domination coloniale, les Occidentaux ont ainsi massivement produit et fabriqué des images stéréotypées et fantasmées de l'« Autre », diffusées via une multitude de supports (littérature, peinture, cinéma, photographie, cartes postales...). Cette culture visuelle – qui a légitimé la domination, façonné les imaginaires et entraîné une fascination pour le corps de l'« Autre » – a produit, *in fine*, un ensemble de fantasmes s'imposant à tous pendant la colonisation et qui perdure dans le présent. **Sexe, regards & colonies** s'attache ainsi à décrypter et à déconstruire, à travers cinq thématiques – **Fantasmes, Dominations, L'« Autre », Corps et Résistances** –, cette histoire méconnue qui a concerné tous les empires.

Dès leurs premières rencontres avec les Amérindiens au XV<sup>e</sup> siècle, les Européens sont fascinés par ces femmes et ces hommes, nus et « sexuellement libres ». Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, la littérature et les arts reproduisent cette image, installant dans l'imaginaire occidental le fantasme des paradis terrestres. À la même époque, l'esclavage se développe entre l'Europe, l'Afrique et les Amériques : le droit de posséder le corps de l'« Autre » noir devient un droit et une norme. Le monde s'établit alors selon un ordre sexuel qui autorise les colonisateurs à exercer un pouvoir sur les corps « étrangers », partout où ils se trouvent. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement dans les années 1820-1840, les choses changent avec la constitution de nouveaux empires. Dès lors, s'appuyant sur la légitimité d'un « racisme scientifique » qui éclot au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, les autorités coloniales s'organisent dans le but de contrôler les populations « indigènes », la sexualité, la prostitution, les rapports entre colonisateurs et colonisés et le cadre social de chaque population. La peur du métissage devient un thème central dans les empires européen et États-Unis et cette crainte conduit à la réglementation des relations matrimoniales, à des législations sur les mépris et, partout, à l'encadrement de la prostitution. Les femmes en sont les premières victimes devenant le plus souvent, des « objets sexuels », comme en atteste la production populaire d'images « exotiques » et érotiques dans les métropoles coloniales. « Congai » (jeune fille indochinoise), « négresse » et « Mauresque » hantent désormais l'imaginaire occidental. Les hommes sont eux aussi mis en scène, exhibés et réduits à leur seule corporalité, survivants ou efféminés comme en Inde, en Indonésie ou en Indochine. La femme blanche n'échappe pas non plus aux fantasmes projetés sur l'« Autre » et symbolise la ligne raciale, la *color line*, à ne pas franchir pour les hommes « indigènes ». La Première Guerre mondiale (1914-1918), marque un nouveau basculement car l'« Autre » (combattant, ouvrier, figurant ou artiste) se trouve désormais au cœur des métropoles ; le temps de l'entre-deux-guerres sera celui du cosmopolitisme et des premières relations mixtes dans les métropoles. Puis, avec l'effondrement des empires à partir de 1945 (et jusqu'en 1975 pour l'Empire portugais), les violences sexuelles contre les femmes deviennent systémiques de même que l'utilisation du viol comme « arme de guerre » dans tous les empires coloniaux. Les héritages de cette longue histoire demeurent encore vivaces aujourd'hui. Les regards sur l'« Autre » sont en effet toujours empreints des fantasmes visuels du passé, en témoignent de multiples pratiques contemporaines comme le tourisme sexuel ou la pornographie, qui thématise ses productions selon des critères raciaux. Face à leur persistance, nombreux sont les artistes qui s'engagent à déconstruire les stéréotypes et à détourner les imaginaires hérités du passé afin d'offrir de nouveaux regards sur l'altérité.

L'exposition **Sexe, regards & colonies** propose ainsi une approche inédite de cette culture visuelle, tant par son ampleur chronologique, la densité de son iconographie, sa diversité géographique que par la multiplicité des angles abordés. Elle en présente également les héritages contemporains qui sont au cœur des enjeux de métissage et de diversité dans les sociétés postcoloniales du XXI<sup>e</sup> siècle.



Filles du Sud et Kékol blanc de Serge (Marcel Francou), édité par les éditions Baudinière (Paris, France), 1952. Serge, de son véritable nom Marcel Francou, est l'auteur et l'illustrateur de ce roman dans lequel il raconte l'histoire des années 1950. Il y décrit les filles du quartier réservé de Saï. Ses récits et leurs relations aux thèmes (géopolitiques et militaires), à la colonisation et au métissage constituent l'histoire et la modernité. Tout comme La Dame de Hollande, La Cour d'Espagne, L'Occident de Tanger, La Maison arabe. Dans la poche de l'histoire, des romans manuscrits, jamais imprimés, Le Jardin enchanté, La Culture de l'homme, L'Écluse blanche, La Femme du Châlin, L'Écluse blanche, Le fils du maître, L'Écluse blanche, ce récit « à feu de rose » se déroule dans un monde colonial et exotique – Métré volages et dangers, sans jamais déconstruire la domination coloniale. Ouvrage mis en avant par la Frontière raciale qui révisite colonialisme et coloniale, et produit dans une « fiction que s'efforce de redécouvrir dans les histoires imaginaires l'histoire mal écrite de la réalité (coloniale) » selon les mots de Françoise Poulton.



■ POUR ALLER PLUS LOIN...  
 Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtisch, Christelle Taraut, Dominic Thomas (dir.),  
**Sexe, race & colonies.**  
 La domination des corps du XV<sup>e</sup> siècle à nos jours, Paris, La Découverte, 2018.

“ Coloniser, c'est introduire systématiquement de la différence aussi bien dans la parure que dans la cosmétique des corps, dans la chair et par extension dans la structure même du fantasme. ”

Achille Mbembe, préface de *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XV<sup>e</sup> siècle à nos jours* (2018).

# La découverte

En 1492, Christophe Colomb aborde l'espace caribéen et se trouve confronté à un « Autre » qui n'a rien de commun avec les populations connues jusque-là. Les corps « exotiques » des Amérindiens suscitent, dès lors, chez les premiers Européens qui arrivent dans le Nouveau Monde, une fascination aussi immédiate que durable, comme l'atteste la récurrence de ce sujet sur une variété de supports (peinture, tapisserie, porcelaine, orfèvrerie, cartes à jouer...). Du XVI<sup>e</sup> siècle au XVIII<sup>e</sup> siècle, les descriptions fantasmées des grandes découvertes en Asie, en Océanie, mais surtout en Afrique et en Amérique, participent activement à la construction de l'imaginaire occidental : chaque territoire est alors symbolisé par une figure, souvent accompagnée d'animaux réels ou fabuleux, et de paysages « exotiques ». Ainsi, l'allégorie de l'Amérique – représentée par une jeune fille nue couronnée de plumes et accompagnée d'un alligator ou d'un perroquet – est instituée par l'auteur italien Cesare Ripa dans son livre *Iconologia* (1603) qui compile tous les types allégoriques connus. Traduit en plusieurs langues et imprimé à plusieurs reprises, cet ouvrage devient la référence des artistes européens de l'époque qui s'en inspirent notamment pour illustrer les atlas. Ceux-ci, dans leur grande majorité, prendront l'habitude de figurer l'Amérique et l'Afrique, sous les traits de femmes, entièrement ou partiellement nues, se prélassant dans des espaces « exotiques » et luxuriants.



Les Sauvages de la mer Pacifique, papier peint panoramique à partir des dessins de Jean-Baptiste Chévet, édité par Joseph Dufour et Cie (France), 320x2000 cm, 1804. Venu sous forme de papier peint au début du XIX<sup>e</sup> siècle, ce « paysage coloré », alors à la mode, recréait un paradis féminin où des femmes à demi nues semblaient étonner le bon plaisir des hommes. Cette image, héritée des récits de voyage des siècles précédents, est adaptée au goût de l'époque, alors à la mode, et décore les intérieurs bourgeois.



Les quatre fleuves du paradis ou Les quatre continents, peinture signée Pierre Paul Rubens (Anvers, Belgique), huile sur toile, 208x265 cm, 1644-1655. Cette toile, réalisée par Rubens, peintre flamand du XVII<sup>e</sup> siècle, est inscrit place dans le goût de l'époque pour les « comètes » exotiques et le leur cartographie. L'Amérique, sous les traits d'une femme noire, soignée et en diadème et enlacée par le Nil, est ainsi placée au centre du tableau.



L'Amérique assise sur un alligator (symbole de la Louisiane française), parodie à l'italienne d'Edménil de Barlemin d'après Peter Paul Rubens (Anvers, Allemagne), 28 cm, 1745.



America, assiette, falence émaillée, à partir d'une gravure de Cornelis van Datin le Jeune, d'après un dessin de Dirck Barendsz, 22 cm, 1670-1680.

## La découverte

En 1492, Christophe Colomb aborde l'espace caribéen et se trouve confronté à un « Autre » qui n'a rien de commun avec les populations connues jusque-là. Les corps « exotiques » des Amérindiens suscitent, dès lors, chez les premiers Européens qui arrivent dans le Nouveau Monde, une fascination aussi immédiate que durable, comme l'atteste la récurrence de ce sujet sur une variété de supports (peinture, tapisserie, porcelaine, orfèvrerie, cartes à jouer...). Du XVI<sup>e</sup> siècle au XVIII<sup>e</sup> siècle, les descriptions fantasmées des grandes découvertes en Asie, en Océanie, mais surtout en Afrique et en Amérique, participent activement à la construction de l'imaginaire occidental : chaque territoire est alors symbolisé par une figure, souvent accompagnée d'animaux réels ou fabuleux, et de paysages « exotiques ». Ainsi, l'allégorie de l'Amérique – représentée par une jeune fille nue couronnée de plumes et accompagnée d'un alligator ou d'un porcelet – est instituée par l'auteur italien Cesare Ripa dans son livre *Iconologia* (1603) qui compile tous les types allégoriques connus. Traduit en plusieurs langues et imprimé à plusieurs reprises, cet ouvrage devient la référence des artistes européens de l'époque qui s'en inspirent notamment pour illustrer les atlas. Ceux-ci, dans leur grande majorité, prendront l'habitude de figurer l'Amérique et l'Afrique, sous les traits de femmes, entièrement ou partiellement nues, se prêtant dans des espaces « exotiques » et luxuriants.



L'Amérique, gravure signée Adriaen Collaert d'après un dessin de Herman de Vos (Anvers, Belgique), 20x26 cm, 1588-1589.

La multiplication des gravures sur le thème de la « rencontre » – comme celles de Théodore de Bry à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ou de Jacob van Meurs au XVII<sup>e</sup> siècle – témoigne d'un engouement pour ces récits. Contrairement aux représentations du XVI<sup>e</sup> siècle qui mettaient l'accent sur leur « saugrenu », une image des peuples des Amériques s'impose. La « femme offerte » aux explorateurs – expression de l'amitié ou symbole du soulèvement des alliances dans tous les régimes patriarcaux –, telle que représentée sur la gravure de Charles-Nicolas Cochin fils, mortifère ainsi l'idée d'un paradis perdu, susceptible d'être retrouvé au contact de ces populations au sein desquelles la liberté sexuelle serait totale.



- « Brésiliens », xylogravure signée Johann Froschauer, in Markus Novus (Amersfoort, Allemagne), 12x16,5 cm, 1505. Le contrepoint historique des Amérindiens est ici représenté à travers la scène d'anthropologie illustrée sur le côté gauche de l'image. Cette allégorie s'impose comme l'archétype des populations d'Amérique.
- « Amérindiens accueillant des Européens avec de la musique et de la danse » (Carthage (État-Unis), gravure signée Théodore de Bry, in Amérique par le nord (L'Amérique, partie VIII), éditée par Pieter Van Der Aa (Lindsey, Royaume-Bas), 15x18 cm, 1599). D'inspiration grecque et latine, Théodore de Bry puise notamment son inspiration dans les illustrations de Jacques Lamyron de Montpé et de Jean White. Quant à deux siècles, ses gravures servent, pour les Européens, de référence visuelle sur les Indiens d'Amérique.
- « Femmes et autres femmes données à Cortés » (Madrid), gravure signée Maurice Bayard d'après un dessin de Charles-Nicolas Cochin fils in *Microcosme généralisé des voyages d'Antonio-François Prevost* (Paris, France), 20x29 cm, 1754.
- « Homme et femme brésiliens » (Brest), gravure signée Jacob van Meurs, in *De Nieuwe en Oudbekende Wereld* (Le nouveau monde connu) d'Arnoldus Montanus, éditée par Jacob van Meurs (Amsterdam), 16x18 cm, 1673. Jacob van Meurs est l'un des principaux imprimeurs de son époque, spécialisé dans les gravures de voyage. Il dépeint ici les deux personnages – « Homme et femme brésiliens » – comme s'ils étaient les représentants d'un espace singulier, traduisant ainsi, les conceptions de l'époque sur les populations de Brésil.



Depuis l'invention de la cartographie, destinée à faciliter les traversées des territoires et les navigations, l'illustration des régions dites « exotiques », s'est enrichie de dessins, de gravures... Les récits des voyageurs forgent, en effet, une image des peuples américains qui repose sur trois caractéristiques : la nudité, les parures et le cannibalisme. Ici, dans l'Atlas Miller réalisé par Lopo Homem au XVI<sup>e</sup> siècle, les Amérindiens sont représentés nus ou couverts de plumes comme pour souligner leurs liens à la nature, dont ils constituent l'un des éléments, au même titre que la faune et la flore locales. Les atlas imprimés témoignent ainsi de ce mélange d'admiration et de curiosité, de fascination et de répulsion, pour le corps de l'« Autre ».

« Océan Atlantique Nord-Est et Europe du Nord », carte de Lopo Homem, peinture sur verre, in *Atlas nautique du Monde* de l'Atlas Miller de Pedro Berrío, copie Bauré, Lopo Homem et António de Noides (Portugal), 42x59 cm, 1519.

### HIER / AUJOURD'HUI



En 1780, le récit de son expédition dans le Pacifique, John Webber rapporte en Europe des images de son accueil par des jeunes femmes, pour la plupart dénudées. En 1821, James Cook, son compagnon de voyage, parle des voyages de capitaine Cook autour du monde. C'est à ce moment qu'émerge la figure de la « reine taillée » à la peau claire, incarnation d'une sexualité libre et généreuse, dans une société présentée comme pacifique et « innocente ». Ce fantasme demeure un archétype des productions touristiques sur la Polynésie comme le montre la carte postale, *Greeting from Tahiti* diffusée dans les années 1980.



- « Poéoua, île d'Orléans (Polynésie) », peinture signée John Webber (Londres, Angleterre), huile sur toile, 18x24 cm, 1784-1786. Le portrait que John Webber a réalisé de Poéoua est l'un des premiers images de femmes polynésiennes diffusées en Europe. Sa pose rappelle celle de la Venus Pudica, célèbre sculpture antique, introduite à l'époque comme incarnation de la beauté féminine. Ainsi idéalisée, Poéoua apparaît comme la « Venus des mers du Sud », allégorie d'un amour amoral et d'une sexualité « innocente ».
- « Greeting from Tahiti » (Polynésie), carte postale éditée par Dornand Postcards (New York, États-Unis), 9x14 cm, 1982.

“ Mais il me parut qu'ils étaient des gens très dépourvus de tout. Ils vont nus, tels que leur mère les a enfantés, et les femmes aussi. ”

Christophe Colomb, *La découverte de l'Amérique (1492-1505)*. Ce livre majeur regroupe le journal de bord de son premier voyage (1492-1493) et les relations des trois voyages suivants (1494-1505).

#### POUR ALLER PLUS LOIN

Jean-Marc Moussier, *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1998.

# Érotisme colonial et pornographie

De la mise en scène érotique à la production pornographique, en passant par les photographies souvent humiliantes réalisées par les colons eux-mêmes, les fantasmes projetés sur les « Indigènes » sont notamment fondés sur leur supposée sensualité atavique et sur l'objectivation de leurs corps prétendument *offerts* aux désirs des Occidentaux.

Alors que Paris devient, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le pivot de la production visuelle érotique et pornographique européenne, se développent des techniques industrielles qui permettent de produire, en grande quantité et à moindre coût, des clichés photographiques. De nombreux photographes sont alors envoyés dans les colonies ou s'y installent pour produire des images dont certaines sont destinées à alimenter un marché éroticopornographique florissant. François-Edmond Fortier au Sénégal, Pierre-Marie Dieulefils au Vietnam ou bien encore Rudolf Lehnert et Ernst Landrock en Tunisie et en Égypte, ont ainsi contribué à façonner cette imagerie : le voyageur européen se rend alors aux colonies, persuadé d'y retrouver ces scènes. À la même époque, les récits d'écrivains comme Oscar Wilde ou André Gide, décrivant leurs expériences homosexuelles dans les colonies – où le second est « initié » par le premier à « la sexualité avec des Arabes » – participent largement à la construction d'un imaginaire *homosensuel* « exotique ».

Ces images et ces imaginaires, hétérosexuels et homosexuels, sont, sous des formes renouvelées, constamment transposés : « Asiatiques », « Beurs », « Blacks », « Muslims » sont ainsi devenus des « catégories sexuelles » à part entière de la culture pornographique du XXI<sup>e</sup> siècle.





Libreville, Pahaouine [Gabon], carte postale, cliché de F. Guillot, éditée par P. et G., 1911. Cette mise en scène pour une carte postale commerciale est assez rare. Le message est explicite, comme la photographie ou la posture de la jeune femme. La scène est suffisamment pornographique pour que l'éditeur ne se prive de préciser au Gabon et décide de placer un timbre sur l'entremise pour cacher le sexe de la jeune femme. Cette réaction, qui n'est pas exceptionnelle, montre que nombre de cartes postales étaient jugées à la limite des « bonnes mœurs » au regard des sujets traités, comme ici la prostitution de maison des colons.

The Dairy Milk's Dairymaid, gravure signée Thomas Rowlandson [Londres, Angleterre], 1842/5 cm, c. 1790-1800. Dans le Londres de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'idée selon laquelle les femmes des classes « inférieures » affectaient une parure luxueuse et les Noirs « amants » douteux fougues et puissants – est largement répandue, comme en atteste cette image réalisée pour être diffusée de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

## Érotisme colonial et pornographie

De la mise en scène érotique à la production pornographique, en passant par les photographies souvent humiliantes réalisées par les colons eux-mêmes, les fantasmes projetés sur les « Indigènes » sont notamment fondés sur leur supposée sensualité atavique et sur l'objectivation de leurs corps prétendant offerts aux désirs des Occidentaux.

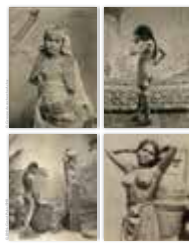
Alors que Paris devient, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le pivot de la production visuelle érotique et pornographique européenne, se développent des techniques industrielles qui permettent de produire, en grande quantité et à moindre coût, des clichés photographiques. De nombreux photographes sont alors envoyés dans les colonies ou s'y installent pour produire des images dont certaines sont destinées à alimenter un marché éroticopornographique florissant. François-Edmond Fortier au Sénégal, Pierre-Marie Dieuleveils au Vietnam ou bien encore Rudolf Lehner et Ernst Landrock en Tunisie et en Égypte, ont ainsi contribué à façonner cette imagerie : le voyageur européen se rend alors aux colonies, persuadé d'y retrouver ces scènes. À la même époque, les récits d'écrivains comme Oscar Wilde ou André Gide, décrivant leurs expériences homosexuelles dans les colonies – où le second est « initié » par le premier à « la sexualité avec des Arabes » – participent largement à la construction d'un imaginaire *homosensuel* « exotique ».

Ces images et ces imaginaires, hétérosexuels et homosexuels, sont, sous des formes renouvelées, constamment transposés : « Asiatiques », « Beurs », « Blacks », « Muslins » sont ainsi devenus des « catégories sexuelles » à part entière de la culture pornographique du XXI<sup>e</sup> siècle.



Présentation de Rosalene, Jouvissance d'Al-Farouch et Pasha enchaînés « ethnographia coloniale », in *Phéac érotique de l'histoire universelle* [Paris-Bat], 1842/3 cm, 1843. Toute l'érotisme érotique de cette lithographie repose sur la figure récurrente du « sans-douleur » à la sexualité « aberrante », « anormale » et « perverse ».

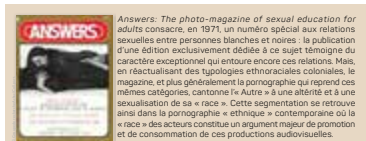
Les photographes et les cartes postales érotiques bénéficient d'une large diffusion dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Envoyés en guise de souvenir à la famille ou aux amis restés en métropole, les cartes postales circulent le plus souvent sans enveloppe, à la vue de tous, et étaient abondamment commentées au recto et au verso. Elles n'étaient pas soumises à la censure à la différence des cartes postales de femmes blanches démodées qui ne pouvaient être commercialisées dans les réseaux écologistes.



▲ *Native dancing girl* (Danseuse autochtone), carte postale de Lufftmandam & Haran [Lu Carre, Égypte], 0x14 cm, 1900-1904.  
 ▲ *Prostitution (Algérie)*, photographie, tirage argentique, 10x15 cm, 1900-1905.  
 ▲ *Autava women* (Femmes Rodva) [Inde], photographie d'Alfred William Andrew, tirage argentique, 0x14 cm, 1900-1903. Les Rodva, qui vivent à deux kilomètres de l'océan Indien, sont les dernières tribus primitives de l'Inde. Elles étaient souvent les concubines des colons britanniques, constituant ainsi leur « otage » avant de se marier.  
 ▲ *Solene et Fyke, Andia Girl* [Sri Lanka], cliché de Pata & Co., 0x14 cm, 1903.



« Deux Blanches et un Noir. Scène de harem » [Londres, Angleterre], carte postale. Mise en, 1902. Le développement éroticiste, au début du XX<sup>e</sup> siècle, de cartes postales, érotiques reposent sur de nombreuses thématiques. Ainsi, le mythe orientaliste du « harem » est décliné et l'image exotique d'Alfred Berridge (« racolement » des femmes blanches par l'homme noir et la sexualité supposément « surdéveloppée » de ce dernier).



▲ *Special edition, Black and White Sex* (« États-Unis), couverture du magazine *Answers*. The photo-magazine of sexual education for adults, 28,9x21 cm, 1971.



Original model couverture du livre photographique de John Everett, édité par Robert Hale Edition [Londres, Angleterre], 31,5x23,5 cm, 1955.



▲ *Empire du mâle*, couverture de roman illustré, édité par les éditions Eyrolles [Paris, France], 18x13 cm, 1984.

“ La très chère était nue, et connaissant mon cœur Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores Dont le riche attirail lui donnait l'air vainqueur Qu'ont dans les jours heureux, les esclaves des mores. ”

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (1857)

POUR ALLER PLUS LOIN...  
 Safia Belmeouar, Marc Combar, *Bons baisers des colonies. Images de la femme dans la carte postale coloniale*, Paris, Alternatives, 2007.

# Stéréotypes

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la presse écrite connaît un véritable essor. Les affiches de réclame, la presse illustrée et la production de cartes postales se massifient, irriguant le monde d'innombrables représentations fantasmées et stéréotypées de l'« Autre ». Ces images façonnent, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, l'imaginaire populaire et l'imprègnent de « stéréotypes » qui signifie étymologiquement « empreinte qui reste ».

La photographie est aussi souvent utilisée par l'industrie publicitaire qui met en scène une image exotique, esthétisée et érotisée de l'« Autre », pour faire la promotion de produits variés. Mobilisant des stéréotypes liés à la culture ou à la couleur de peau, ces « jeux publicitaires » sont particulièrement visibles dans certaines publicités contemporaines, comme avec la campagne *Changing times, changing tastes*, de l'agence J. Walter Thompson (2004). Le procédé, cependant, n'est pas nouveau puisqu'on le retrouve déjà, dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne la carte postale publicitaire de la *Savonnerie Chauvet & Cie* où stéréotypes et humour moqueur sont utilisés comme arguments de vente. À la croisée des chemins, entre le dessin humoristique et la publicité, cette carte montre comment le jeu sur les stéréotypes permet d'établir un lien de connivence avec le consommateur.

Le dessin en revanche, permet une audace, dans la caricature, que la photographie limite. Les traits de l'« Autre », autant physiques que moraux, sont figés dans un « type » immuable. Le visage du Noir, par exemple, a, presque partout, les mêmes caractéristiques : yeux écarquillés, lèvres charnues, dents très blanches, nez épaté... Ce sont des traits que l'on retrouve notamment chez le célèbre personnage de la marque *Banania* mais qui sont aussi présents, par exemple, dans le journal *Charivari*, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et dans les représentations des « bals nègres », dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle.



« Premier c'est fou » (France) Affiche signée Bernard Villemot, 155x232 cm, 1985. Réalisée par Bernard Villemot, cette affiche publicitaire est l'hommage de l'association du couple « domino » qui réinterprète à partir de 1980. Elle s'inspire de la longue tradition des couples mixtes dansant, représentés sur les affiches de cabaret de la Belle Époque, puis dans les années 1920 avec des couples de jazz et les « bals nègres ».

Quand elle n'est pas érotique, la carte postale se fait humoristique. Elle est, avec le dessin de presse, un moyen puissant de diffusion des stéréotypes liés à la vie aux colonies car, comme le sous-entend Enrico De Seta dans son dessin ultime postale, la carte est un souvenir qui voyage. De fait, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'au jour d'hui, la carte postale « humoristique » a constitué notre regard sur les colonies, jouant en permanence sur la généralité. La petite femme de la-bas, les enfants noirs et les « bals nègres » à une occasion érotisée.



« I thought we'd only been to this island three times... Joe! Le dessin que nous n'avons été sur cette île que trois fois, Joe », carte postale, éditée par Bantamford's Comic (Angleterre), 9x14 cm, 1975.

« En croisière... Une réception à la cour du roi Italia, carte postale d'après un dessin de E. R., éditée par Italia S.p.A. (Paris, France), 14x9 cm, 1913.

« Affiche postale: Vienne destinée à un mois amical dans le monde de l'Afrique orientale. (Shirazu de poste). Je voudrais envoyer ce souvenir de l'Afrique de l'Est à un de mes amis... », carte postale d'après un dessin d'Enrico De Seta, éditée par Edizioni d'Arte V. E. Boari (Borne, Italie), 12,5x9 cm, 1935-1936.

« Le Collier d'Or, carte postale, éditée par Chagny (Ain, Algérie), 14x9 cm, 1923.



Changing times, changing tastes (Changer d'époque, changer de goût), campagne publicitaire de Knorr Super Soup par Papeterie J. Walter Thompson, (Amsterdam, Pays-Bas), plusieurs formats, 2004.



« Danon » Negro, Black & White (Chinois, Mozambique), carte postale, créée de C. Coudré, 5,5x8 cm, 1907.



« Terra, Verger... » (« Terra, Verger... »), illustration d'après un dessin de Fernando Botero, 8x20 (Rome, Italie), 17x25 cm, 1936 (janvier). Au sein des colonies italiennes, et en dépit des lois qui imposent une ségrégation raciale stricte, les relations interraciales étaient largement répandues. Connus sous le nom de madamismo, ces relations entre les colons ou soldats italiens et les femmes erythréennes, somaliennes ou éthiopiennes, prenaient, le plus souvent, la forme de mariages conformes à la tradition locale ou de concubinage plus ou moins légitimes.



« Comment, toi avec un nègre ? Dame, me diras-tu, il faut bien que je porte le deuil de ma tante », photographie d'Yves Barret et Suranor d'après un dessin de Jules Assolant Georges Renaud Drane, Le Charivari (Paris, France), format in-folio, 1872 (20 septembre). Ce dessin a été publié dans Charivari, l'un des premiers quotidiens satiriques sous la III<sup>e</sup> République. Tout au long de la question des relations interraciales, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'autour se moque du blanc assolant à la femme blanche pour l'homme noir, en le réduisant à une banalité « coquetteria », éventuellement rémunérée, l'homme pouvait être toi assimilé à un « gigolo ».



« Savon Le Normal. Que diront-ils de la France ? Je voudrais les aiguiller à découvrir que nous avons dans la tête, pour les offrir à ma tante », carte postale, publiée de la Savonnerie Chauvet & Cie (Marseille, France), éditée par Chrono Senechal (Boubaï, France), 7x9 cm, 1925.

## Stéréotypes

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la presse écrite connaît un véritable essor. Les affiches de réclame, la presse illustrée et la production de cartes postales se massifient, irriguant le monde d'innombrables représentations fantasmées et stéréotypées de l'« Autre ». Ces images façonnent, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, l'imaginaire populaire et l'imprègnent de « stéréotypes » qui signifient étymologiquement « empreinte qui reste ».

La photographie est aussi souvent utilisée par l'industrie publicitaire qui met en scène une image exotique, esthétisée et érotisée de l'« Autre », pour faire la promotion de produits variés. Mobilisant des stéréotypes liés à la culture ou à la couleur de peau, ces « jeux publicitaires » sont particulièrement visibles dans certaines publicités contemporaines, comme avec la campagne *Changing times, changing tastes*, de l'agence J. Walter Thompson (2004). Le procédé, cependant, n'est pas nouveau puisqu'on le retrouve déjà, dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne la carte postale publicitaire de la *Savonnerie Chauvet & Cie* où stéréotypes et humour moqueur sont utilisés comme arguments de vente. À la croisée des chemins, entre le dessin humoristique et la publicité, cette carte montre comment le jeu sur les stéréotypes permet d'établir un lien de complicité avec le consommateur.

Le dessin en revanche, permet une audace, dans la caricature, que la photographie limite. Les traits de l'« Autre », autant physiques que moraux, sont figés dans un « type » immuable. Le visage du Noir, par exemple, a, presque partout, les mêmes caractéristiques : yeux écarquillés, lèvres charnues, dents très blanches, nez épate... Ce sont des traits que l'on retrouve notamment chez le célèbre personnage de la marque *Banania* mais qui sont aussi présents, par exemple, dans le journal *Charivari*, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et dans les représentations des « bals nègres », dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle.



Le bal de la rue Blomet, éphémère signée Sam Paris, France, 17x10,5 cm, 1928. Cette éphémère représente le célèbre « bal nègre » du 33 de la rue Blomet, à Paris, qui ouvre ses portes en 1924 et y attire, ensuite, le Tout-Paris. Cette représentation érotisée de la moitié des couples de danseurs blancs mais elle traite aussi leurs corps de façon différenciée et idéologique : les hommes noirs sont largement caricaturés, tandis que les femmes blanches sont stylisées à la manière des dessins de mode de Paul Poiret.



« Double regard » (France) affiche publicitaire de Pellorini par l'agence Alaco, 17x20 cm, 1988.



« Blaine et Beaufort (France) affiche publicitaire de Pellorini par l'agence Alaco, 17x20 cm, 1988.

S'inspirant du slogan historique « Blanc & Beaufort » utilisé dans la lutte pour les droits civiques aux États-Unis par les Black Panthers, le détournement de ce mot d'ordre par l'industrie publicitaire, transformé en « Blaine et Beaufort », s'accompagne d'une évocation des femmes noires. La publication de *Blaine et Beaufort*, quand à elle, est une autre ressource classique : celui des *Model show*, très populaires aux États-Unis du début du XIX<sup>e</sup> siècle à la Première Guerre mondiale, la femme représentée ici est en effet clairement une Blanche grimée en noire et incarne le message publicitaire qui revendique l'authenticité de « véritables » dorés.

“ Mais qu'est-ce que c'est donc un Noir ? Et d'abord, c'est de quelle couleur ? ”

Jean Genet, *Les Nègres* (1958)

POUR ALLER PLUS LOIN...  
Raymond Duchollat, Jean-Baptiste Debost, Anne-Claude Lelièvre, Marie-Christine Peyrière (dir.), *Négripub, l'image du Noir dans la publicité*, Paris, Somogy, 1994.

# Femmes blanches

Cristallisée autour des représentations de la femme blanche, une partie du discours raciste consiste à concentrer les peurs et les fantasmes sur le rapport entretenu entre ces femmes et les hommes « Autres ». Contrairement à la femme « indigène », considérée comme disponible et offerte, la femme blanche se doit d'être protégée de la sexualité interracial car cela impliquerait une remise en cause de la domination masculine blanche. Une telle relation représente ainsi un interdit ultime et un fantasme sexuel précoce et pérenne. Ceci explique pourquoi de nombreux peintres ont, par exemple, figuré ce désir des hommes « Autres » pour les femmes blanches, supposées intouchables car « supérieures ». C'est aussi pour cette raison que, peu à peu, se développe un imaginaire de la séquestration et du viol de la femme blanche, reposant en partie sur le fantasme de sa capture et de son enfermement dans le harem, comme dans *Angélique et le Sultan*. Cette peur ultime des colonisateurs s'incarne tant dans des ouvrages que dans des films qui mettent en scène des relations interraciales où les femmes blanches sont toujours d'innocentes victimes de la fureur sexuelle d'hommes « Autres » figurés comme virils et « bestiaux ».

Ainsi, toute possibilité de relation sexuelle consensuelle est niée comme le souligne la nombreuse iconographie qui se développe autour du viol de la femme blanche, après la Première Guerre mondiale, qui entend démontrer que l'homme non-blanc ne peut accéder aux corps de celle-ci que par la violence. La femme blanche, garante de la perpétuation du « sang blanc », y est représentée comme une proie que l'on prétend protéger : jusqu'aux années 1950, aux États-Unis par exemple, un Noir ne serait-ce que soupçonné d'avoir regardé une Blanche risquait le lynchage. Les relations sexuelles mixtes ont donc bien été pensées, par les régimes colonialistes et ségrégationnistes, comme une *color line* infranchissable.





▲ Angélique et le Sultan, affiche belge du film réalisé par Bernard Borderie (France), 76x57 cm, 1968. Le sultan Angélique a connu un immense succès notamment grâce à son « exotisme orientaliste » s'inscrivant dans la pure tradition du cinéma colonial ou des films d'esotisme grand public. Dans Angélique et le Sultan (1962), le mythe de femmes blanches captives puis vendues comme esclaves à des princes orientaux qui abusent d'elle, est parodié. Ici, Angélique est punie pour avoir résisté au viol que son « maître », le sultan de Fréjusque voulait lui faire subir.

## Femmes blanches

Cristallisée autour des représentations de la femme blanche, une partie du discours raciste consiste à concentrer les peurs et les fantasmes sur le rapport entretenu entre ces femmes et les hommes « Autres ». Contrairement à la femme « indigène », considérée comme disponible et offerte, la femme blanche se doit d'être protégée de la sexualité interracial car cela impliquerait une remise en cause de la domination masculine blanche. Une telle relation représente ainsi un interdit ultime et un fantasme sexuel précoce et pérenne. Ceci explique pourquoi de nombreux peintres ont, par exemple, figuré ce désir des hommes « Autres » pour les femmes blanches, supposées intouchables car « supérieures ». C'est aussi pour cette raison que, peu à peu, se développe un imaginaire de la séquestration et du viol de la femme blanche, reposant en partie sur le fantasme de sa capture et de son enfermement dans le harem, comme dans *Angélique et le Sultan*. Cette peur ultime des colonisateurs s'incarne tant dans des ouvrages que dans des films qui mettent en scène des relations raciales où les femmes blanches sont toujours d'innocentes victimes de la fureur sexuelle d'hommes « Autres » figurés comme virils et « bestiaux ».

Ainsi, toute possibilité de relation sexuelle consensuelle est niée comme le souligne la nombreuse iconographie qui se développe autour du viol de la femme blanche, après la Première Guerre mondiale, qui entend démontrer que l'homme non-blanc ne peut accéder aux corps de celle-ci que par la violence. La femme blanche, garante de la perpétuation du « sang blanc », y est représentée comme une proie que l'on prétend protéger : jusqu'aux années 1950, aux États-Unis par exemple, un Noir ne serait-ce que soupçonné d'avoir regardé une Blanche risquait le lynchage. Les relations sexuelles mixtes ont donc bien été pensées, par les régimes colonialistes et ségrégationnistes, comme une *color line* infranchissable.



▲ Regeneration, réalisé par Richard E. Norman (États-Unis), affiche de film, 60x40 cm, 1923. Appartenant aux films muets, cette romance dramatique relate les rivalités entre les survivants d'un naufrage, échoués sur une île inhabitable. Ce genre cinématographique étroitement lié aux programmes hygiénistes ou racistes des autorités américaines était censé servir à souligner les risques de la proximité raciale, marchandise si par la position géographique de l'homme noir envers la femme blanche.



▲ Femme nue « dépeçonnée » de Philippe Deshay (Paris, France), couleur et tiré au chlorure d'or, 10,6x16cm, 1851-1852.



▲ difendila! (Difendila! Pour défendre sa femme), affiche de propagande signée Enzo Biocchini (Italie), 60x90 cm, 1943.



▲ Soldat noir et la Vénus de Milo », affiche de propagande anti-américaine signée Gino Bocciarelli (Italie), plusieurs formats, 1944. Gino Bocciarelli, qui a réalisé ces deux affiches, est un fervent partisan du régime de Mussolini dont il est officieusement attribué. Le thème raciste du propos est due à la présence, pendant la campagne d'Italie, de GIs africains américains sur le sol italien. Ils sont alors couramment accusés de vols et de « complot » en les « achetant », les Italiennes avec qui ils ont des relations sexuelles.



▲ L'Esprit, peinture signée Jules Arsène Clermer (Paris, France), huile sur toile, 150x137 cm, 1873.

Ce tableau, qui évoque la Naissance de Vénus de Cabanel, repose sur deux aspects de l'imaginaire occidental : l'intimité que constitue le corps de la femme blanche et, simultanément, le désir qu'il suscite. Suite au naufrage de son bateau, la femme a en effet « échoué », seule et nue sur cette plage où son corps est livré aux regards étonnés de deux hommes noirs. Un corps nu ne portant aucun bijou, dont la roussure de la chevelure allie à la blancheur immaculée de la peau contraste fortement avec les corps noirs ornés de multiples parures. L'érotisme du corps, étendu au milieu des décombres, est nuancé par une certaine vulnérabilité de la femme, traduite par son teint grisâtre et son regard vague.

Si, à l'époque coloniale, le viol de la femme blanche par un homme noir constitue l'interdit ultime, l'idée se transforme progressivement, durant la période postcoloniale, en une sorte de fantasme transparent. Repro dans les productions littéraires et cinématographiques de séries à des années 1970, ce fantasme devient un « classique » du cinéma puis du web pornographiques dans les années 1980-2000. Le thème est populaire qu'il est repris par des auteurs comme Sandro Angiolini (Italie) et Ric Arana (Angleterre), en couverture de leurs romans.



▲ « 40 Fatihoni » (« 40 brasses »), couverture du magazine Savoy Adventure Stories (États-Unis), 39x25 cm, 1939 (désormais, « Savoy », l'éditeur italien, a repris le roman de Sandro Angiolini, édité par Furo Viano editore et Editoriale Mercury (Italie), 15x18 cm, 1972).  
▲ Rape, couverture du roman de Ric Arana, édité par A. Canfield Reader (Angleterre), 21x17 cm, 1967.



▲ « L'Esprit », photographie d'Anna Leibovici, couverture du magazine Riposte (France), 27x39,5 cm, 2008 (paris). Cette couverture est à l'origine d'une controverse car elle rappelle, de surcroît, le tableau d'Esprit de Jules Arsène Clermer. Le tableau d'Esprit du film King Kong, sorti sur les écrans États-Unis en 1933.



▲ Double Regard, la fascination de la femme noire pour le corps de la femme blanche, dans la représentation d'un « duo » composé de la servante et de la maîtresse, est un thème récurrent de la peinture, du XIX<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup> siècle. Dans ce représentation de bain, le corps nu dénudé, souvent plus musclé, sert de « faire-valoir », par effet de contraste, à la beauté blanche, considérée comme pure et délicate. Le regard de la femme noire, le plus souvent tourné vers la femme blanche, permet d'évaluer l'attention du spectateur sur le corps de celle qui est à la baillie.



▲ « Bleuet », au bain, peinture signée Karl Pavlovitch Broutov (Rome, Italie), huile sur toile, 75x95 cm, 1922.  
▲ « La toilette » (Paris, France), carte postale colorisée, issue d'une série de cartes, 50x4 cm, 1902.

“ Il me regarde. J'ai déjà l'habitude qu'on me regarde. On regarde les Blanches aux colonies, et les petites filles blanches de 12 ans aussi. [...] Sa main tremble. Il y a cette différence de race, il n'est pas blanc, il doit la surmonter, c'est pourquoi il tremble... ”

Marguerite Duras, *L'Amant* (1984)

■ POUR ALLER PLUS LOIN  
June Nashias, *White Captives: Gender and Ethnicity on the American Frontier*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1993.

# Esclavage

Les représentations de la traite des esclaves, du Brésil au Moyen-Orient, en passant par la côte occidentale africaine et les Caraïbes, cristallisent l'ensemble des caractéristiques de la domination. L'objectification des corps des esclaves et leur marchandisation conduisent ainsi à une appropriation physique et à une esthétisation troublante de leurs corps dénudés.

La punition corporelle est alors figurée comme moyen de contrôle social, les discours savants de l'époque se fondant sur les prétendus comportements des esclaves (lubricité de certains hommes, stratégie des femmes pour obtenir les faveurs de leurs maîtres...) pour expliquer les dispositifs légaux d'asservissement mis en place. Ces discours justifient de fait les multiples châtiments et sévices infligés aux captifs (port obligatoire de carcans et d'entraves, mutilations, marquage au fer rouge pour les fugitifs, appropriation sexuelle et viol des femmes, castration des hommes...) et structurent, dans les pratiques comme dans les mentalités, le droit de « posséder sexuellement » et de punir. Le *redressement moral* doit passer par le redressement des corps, ce que figurent et banalisent une importante production de dessins, gravures puis de photographies.

Portés en France et en Europe par les événements révolutionnaires de 1789, les abolitionnistes dénonceront l'immoralité de l'appropriation sexuelle des femmes esclaves, négation même de l'individualité et de la liberté, pour condamner la pratique esclavagiste et en réclamer la fin.



Virginian Luxuria (Voyageurs de Virginie) [États-Unis], peinture non signée, huile sur toile, 50x40 cm, 1825. Lorsque l'homme esclavé s'oppose aux relations sexuelles entre les maîtres et les femmes esclaves, il était généralement puni. Ce tableau est en fait le verso du portrait d'un propriétaire de plantation de Virginie. Les hypothèses sont nombreuses : est-ce une demande du commanditaire pour affirmer son autorité ou une critique du peintre sur la pratique esclavagiste ? Cette représentation reste une énigme.



« Marché aux nègres » [Bretail], lithographie d'Engelmann d'après un dessin signé Daru, in Voyage pittoresque dans le Brésil de Johann Moritz Rugendas [Paris, France], 22x26,5 cm, 1817.

Les punitions corporelles estendent remettre le corps servile à sa juste place après une transgression de l'ordre colonial ou racial et plus encore de l'ordre sexuel. La sanction est souvent dotée d'une forte dimension sexuelle : en hémioque l'usage de fouet, instrument « phallique » brutal et symbole viril. Le fouet s'inscrit dans un système répétitif d'humiliation dont l'objectif est de susciter l'effroi chez les uns et un sentiment de puissance (symboliquement sexuelle) chez les autres.



« The Ash (Le Fouet) », chromolithographie signée Henry Louis Shephard (États-Unis), 17x7 cm, 1863-1865.  
 « Du Joub de arme enroue rest d'atun (Tu ne battas pas la pauvre femme) [Indonésie], chromolithographie, 14,5x15 cm, 1872.  
 « L'émulsion de la punition du fouet [Bretail], lithographie de Thierry Frères d'après un dessin de Jean-Baptiste Debret, in Voyage pittoresque et historique au Brésil [Paris, France], 8x13 cm, 1834-1839.  
 « Le cruel traitement des esclaves (Antilles), gravure colorisée signée Christian, 15,00 cm, 1773.



Traite d'esclaves dans la côte ouest de l'Afrique, peinture signée Francis-Auguste Biard [Paris, France], huile sur toile, 162x229 cm, 1833-1835. Peintre et voyageur français, Francis-Auguste Biard fit six fois des voyages en Afrique du Nord au goût pour la thèse de la traite des esclaves signifiait moins l'expression d'un engagement abolitionniste qu'un attrait pour l'exotisme. Ce thème, souvent traité par les peintres, est aussi une conséquence du mouvement abolitionniste qui émerge à la fin de la monarchie de Juillet en 1848.



Le marchand d'esclaves (Sans titre), peinture signée Louis Dewadéou [Paris, France], huile sur toile, 83x66 cm, 1867-1869.



Présenté au Salon de 1800, ce tableau abolitionniste témoigne de l'adhésion de Marie-Catherine Benoist et fait écho à la première abolition de l'esclavage, décrétée en 1794, qui sera finalement annulée en 1802 par Napoléon Bonaparte. Inspirée des peintures de style néoclassique, la toile reprend les codes des portraits féminins de l'aristocratie blanche tout en enfreignant les considérations esthétiques et morales de l'époque liées au corps noir. L'œuvre s'impose ainsi comme un « manifeste pour l'égalité » en créant un parallèle entre la situation des esclaves et le rôle de la femme dans la société française. Elle est devenue, avec le temps, le symbole de la fin de l'esclavage.

Portrait d'une négresse [Sans titre], dans les collections publiques. « Portrait d'une femme noire », peinture signée Marie-Catherine Benoist [Paris, France], huile sur toile, 89x65 cm, 1800.

## Esclavage

Les représentations de la traite des esclaves, du Brésil au Moyen-Orient, en passant par la côte occidentale africaine et les Caraïbes, cristallisent l'ensemble des caractéristiques de la domination. L'objectivation des corps des esclaves et leur marchandisation conduisent ainsi à une appropriation physique et à une esthétisation troublante de leurs corps dénudés. La punition corporelle est alors figurée comme moyen de contrôle social, les discours savants de l'époque se fondant sur les prétendus comportements des esclaves (lubricité de certains hommes, stratégie des femmes pour obtenir les faveurs de leurs maîtres...) pour expliquer les dispositifs légaux d'asservissement mis en place. Ces discours justifient de fait les multiples châtiements et sévices infligés aux captifs (port obligatoire de carcans et d'enlèves, mutilations, marquage au fer rouge pour les fugitifs, appropriation sexuelle et viol des femmes, castration des hommes...) et structurent, dans les pratiques comme dans les mentalités, le droit de « posséder sexuellement » et de punir. Le redressement moral doit passer par le redressement des corps, ce que figurent et banalisent une importante production de dessins, gravures puis de photographies.

Portés en France et en Europe par les événements révolutionnaires de 1789, les abolitionnistes dénonceront l'immoralité de l'appropriation sexuelle des femmes esclaves, négation même de l'individualité et de la liberté, pour condamner la pratique esclavagiste et en réclamer la fin.



L'Ange (Les Anges débarqués sur les côtes africaines pour y faire la traite des Nègres), gravure signée Lejeune, 40x53 cm, 1822.

### DOUBLE REGARD

Le lynchage tient son nom du juge Charles Lynch qui rendait, au XVIII<sup>e</sup> siècle, la « justice » de manière expéditive et sans procès. Héritée des sanctions corporelles en vigueur sous le régime esclavagiste, cette pratique punitive est alors l'occasion d'un véritable spectacle. Ainsi, en 1920, l'« execution » de Jeff – aux se vévations d'Elas Carlin, d'Elmer Jackson et d'haac Mc'cher rassemblent cinq mille personnes dans la ville de Duluth. Souvent perpétré en raison d'accusations d'oppression sexuelle échos de vols commis contre des femmes blanches, simplement pour un regard ou juste être « promulgué trop marquée », le lynchage est souvent accompagné d'une émasculat.



« Whipping a negro girl in North Carolina by "Uncle Sam" Johnson » (Une femme noire fouettée par des administrateurs en Caroline du Nord) [États-Unis], gravure, 23x23 cm, 1858. Cette scène de lynchage se déroule lors de la « Reconstruction », période qui succède à la guerre de Sécession et marque la fin de l'esclavage. À cette époque, de nombreuses lynchages, vols et meurtres sont perpétrés, dans les anciens États confédérés, à l'encontre des populations africaines-américaines pour imposer aux Noirs le nouveau ordre racial.



Le lynchage de Duluth [États-Unis], carte postale, 14x9 cm, 1900.

“ Le sentiment du prestige de la race blanche fait que l'Européen n'envisage l'amour que comme une des formes de la domination. La possession fait partie de l'exercice de l'autorité. ”

Louis Malleret, *L'Exotisme indo-chinois dans la littérature française depuis 1860* (1934)

### POUR ALLER PLUS LOIN

Matteo Dorigati et Bernard Gainot, *Atlas des esclavages de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Autrement, 2018.

# Économie des corps

Dans l'imaginaire de l'Occident colonialiste, les territoires conquis font figure de « paradis sexuels ». Les Européennes étant très peu nombreuses dans les colonies et le contrôle social s'étant relâché, les échanges économique-sexuels entre colons et colonisées se banalisent, en effet, dès le XVI<sup>e</sup> siècle en Amérique, et dans tous les espaces coloniaux à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais la peur de la contamination syphilitique et du métissage concourent, très vite, à l'instauration de réglementations du « commerce du sexe » qui définissent les conditions juridiques, politiques et économiques de la prostitution. Les bordels militaires et les marchés aux prostituées se multiplient ainsi dans les colonies, structurant une gestion quasi étatique de ces pratiques. Le tourisme sexuel (hétérosexuel et homosexuel, mais aussi pédophile) en constitue aujourd'hui un héritage concret et s'est notamment développé en Thaïlande, au Sénégal, au Maroc et à Cuba. Ces échanges économique-sexuels se retrouvent également dans les mécanismes sociaux de la coopération humanitaire ; en témoigne le scandale d'Oxfam, organisation mondiale de lutte contre la pauvreté, accusée d'avoir favorisé la prostitution à Haïti. La figure de l'« épouse à colon », ou « ménagère », et les « mariages à la façon du pays » comme sur cette carte postale réalisée à Madagascar en 1904, caractérisent un autre type de domination, *a priori* moins évident mais davantage généralisé. En effet, au-delà de relations quelquefois sincères, ces femmes, de rang et de rôles subalternes, sont le plus souvent assimilées à des « domestiques-concubines », voire à des prostituées, même si elles peuvent acquérir des fonctions sociales importantes dans les espaces coloniaux.





▶ Pattaya, capitale sexuelle de la Thaïlande (Pattaya, Thaïlande), photographie de Jonas Gratzer. Fiche numérique, 2023. Le Thaïlande est l'un des pays les plus touchés par le tourisme sexuel ou l'on estime à deux millions le nombre de prostituées dans le pays aujourd'hui. En Asie du Sud-Est, l'industrie du sexe représente une part importante du PIB annuel. Ces « destinations sexuelles » trouvent leur origine dans la période coloniale et dans les conflits occidentaux de la Guerre froide qui ont touché l'Asie du Sud-Est.

▶ Appel de la Croix-rouge. Adolphe une prostituée de Saigon ? L' couverture du journal Charlie Hebdo n° 233, 36,5x29,5 cm, 1975 (mai). La couverture du journal satirique Charlie Hebdo souligne de manière ironique la prostitution d'un rapport de domination sexuelle, connu de tous, entretenu durant la guerre du Vietnam et provenant du passé colonial français.



## Économie des corps

Dans l'imaginaire de l'Occident colonialiste, les territoires conquis font figure de « paradis sexuels ». Les Européennes étant très peu nombreuses dans les colonies et le contrôle social s'étant relâché, les échanges economico-sexuels entre colons et colonisées se banalisent, en effet, dès le **XVII<sup>e</sup> siècle** en Amérique, et dans tous les espaces coloniaux à partir du **XVIII<sup>e</sup> siècle**. Mais la peur de la contamination syphilitique et du métissage concurrent, très vite, à l'instauration de réglementations du « commerce du sexe » qui définissent les conditions juridiques, politiques et économiques de la prostitution. Les bordels militaires et les marchés aux prostituées se multiplient ainsi dans les colonies, structurant une gestion quasi étatique de ces pratiques. Le tourisme sexuel (hétérosexuel et homosexuel, mais aussi pédophile) en constitue aujourd'hui un héritage concret et s'est notamment développé en Thaïlande, au Sénégal, au Maroc et à Cuba. Ces échanges economico-sexuels se retrouvent également dans les mécanismes sociaux de la coopération humanitaire ; en témoigne le scandale d'Oxfam, organisation mondiale de lutte contre la pauvreté, accusée d'avoir favorisé la prostitution à Haïti. La figure de l'« épouse à colon », ou « ménagère », et les « mariages à la façon du pays » comme sur cette carte postale réalisée à Madagascar en 1904, caractérisent un autre type de domination, a priori moins évident mais davantage généralisé. En effet, au-delà de relations quelquefois sincères, ces femmes, de rang et de rôles subtils, sont le plus souvent assimilées à des « domestiques-concubines », voire à des prostituées, même si elles peuvent acquérir des fonctions sociales importantes dans les espaces coloniaux.



Madagascar. Françaises européennes avec une Malgache (Noon) (Madagascar), carte postale éditée par Godefridussen Charfois Filz, 14x9 cm, 1904. L'auteur de ce cliché est un photographe colonial qui tenait un magasin à Madagascar. Il a créé une partie de la production de cartes postales écrites avant la Première Guerre mondiale.



Marché aux prostituées pour l'armée italienne (Massaoua, Érythrie), photographie de Nicolo Pavesi et J. N. Nacci (Italie), tirage albumin, 10x8 cm, 1887. Cette photographie d'un « marché aux prostituées » a été prise en 1887 en Érythrie. Des responsables militaires y « choisissaient » et y « achetaient » des jeunes filles pour les bordels de l'armée italienne.



▶ Les locaux d'un Back-Bottom ou tin petit noir pour l'envahisseur du dormir « à l'Européen », dessin signé Bloch, 1927.

Contraintes de travailler dans des lieux préris, les prostituées sont recrutées par leurs clients dans des maisons closes, des quartiers réservés ou des bordels militaires de campagne (MG). C'est ainsi que l'instaurer de colonies espagnoles professionnelles à l'époque coloniale comme le quartier de Rocher au Maroc, la maison Necker n° 7 au Japon et le quartier de Stovville aux États-Unis. Ce dernier édite même des guides, les Blue Books qui renseignent et identifient les prostituées par « race ».



▶ Un chemin du quartier réservé de Boubou, carte postale éditée par Marcelin Flamin (Casablanca, Maroc), 9x14 cm, 1928. Quartier clos de Casablanca entièrement dédié à la prostitution, Boubou a été construit en 1922 pour permettre aux autorités coloniales de surveiller et d'organiser la prostitution. Le quartier reprend dans le code d'une médina traditionnelle, desservi par sa propre ligne de bus, Lila de « divertissement sexuel » pour les militaires, les colons et les touristes. Boubou compte jusqu'à neuf cents prostituées.

▶ Prostituées de la maison Necker n° 7 (succursale de Kanagawa, Yokohama, Japon), carte postale coloniale, 9x14 cm, cliché de Raphaël Bruni, 1910 (1892-1895). Dans la Japon de Fara Mei (1868-1912), il y avait une maison close exclusivement destinée aux étrangers. Les prostituées y habitaient généralement les tenues vestimentaires traditionnelles et adoptaient les bottines en cuir à talons, alors à la mode en Europe. Dans les années 1890, la maison Necker n° 7 était l'un des bordels les plus réputés au monde. Les femmes britanniques Redford héritaient de leur mère, après le décès de leur père, dans son palais japonais. Hutchinson's Primer (1893).

▶ Stovville (Louisiane, États-Unis), photographie, tirage argentique, 14,9 cm, 1915.

▶ Officiers français au bordel (Argenteuil, sud du pays), photographie, tirage albumin, 18x16,5 cm, 1900.

### L'IER / AUJOURD'HUI

Le fantasme de la sexualité « exotique » coloniale développe toute une littérature. Ainsi, en 1927, est réédité L'Art d'aimer aux colonies du docteur Jacques K (Louis Bocquet) qui propose, sous des prétextes scientifiques, d'étudier la sexualité des femmes « indigènes ». Ce type de manuel sexuel existe encore aujourd'hui sous forme de guides de voyage spécialisés dans le tourisme sexuel, recensant sans ces pratiques, et les producteurs qui leur sont associés, dans la durée.



▶ L'Art d'aimer aux colonies, couverture du livre du docteur Jacques K, édité par les éditions Grasset-Anquetil (Paris, France), 1927.

▶ Bangkok travel guide for men (Bangkok, Thaïlande), guide de voyage édité par Create Space Independent Publishing Platform (Londres, Angleterre), 15x23 cm, 2016.



▶ Femmes d'Orémont (Léopoldville, Congo belge), carte postale, cliché de J.-N. Alsob, éditée par Moura et Irmao (Congo), 14x9cm, 1912.

La légende de cette carte postale est assez exceptionnelle car elle confirme le « quasi-statut social » de « femmes d'Européens » de ces femmes congolaises. Au **XIX<sup>e</sup> siècle**, le développement des relations avec les « ménagères » devient un sujet omniprésent dans la littérature, les récits de voyage et les cartes postales illustrées. Femmes, « indigènes » et pauvres, les « épouses à colons » sont triplement contraintes à la soumission. Elle sont aussi souvent rattachées car lorsqu'un colon quitte la colonie, il « légue sa femme » à son successeur au même titre que sa maison et ses meubles.

“ Si j'épousais celle-ci, sans chercher plus loin ? [...] Quel amusant petit ménage cela me ferait ! Vraiment, tant qu'à épouser un bibelot, j'aurais peine à trouver mieux... ”

Pierre Loti, Madame Chrysanthème (1898)

POUR ALLER PLUS LOIN...  
Sébastien Roux, No money, no Honey. Economies intimes de tourisme sexuel en Thaïlande, Paris, La Découverte, 2011.

# Violences physiques et humiliations

Dans le système colonial, la violence s'exerce partout et prend de multiples formes. Elle peut ainsi être physique, symbolique ou structurelle lorsqu'elle conditionne les actions institutionnelles ou juridiques mises en œuvre par l'autorité coloniale. Si l'on garde en mémoire les images marquantes des atrocités commises sur les esclaves et les colonisés, il ne faut pas oublier que celles-ci s'accompagnent de nombreuses formes d'humiliation quotidiennes qui visent à mettre en évidence la mainmise du dominant sur les dominés.

Ainsi, la femme photographiée par le colon ou le militaire est un sujet récurrent de plaisanterie véhiculé par les cartes postales – souvent accompagnées de commentaires grivois –, le roman colonial, les chromolithographies destinées aux enfants, les récits de voyage ou la presse populaire. Cette brutalité sous-tend l'idée que le corps de ces femmes, constitué en exutoire, doit être soumis et asservi.

Directe et vengeresse, la violence est par ailleurs particulièrement visible lors des conflits coloniaux (conquêtes, répressions ou guerres d'indépendance) au cours desquels les militaires se livrent à une véritable *razzia* sur les corps. Le génocide des Héréros et des Namas en Afrique orientale allemande en 1904 et les violences liées à l'exploitation du caoutchouc qui se produisirent à la même époque au Congo belge, en constituent deux exemples. Utilisés comme armes de guerre, le viol et les mutilations sexuelles servent également à briser la résistance des populations.



Scène de mœurs, 88. Le soir de la négresse, peinture signée Christian van Couvenburgh (Delft, Pays-Bas), huile sur toile, 100x200 cm, 1822. Cette œuvre, qui représente le viol d'une femme noire au Pays-Bas, choque ses contemporains, non par sa violence, mais parce qu'elle figure une relation sexuelle interraciale jugée obscène à l'époque. Le jeu des regards et des gestes souligne la débâcle de la femme, tandis que les autres personnages semblent s'amuser de la situation.

## Violences physiques et humiliations

Dans le système colonial, la violence s'exerce partout et prend de multiples formes. Elle peut ainsi être physique, symbolique ou structurelle lorsqu'elle conditionne les actions institutionnelles ou juridiques mises en œuvre par l'autorité coloniale. Si l'on garde en mémoire les images marquantes des atrocités commises sur les esclaves et les colonisés, il ne faut pas oublier que celles-ci s'accompagnent de nombreuses formes d'humiliation quotidiennes qui visent à mettre en évidence la mainmise du dominant sur les dominés.

Ainsi, la femme photographiée par le colon ou le militaire est un sujet récurrent de plaisanterie véhiculé par les cartes postales – souvent accompagnées de commentaires grivois –, le roman colonial, les chronolithographies destinées aux enfants, les récits de voyage ou la presse populaire. Cette brutalité sous-tend l'idée que le corps de ces femmes, constitué en exutoire, doit être soumis et asservi.

Directe et vengeresse, la violence est par ailleurs particulièrement visible lors des conflits coloniaux (conquêtes, répressions ou guerres d'indépendance) au cours desquels les militaires se livrent à une véritable *razzia* sur les corps. Le génocide des Hérosés et des Namas en Afrique orientale allemande en 1904 et les violences liées à l'exploitation du caoutchouc qui se produisent à la même époque au Congo belge, en constituent deux exemples. Utilisés comme armes de guerre, le viol et les mutilations sexuelles servent également à briser la résistance des populations.



Scène à Mombasa (Émirats du Mombasa) (Cameroun), photographie, tirage argentique sur papier à partir d'un négatif sur verre collodion, 18,5 x 11,5 cm, 1923-1927.

Ces deux images représentent les massacres humides (1984-1985) et le massacre de Caca (1970) qui ont précédé le génocide arménien de 1915-1916. Reportant à un programme « global » les événements par lesquels le génocide est précédé, on peut lui faire dire qu'il s'agit d'un des non-musulmans. Le viol est alors utilisé comme arme de guerre pour détruire les liens familiaux et la solidarité du groupe pluriel. Il vise également à modifier la composition ethnique de la population.



Sur cette illustration de *L'Assiette au beurre*, journal satirique français, anticapitaliste, anarcho-socialiste et anticolonialiste, le caricaturiste Jean Villemot se place du côté des colonisés, montrant la détresse et l'impuissance des personnes touchées par la violence coloniale. Le canon phallique et fumant du colon et la femme nue à terre, laissent penser que l'auteur dénonce ici, implicitement, les violences sexuelles. Ce numéro intitulé « Le cimetièrre libre du Congo » condamne les exactions au sein des colonies belges, fournissant l'un des rares exemples d'anticolonialisme dans la presse française de l'époque.

« Bon espoir », lithographie d'après un dessin signé Jean Villemot, couverture de la presse, *L'Assiette au beurre* (Paris, France), 31,7x24,45 cm, 1908 (13 juin).

### DOUBLE REGARD

L'absence d'épouses européennes dans les colonies entraîne une forme d'« homosexualité » souvent associée à une débauche de l'« Autre ». Ainsi, le boy en Inde, considéré comme un « homme de maison », est accusé régulièrement de « servir pour l'Inde ». Les relations homosexuelles au sein de l'armée (le boy officie également en tant que militaire) interviennent à restorer les rapports de solidarité au sein du groupe et la hiérarchie militaire, sociale et coloniale de l'Empire britannique.



« A throwback from the Raj », A British man gets a pedicure from an Indian servant (Le retour du Raj : un homme britannique se fait faire une pédicure par un serviteur indien) (Dink), photographie, tirage argentique, 19,24 cm, sans date.

« Vie coloniale en indochine (L'Asie du Sud-Est) », photographie, tirage argentique, 20,25 cm, 1923.



Scènes et types, *Moham Kurnaf* (Algérie), carte postale, tirage de Paul Sarragrou/Ernest Le Déter (Paris), 9,8x cm, 1915 (1906).

BMC (Algérie), photographie, tirage argentique, 20x cm, 1920-1923. Industrie suite à la colonisation de l'Algérie, les bordels militaires de campagne (BMC) constituent une véritable « industrie du sexe ». Le nombre de prostituées étant nettement inférieur aux colons, les clients étaient quotidiennement très nombreux et les conditions de vie des prostituées, extrêmement difficiles.



« Suspects viet-cong arrêtés et violencés par les troupes du Sud-Vietnam » (Vietnam), photographie, tirage argentique, 18,5 cm, 1964. Durant la guerre du Vietnam, des espions du Viet-Nam se produisent afin de manipuler des officiers, de spolier des informations, et de tuer ou blesser des soldats Français. Poursuivus et recherchés par les autorités locales, elles sont alors généralement torturées, violées et enlevées.

“ La minorité blanche doit établir un régime politique d'exception où l'ordre et la sécurité primeront sur les droits de l'individu. ”

Auguste Billiard, administrateur colonial en Algérie (1899)

### POUR ALLER PLUS LOIN

Karina Guzmévet, *Violences sexuelles : la nouvelle arme de guerre*, Paris, Michalon, 2001.

# Anthropologie et contrôle des corps

Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les récits des explorateurs, des missionnaires, des savants et des premiers colons témoignent de la découverte de mœurs et de corps nouveaux, souvent associés à une sexualité contredisant la morale chrétienne en vigueur. Ce regard construit les fondements d'un discours sur la sexualité de l'« Autre » qui ne peut être qu'« hors norme », différente et désordonnée.

C'est ainsi qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle les naturalistes, puis au XIX<sup>e</sup> siècle les médecins et anthropologues européens et nord-américains puis japonais, classent et hiérarchisent les « races ». Ils se focalisent alors, dans les études qu'ils mènent à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle puis tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, sur la couleur de peau, le sang et les attributs sexuels jugés « exubérants » des femmes et des hommes « exotiques ». L'exemple de Saartjie Baartman est à ce titre édifiant : surnommée la « Vénus hottentote », « acquise » en Afrique du Sud en 1810, elle a ainsi été étudiée par des scientifiques, dont Étienne Geoffroy Saint-Hilaire et Georges Cuvier, et devient l'archétype de la « féminité khoisane ». À cette époque, les Hottentots sont placés tout en bas de l'échelle des « races ».

Si le corps « indigène » est fascinant et attirant, il est aussi inquiétant et dangereux. La peur de la transmission de maladies vénériennes pousse les autorités coloniales à imposer un contrôle des relations sexuelles interraciales, en multipliant la prévention, les inspections médicales et en réglementant la prostitution dans tous les empires. L'ordre colonial se traduit rapidement par la création de lignes de séparation, géographiques et sociales, entre les « races », organisant la sexualité au nom de critères raciaux validés par la science.





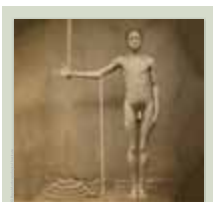
▲ A meeting of commissioners (Une réunion entre commissaires), peinture signée John Boyne (Londres, Angleterre), aquarelle, 40x53 cm, 1857. Cette aquarelle satirique représente un atelier d'artistes dans lequel un modèle noir a pris la pose du célèbre Apollon du Belvédère. L'artiste illustre ici l'obsolescence de certains canons du XIX<sup>e</sup> siècle qui composent les corps des hommes noirs ou des Indiens Mohawks avec l'antonomase des représentations antiques d'Apollon.

## Anthropologie et contrôle des corps

Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les récits des explorateurs, des missionnaires, des savants et des premiers colons témoignent de la découverte de mœurs et de corps nouveaux, souvent associés à une sexualité contredisant la morale chrétienne en vigueur. Ce regard construit les fondements d'un discours sur la sexualité de l'« Autre » qui ne peut être qu'« hors norme », différente et désordonnée.

C'est ainsi qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle les naturalistes, puis au XIX<sup>e</sup> siècle les médecins et anthropologues européens et nord-américains puis japonais, classent et hiérarchisent les « races ». Ils se focalisent alors, dans les études qu'ils mènent à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle puis tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, sur la couleur de peau, le sang et les attributs sexuels jugés « exubérants » des femmes et des hommes « exotiques ». L'exemple de Saartjie Baartman est à ce titre édifiant : surnommée la « Vénus hottentote », « acquise » en Afrique du Sud en 1810, elle a ainsi été étudiée par des scientifiques, dont Étienne Geoffroy Saint-Hilaire et Georges Cuvier, et devient l'archétype de la « féminité khoïsans ». À cette époque, les Hottentots sont placés tout en bas de l'échelle des « races ».

Si le corps « indigène » est fascinant et attirant, il est aussi inquiétant et dangereux. La peur de la transmission de maladies vénériennes pousse les autorités coloniales à imposer un contrôle des relations sexuelles interraciales, en multipliant la prévention, les inspections médicales et en réglementant la prostitution dans tous les empires. L'ordre colonial se traduit rapidement par la création de lignes de séparation, géographiques et sociales, entre les « races », organisant la sexualité au nom de critères raciaux validés par la science.



▲ Hottentot woman with prominent buttocks due to an abnormal accumulation of fat (Une femme hottentote avec des fesses proéminentes en raison d'une accumulation anormale de graisse), peinture, aquarelle, 29x22 cm, 1815. La « Vénus hottentote » a été exhibée en Europe au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le moule de son corps était devenu une sorte de « stélicite » et se sera roté sur 90% de la galerie d'accueil du musée de l'Homme à Paris.

### BIER / AUJOURD'HUI

L'intérêt ethnologique, qui inclut les savants occidentaux à partir de la découverte de l'« Autre », se traduit, un demi-siècle plus tard, par l'essor du tourisme sexuel dans l'empire des cartes postales publiées à cette époque. À partir des années 1980-1990, à l'ère du tourisme de masse, les séjours deviennent « ethnographiques » et se développent pour répondre aux attentes des touristes désirant se rendre dans un « Allures exotique ».

■ Femmes du Kenya, carte postale achetée par Sarah Stedley (Nairobi, Kenya), 1945 cm, 1995.

■ Afrique occidentale. Type de femmes sénégalaises (Dakar, Sénégal), carte postale, créée par Francis Edmund Forster (France), 9x14 cm, 1905. Cette carte postale, acquise en 1953 au Palais National, fait partie d'une collection de l'expédition coloniale au Grand Nord, à la suite de moules pour les colonies. Démobilisée d'origine qui a partie en 1907. Le titre original a été modifié par Francis-Edmond Forster l'un des plus importants collectionneurs de cartes postales ethnographiques de l'Afrique Occidentale Française. de cartes postales ethnographiques et d'une production plus récente de photographies ethnographiques.



▲ Au XIX<sup>e</sup> siècle, West Africa Niger Basin (IV<sup>e</sup> Atlas, 22 ans, Afrique de l'Ouest, bassin du Niger), photographie anthropométrique de George William, 1843 cm, sans date (1870).  
Avec l'essor de l'anthropologie physique dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et le développement de la photographie, l'étude des populations produit une iconographie d'un genre nouveau : la photographie anthropométrique. Le corps de l'« Autre » est envisagé comme un objet scientifique : un « spécimen » qui doit être mesuré et quantifié pour être hiérarchiquement classé. Le plus souvent, le « sujet » est nu ou à demi nu et ce rapport à la nudité véhicule un double message : l'être étudié est proche de la nature (donc de l'animalité) et n'a ni pudeur ni morale.



■ Femme nue albinoe, gravure signée G. Courbet d'après un dessin de Jacques de Sève, in Histoire naturelle, générale et particulière de Georges-Louis Leclerc de Buffon, 1773. Ce dessin illustre un article de ce dernier dans lequel il compare des descriptions de « Nègres blancs » aux « caractères fort bizarres » qui résulteraient, selon lui, d'une maladie ou d'une forte abréviation dans l'organisation du corps. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les albinos sont étudiés et exhibés comme des spécimens monstrueux, particulièrement les femmes qui fascinent les Occidentaux.



■ A Rongga or Sunda Girl (Java, Indonésie), gravure colorisée signée William Daniell, in The History of Java de Thomas Stamford Baffles (Londres, Angleterre), 30x40 cm, 1817.

■ Sauvage des Iles de l'Armada (« Poupouille-Nouvelle-Guinée »), gravure signée Nicolas Piron, in Atlas pour servir à la relation du voyage à la recherche de la Pérouse de Jacques-Julien Houtou de La Billardière, édité par H. J. Jansen (Paris, France), 52x85 cm, 1793. Illustrée et coloriée. Jacques-Julien Houtou de La Billardière participe en 1791 à l'expédition conduite par Bruni d'Enfermeaux à la recherche des navires de La Pérouse dans l'Océan Pacifique. De retour à Paris, il publie, en 1793, le récit de son voyage en Océanie dans lequel il dresse un portrait des populations océaniques et contact un succès immédiat.



■ Femme Caraïbe des Antilles de l'Amérique Centrale, gravure signée Jean-Baptiste LeClerc, in Nouveau Voyage aux îles de l'Amérique, édité par Guillaume Cavellier (Paris, France), 32x76,5 cm, 1722. Missionnaire dominicain, explorateur, ethnographe, ingénieur et écrivain, le « Père Labat » parcourt les Antilles de Saint-Dominique à la Grenade et publie ses notes dans l'ouvrage. Houtou voyage aux îles de l'Amérique publié en 1722.

Les récits de voyages des explorateurs et des missionnaires concourent, au XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> siècle, à la mise en place de l'anthropologie occidentale dans laquelle ils passent pour décrire et comparer les « types » physiques et les coutumes « des différentes » races ». Ces récits sont illustrés de gravures de dessinateurs qui participent au voyage, comme Nicolas Piron, ou qui les réalisent après publication des textes, comme William Blake.



■ Médiate Amérindien (« Guayana »), gravure signée dell'Acqua d'après un dessin de William Blake, in Voyage à Guayana méridionale de John Gabriel Stedman, édité par Gian Battista Sonzogno (Milan, Italie), 10,5x15 cm, 1818. Le terme Amérindien désigne une famille linguistique rassemblant un ensemble de populations amérindiennes d'Amérique (notamment en Guayana) ou des Caraïbes, plus particulièrement les langues Amérindiennes des Antilles, dont la plupart ont été massacrées lors de la conquête espagnole à partir du XV<sup>e</sup> siècle.

“ Une des particularités les plus remarquables des femmes Bochimanes et Hottentotes, c'est incontestablement la stéatopygie, ou l'énorme développement du tissu adipeux dans la région fessière. ”

Joseph Deniker, naturaliste et anthropologue français (1859)

### POUR ALLER PLUS LOIN

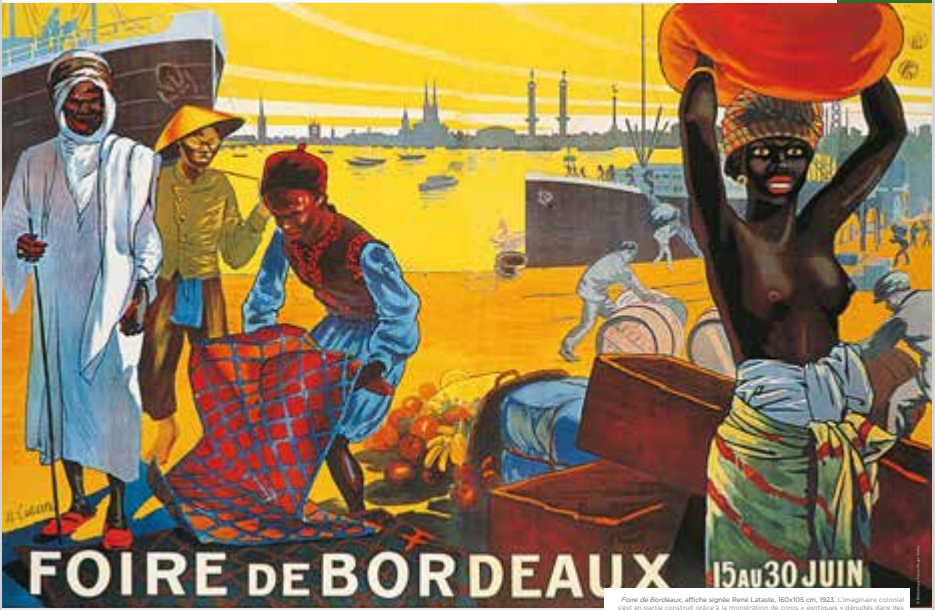
Nicolas Barco, Thomas David, Dominic Thaco, L'invention de la race. Des représentations iconographiques aux exhibitions populaires, Paris, La Découverte, 2014.

# Exhibitions

La fascination des scientifiques pour les corps « indigènes » connaît un prolongement populaire avec les « zoos humains » qui attirent des millions de visiteurs en Europe et aux États-Unis. Au XV<sup>e</sup> siècle déjà, Christophe Colomb rentrait de son premier voyage avec une dizaine d'Amérindiens pour les exhiber à la cour d'Espagne. À sa suite, en 1528, Hernan Cortés y amena des Indiens aztèques puis Nicolas Durand de Villegagnon – fondateur d'une éphémère colonie française au Brésil – présenta une quarantaine d'Indiens Tupi au roi Henri II en 1550.

En 1774, c'est le Tahitien Omai qui fascine les Anglais. Le public londonien tombe sous le charme de sa « beauté insulaire », tel que le décrit la presse, et le jeune homme suscite une abondante littérature. Mais le phénomène des exhibitions prend un nouvel essor après les années 1870 et jusque dans les années 1940. Des centaines de « zoos humains » et de « villages exotiques » prospèrent et rencontrent un immense succès populaire à travers le monde. Le public se rend en masse à ces « spectacles », fasciné par des corps qu'il trouve étranges ou beaux et souvent exposés nus ou à demi nus. L'« Autre » s'inscrit ainsi dans un double registre de fascination et de répulsion.

On retrouve également dans ces « spectacles » – qui visent avant tout à glorifier l'entreprise coloniale et la mission civilisatrice des empires – des danseuses du ventre, javanaises, indochinoises qui nourrissent un érotisme exotique particulièrement à la mode en Europe à la Belle Époque, tout comme les lutteurs sénégalais, les jongleurs ceylanais ou les cavaliers Touaregs qui fascinent par leur musculature. L'« exotisme » se trouve alors partout, sur les scènes de théâtre, dans les expositions coloniales ou les jardins d'acclimatation, et se « fabrique » à l'image des chorégraphies dansées de Margaretha Geertruida Zelle, Néerlandaise, plus connue sous le nom de scène Mata Hari.



Foire de Bordeaux, affiche signée René Latasca, 160x105 cm, 1923. L'imaginaire colonial est en partie construit grâce à la monétisation de corps « exotiques » et érotiques dans des spectacles ou des expositions officielles. Sur cette affiche, René Latasca fabrique de toute pièce l'image fantasmatique d'une foire-colonne aux côtés sur les docks de Bordeaux afin d'attirer le visiteur dans l'exposition et obtenir son soutien dans l'action coloniale.

Visibles de tous, ces affiches pour les grandes expositions n'hésitent pas à montrer des corps dénudés pour attirer les visiteurs. Elles obéissent à des codes iconographiques qui figurent l'étrangéité des corps et l'abondance d'artefacts « exotiques » dans une mise en scène érotisée. Elles héritent, d'une certaine manière, de la stratégie publicitaire inventée par P. I. Barnum pour ses « spectacles ethnographiques » aux États-Unis dans les années 1830, et témoignent de la diffusion d'une véritable culture coloniale par l'image.



- Exposition coloniale de Lyon (France), affiche signée Francisco Tamarit, imprimerie Gatti, 20x28 cm, 1894. Sur la gauche de l'affiche, une guerrière aux seins nus domine l'ensemble avec ses bras en haut, alors que les richesses du butin colonial sont alignées à ses pieds. Figure ethnographique, massive, au regard provocateur, elle évoque les amérindiens du roi d'Armoyny et incarne la promesse d'un voyage dans une Afrique mystérieuse.
- Royal Aquarium, Caterwags & daughters, Farn's Zoo, Liverpool, affiche (Londres, Angleterre), 50x70 cm, 1879.
- 5<sup>e</sup> Foire coloniale officielle internationale, affiche signée R. A. Wasse (Avers, Belgique), 30x40 cm, 1926.
- Foire de Tripoli, Prima mostra internazionale delle colonie (Foire de Tripoli, Première exposition internationale d'un colon), affiche, (Italie), 70x30 cm, 1923. La femme nue est omniprésente dans l'iconographie des affiches d'exposition coloniale. Elle symbolise ainsi à la fois la fécondité et la richesse des colonies, la figure maternelle sacralisée et la femme offerte au colon.



Omai, amené en Angleterre par le capitaine Furneaux, gravure signée Bernard Dix (Grande-Bretagne), in Voyage dans l'Amérique australe et autour du monde, 24x18 cm, 1778. Comme sous le nom d'Omai, ce jeune Tahitien est « présenté » en Angleterre lors de la deuxième expédition du capitaine James Cook. Présenté à la cour du roi George III et aux nombreux membres de la noblesse, il fascine par sa grâce, sa beauté et son silence, et sera l'objet de nombreuses représentations (dessins d'art, de littérature, caricatures, reportages, spectacles...).



Exposition coloniale nationale de Marseille, Danseuses cambodgiennes (France), carte postale, cliché de Fernand Deltiel, éditée par Fernand Bédarride, 3x6 cm, 1922. La Paris de la Belle Époque est fasciné par le spectacle des danseuses cambodgiennes qui accompagnent la venue de Sisowath, roi du Cambodge, en 1906. Angélique Bédier, en particulier, lui suit à Marseille pour assister à leur représentation à l'Exposition coloniale nationale et leur consacre une série d'ouvrages.



Henriettes. Collection anthropologique (Paris, France), photographie du prince Roland Bonaparte, réalisée au Jardin d'Acclimatation (Paris, France), tirage argentique, 19x20 cm, 1888. Roland Bonaparte constitue une remarquable collection de photographes des populations « sauvages » qu'il immortalise en Europe, dans les expositions et les expositions ethnographiques, comme il le fait au Jardin d'Acclimatation.

## Exhibitions

La fascination scientifique pour les corps « indigènes » connaît un prolongement populaire avec les « zoos humains » qui attirent des millions de visiteurs en Europe et aux États-Unis. Au XV<sup>e</sup> siècle déjà, Christophe Colomb rentrait de son premier voyage avec une dizaine d'Amérindiens pour les exhiber à la cour d'Espagne. À sa suite, en 1528, Hernán Cortés y amena des Indiens aztèques puis Nicolas Durand de Villegagnon - fondateur d'une éphémère colonie française au Brésil - présenta une quarantaine d'Indiens Tupi au roi Henri II en 1550.

En 1774, c'est le Tahitien Omai qui fascine les Anglais. Le public londonien tombe sous le charme de sa « beauté insulaire », tel que le décrit la presse, et le jeune homme suscite une abondante littérature. Mais le phénomène des exhibitions prend un nouvel essor après les années 1870 et jusque dans les années 1940. Des centaines de « zoos humains » et de « villages exotiques » prospèrent et rencontrent un immense succès populaire à travers le monde. Le public se rend en masse à ces « spectacles », fasciné par des corps qu'il trouve étranges ou beaux et souvent exposés nus ou à demi nus. L'« Autre » s'inscrit ainsi dans un double registre de fascination et de répulsion.

On retrouve également dans ces « spectacles » - qui visent avant tout à glorifier l'entreprise coloniale et la mission civilisatrice des empires - des danseuses du ventre, javanaises, indochinoises qui nourrissent un érotisme exotique particulièrement à la mode en Europe à la Belle Époque, tout comme les lutteurs sénégalais, les jongleurs ceylanais ou les cavaliers Touaregs qui fascinent par leur musculature. L'« exotisme » se trouve alors partout, sur les scènes de théâtre, dans les expositions coloniales ou les jardins d'acclimatation, et se « fabrique » à l'image des chorégraphies dansées de Margaretha Geertruida Zelle, Néerlandaise, plus connue sous le nom de scène Mata Hari.

Mata Hari (dansée dans la bibliothèque du musée Guimet), photographie tirage argentique, 3x3 cm, 1905. Après un séjour aux Indes néerlandaises, Margaretha Geertruida Zelle prend le pseudonyme de Mata Hari («œil du jour») et s'installe en 1903 à Paris, une carrière de danseuse sous l'impulsion d'une amoureuse jalouse. Ses chorégraphies « spectaculaires » exotiques « convulsent un succès immédiat ».



Lola-Philipp assiste à une danse (Indiens Hovas) dans le salon de la Paix aux Tuileries (France), peinture signée Karl Grieseler, toile sur toile, 29x33 cm, 1845.

Dans les années 1830, l'explorateur et peintre états-unien George Catlin entend de faire connaître la culture amérindienne qu'il a pu observer. Il engage alors une troupe d'Indiens Ojibwa puis Ioway à l'exhiber d'abord aux États-Unis, puis en Europe. Les Indiens performant ainsi leur propre culture devant un public occidental avidé de rencontrer ces « bons sauvages », dont la corporalité fascine et intrigue. Arrivés en France en 1845, la troupe impressionne le grand public et les artistes romantiques de l'époque, influencés par des romans tel Le Dernier des Mohicans (1826) de Fenimore Cooper.

### BIEN / AUJOURD'HUI



The Couple in the Cage: Two Underdeveloped Amerindians Visit the West, performance de Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña (États-Unis, Mexique), photographie de Nancy Lurie, tirage argentique, 10x18 cm, 1995.

L'exploitation et l'exhibition des populations colonisées, comme ce fut le cas au Jardin d'Acclimatation à Paris, et la surexposition des corps « exotiques » sont régulièrement questionnées par les artistes. Ainsi à l'occasion d'une performance, Guillermo Gómez-Peña et Coco Fusco, costumés et enfermés dans une cage, interrogent le public sur son rapport au corps des « Autres » et le placent dans une position de « voyeur » que dans la posture de « colonisateur ».

Jardin d'Acclimatation, Caraïbes (France, France), affiche, imprimée par Henry Dreyfus Scand & Paradoxe, 95x200 cm, 1882.

“ Tout le mal vient de ce que la vogue des Nègres en ces dernières années les a surtout fait considérer comme des gens destinés à servir à l'amusement, voire au plaisir artistique ou sensuel du Blanc. ”

Jane Nardal, La Dépêche africaine (1928)

### POUR ALLER PLUS LOIN

Pascal Blanchard, Gilles Boëtisch, Nanelle Snoep, Exhibitions. L'invention du sauvage, Actes Paris-Actes Sud/Musée du quai Branly, 2011.

# Métis et métissages

Les métissages entre hommes blancs et femmes indiennes, asiatiques ou noires apparaissent dès le milieu du XV<sup>e</sup> siècle et se développent au XVI<sup>e</sup> siècle, à une époque où les femmes blanches sont très peu présentes dans les Nouveaux Mondes. D'abord perçu comme le moyen de faire progresser la colonisation, de soutenir l'installation des conquérants et l'évangélisation du Nouveau Monde, le métissage est rapidement considéré comme dangereux pour l'ordre colonial et la diffusion des discours religieux. Cette pratique sera ainsi condamnée par les discours racialistes de nombreux savants à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, repris par les différents empires au siècle suivant.

Aux États-Unis, au Brésil ou dans les Caraïbes, on redoute en effet que le contact quotidien avec les Noirs anciens esclaves, jugés « dépravés », ne corrompe les Blancs. Ailleurs, l'importance croissante de minorités métisses inquiète rapidement les autorités coloniales. À partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la peur de la « dégénérescence de la race » s'affirme dans le discours public et le racisme se lie au discours colonial. S'opposent alors l'idée d'un renouvellement biologique de la « race » qui engendrerait une population « prête à collaborer » et la peur du déclin de la « race » blanche.

Pour empêcher les unions interraciales, les métropoles favorisent alors l'installation de femmes blanches dans les colonies dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans les faits, elles seules se voient interdire toute relation interraciale, contrairement aux hommes blancs. Se développe parallèlement la crainte que les femmes blanches soient capturées par les Indiens ; cette peur devient un sujet majeur des productions littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle. Tous les poncifs et imaginaires projetés sur le Bassin méditerranéen au temps de la capture d'esclaves blanches par les Sarrasins ou les Ottomans, y sont ainsi repris.

Aux États-Unis, les mesures ségrégationnistes impliquent également très vite la répression légale des unions mixtes et des relations sexuelles entre Noires, Asiatiques, Amérindiennes et Blancs. L'État du Maryland instaure la première législation en la matière en 1664. Elles se généralisent au XIX<sup>e</sup> siècle avec les lois *Jim Crow* et perdurent jusqu'aux années 1960. D'abord formulée à l'encontre des Noirs, la *color line* s'étend aux Asiatiques comme au Nevada en 1861.





Practical amalgamation (Le métissage en pratique) (États-Unis), lithographie d'Edward Williams Clay (New York, États-Unis), 24x32 cm, 1839. Autoportrait d'un homme et d'une femme de couleur dans une scène intime. Le danger des unions interraciales en caractérisant des couples « mélangés » sous les yeux d'Arthur Tappan, Daniel O'Connell et John Quincy Adams, colporteurs abolitionnistes qui sont responsables de l'altération de la « pureté » et de la « supériorité » de la « race » blanche.

## Métis et métissages

Les métissages entre hommes blancs et femmes indiennes, asiatiques ou noires apparaissent dès le milieu du XV<sup>e</sup> siècle et se développent au XVI<sup>e</sup> siècle, à une époque où les femmes blanches sont très peu présentes dans les Nouveaux Mondes. D'abord perçu comme le moyen de faire progresser la colonisation, de soutenir l'installation des conquérants et l'évangélisation du Nouveau Monde, le métissage est rapidement considéré comme dangereux pour l'ordre colonial et la diffusion des discours religieux. Cette pratique sera ainsi condamnée par les discours racialistes de nombreux savants à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, repris par les différents empires au siècle suivant.

Aux États-Unis, au Brésil ou dans les Caraïbes, on redoute en effet que le contact quotidien avec les Noirs anciens esclaves, jugés « dépravés », ne corrompe les Blancs. Alors, l'importance croissante de minorités métisses inquiète rapidement des autorités coloniales. À partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la peur de la « dégénérescence de la race » s'affirme dans le discours public et le racisme se lie au discours colonial. S'opposent alors l'idée d'un renouvellement biologique que la « race » qui engendrerait une population « prête à collaborer » et la peur du déclin de la « race » blanche.

Pour empêcher les unions interraciales, les métropoles favorisent alors l'installation de femmes blanches dans les colonies dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans les faits, elles seules se voient interdire toute relation interraciale, contrairement aux hommes blancs. Se développe parallèlement la crainte que les femmes blanches soient capturées par les Indiens ; cette peur devient un sujet majeur des productions littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle. Tous les poncifs et imaginaires projetés sur le Bassin méditerranéen au temps de la capture d'esclaves blanches par les Sarrasins ou les Ottomans, y sont ainsi repris.

Aux États-Unis, les mesures ségrégationnistes imposent également très vite la répression légale des unions mixtes et des relations sexuelles entre Noires, Asiatiques, Amérindiennes et Blancs. L'État du Maryland instaure la première législation en la matière en 1664. Elles se généralisent au XIX<sup>e</sup> siècle avec les lois Jim Crow et perdurent jusqu'aux années 1960. D'abord formulée à l'encontre des Noirs, la *color line* s'étend aux Asiatiques comme au Nevada en 1861.

**DOUBLE REGARD**

Le terme « métissage », formé en 1953 à partir des mots latins *miscere* (« mélanger ») et *genus* (« type »), est utilisé très tôt aux États-Unis dans la lutte contre les relations interraciales, surtout avec la promulgation des lois Jim Crow entre 1855 et 1894. Un pamphlet publié par le démocrate L. Sumner en 1864, aux affiches de propagande du parti des nord-américains, l'histoire du métissage serait constituée l'une des pierres angulaires des discours suprématistes.

→ *What miscegenation is? What are we to expect now that Mr Lincoln is re-elected*, couverture du pamphlet de L. Sumner (États-Unis), 20x12,5 cm, 1864. Ce pamphlet de L. Sumner, qui se dressa en défenseur d'une nouvelle génération et métissagionnisme « qui relève du métissage » diffuse néanmoins en sous-texte les arguments antiscépatistes : des unions « contre nature » qui définissent l'esthétique et qui mettent en danger la place de Thémis Blanc dans la société.

• *Forced basing will result in a race of mulattoes*, tract de propagande de White People's Party (Ashville, États-Unis), 20x4 cm, 1950.



Casta painting containing complete set of the casta combinations, racial classed couples in Spanish colonies in the Americas (Peinture de casta composée de seize cases, classification raciale des castes et couples espagnols aux Amériques) (Mexique), peinture, huile sur toile, 148x104 cm, 1732-1740. Ce tableau de casta représente seize couples intimes familiaux, quotidiens et domestiques : en haut à gauche se trouvent les « races » les plus pures et les plus blanches, tandis que les « races » les plus mélangées et colorées sont regroupées à l'opposé, en bas à droite.



Mestizo, De espagnol y negro (Métis (Métissage d'un espagnol et d'une « négresse » un métis), peinture, huile sur toile, 48x38 cm, 1775-1800. Les traits racialement sophistiqués de la femme laissent penser qu'il s'agit peut-être d'une esclavée noire attachée par Thémis qui aurait pu la suite épousée. La violence d'ordre territorial fait preuve d'obscure à la mort, selon l'artiste, qu'une relation mixte ne peut que mal finir.



Portrait of a family Franco-coloniale (Vietnam), photo-carte, 7x12cm, sans date (1950).

À milieu du XX<sup>e</sup> siècle, la figure de la métisse fait son apparition et marque un tournant dans l'histoire du cinéma. Son parcours est souvent dramatique, à l'image de Balah, associée après une tentative de vol, de Lila, punie entre les deux ans de l'un et noir et l'autre blanc, de 1949, infirmière d'ascendance noire à la peau assez claire pour paraître blanche, et de Tess, qui met à mal les préjugés raciaux de la famille qui la recueille et plus largement ceux de la culture visuelle allemande. Ces films montrent la complexité du métissage et des couples mixtes, dont les histoires ne s'inclinent pas dans le « come ».



▲ Sans titre (campagne publicitaire United Colors of Benetton (Oliviero Toscani), photographie, tirage argentique, plusieurs formats, sans date (1991).

En 2016, la marque United Colors of Benetton produit une nouvelle campagne publicitaire, « Le visage de la ville », à travers un vidéo *mogging* et des images tentant de créer le « visage type » d'une esthétique métisse. Depuis plus de trois décennies, les campagnes publicitaires de United Colors of Benetton communiquent sur le concept d'un « métissage total » et suscitent de nombreuses controverses. Fondées sur deux théories qui s'opposent, le métissage et la « pureté », les affiches de United Colors of Benetton s'emparent du multiculturalisme pour en faire un modèle progressiste et un argument de vente.



- ▲▲ *Dahsh* la métisse, affiche du film réalisé par Jean Grenillon (France), 120x180 cm, 1932. Ce film raconte l'histoire d'une fille et riche métisse assassinée par un membre d'origine blanche, alors qu'elle voyageait sur un paquebot avec son mari noir. L'héroïne est une figure mystérieuse, aux relations tordues, à la fois exotisée et précoc.
- ▲ *Privy*, La négresse blanche, affiche du film réalisé par Ella Kazan (États-Unis), plusieurs formats, 1949.
- ▲ *Tess*, affiche du film réalisé par Robert A. Stemmle (Allemagne), 20x70 cm, 1952. Ici c'est elle, une jeune soldat africain-américain et une Allemande, la petite Tess (connécté allemand qui dirige les enfants africains-allemands) est accueillie par une famille allemande de la classe moyenne. Sa gentillesse et ses bonnes manières ont peu à peu raison du racisme et des préjugés et lui permettent d'être acceptée au sein de la famille, jusqu'au jour où son père biologique décide de la ramener aux États-Unis avec lui.
- ▲ *Mestizo*, affiche du film réalisé par Matthieu Kassovitz (France), 170x120 cm, 1993.

“ Les mariages entre Blancs et Noirs subvertissent la paix sociale [et] détruisent la suprématie morale des Blancs... ”

Seaborn A. Roddenbery, membre du Congrès (1912)

POUR ALLER PLUS LOIN...  
Nelly Schmidt,  
*Histoire du métissage*,  
Paris, La Martinière,  
2003.

## Corps noirs

Comme l'illustre *L'image du Noir dans l'art occidental* publié en 1976, les hommes et femmes d'origine africaine sont représentés depuis l'Antiquité en Occident. D'abord objet de répulsion, le corps noir sert de faire-valoir à la blancheur occidentale. Cette mise en contraste soutient alors l'idée d'une supériorité et l'aristocratie européenne des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles s'attache les services de jeunes domestiques noirs sous couvert de les « élever moralement ». Dans le même temps, s'exerce une certaine fascination pour ces corps non blancs que l'on retrouve dans une multitude de peintures et de dessins. Des objets « exotiques », souvent liés à l'histoire de l'esclavage et à l'« Ailleurs », accompagnent ces représentations pour souligner la richesse des aristocrates.

Longtemps perçus comme grossiers et brutaux, les corps noirs sont également associés à la sauvagerie et à une sexualité débridée. Dès l'époque moderne, la littérature et les récits de colons et des savants soutiennent l'image de Noirs dotés d'organes sexuels surdimensionnés et les présentent comme des « dangers » pour les « femmes blanches ». L'attrait pour l'« exotisme », qui se répand au XIX<sup>e</sup> siècle soutenu par le courant orientaliste, favorise simultanément une esthétisation du corps noir et nourrit les fantasmes (sexualité incontrôlée, odeur insupportable, répulsion physique...) jusqu'à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle.

Avec la Première Guerre mondiale se produit un changement de perception. Les soldats noirs (mais également des Indes) provenant des troupes coloniales (françaises et anglaises) et états-uniennes acquièrent une visibilité inédite. Le sport révèle aussi, au lendemain de la guerre, de grands champions comme les boxeurs Panama Al Brown et Jack Johnson. Joséphine Baker s'impose quant à elle dans le milieu artistique, à partir de 1925 et durant les Années folles, comme l'emblème de la femme noire désirable et sensuelle.

L'esthétique « nègre » des années 1930 et le mouvement de la *Harlem Renaissance* touchent ainsi tous les domaines, de la littérature aux arts décoratifs, du cinéma aux arts plastiques, du café-théâtre à la musique jazz. Bien que désormais mis en valeur, le corps noir n'en demeure pas moins cantonné à une altérité « hors norme » et toujours « exotique ». Cette image se transforme à la fin des années 1950, avec les conflits de décolonisation et les luttes pour les droits civiques aux États-Unis, qui raniment l'idée d'un corps noir agressif et dangereux, avant que la publicité ne reprenne les codes d'un exotisme fantasmé et hypersexualisé dans les années 1970-1980.



En croisière. Une réception à la cour du roi Kaka, carte postale éditée un dessin d'E. R., dessin par Nabea à (Paris, France), 1913



L'embrasement du choix de la reine de Tombouctou, offrant une vue des mœurs en attendant de captiver l'embrasement, M.H., gravure colorisée, signée George Courbet, dessinée par George Humphrey (Londres, Angleterre), 20,5x25,5 cm, 1913

Au III<sup>e</sup> siècle, les nobles romains se font porter en chariot de service, souvent sous les traits de jeunes enfants ou de saïns afin de maintenir à distance tout regard sexuel. La boucle d'oreille et le collier rappellent leur servitude, tandis que les jeux de regard, le contraste de carnations, les postures et la disposition des personnages sur la toile contribuent à mettre en valeur le maître et l'opulente qu'il possède.



Charlotte-Elisabeth de Bavière, princesse Rusine, duchesse de Saxe (1824-1902), peinture signée François de Troy (France), huile sur toile, 148,177 cm, 1830

► **Francisco-María de Burriel, Mademoiselle de Bili et Louise-Françoise de Bourbon, Mademoiselle de Nantes (France),** peinture signée Philippe Vigier, huile sur toile, 1840 cm, 1870-1882. La composition du tableau intègre un portrait en pied de la jeune reine de Danemark et de la princesse de Bavière. Leur dress est porteur d'un collier, témoignage de leur appartenance à Mademoiselle de Nantes (et indirectement de la domination de la reine sur l'Europe). Avec sa main droite posée sur l'épaule de l'écuyer et son bras gauche portant le chapeau, elle affirme sa richesse, son autorité et son statut social.

► **Elizabeth Murray, Lady Tolmische, Lady Courtesan of Desart and Duchess of Louberville with a Black Servant (Anglois),** peinture signée Peter Lily, huile sur toile, 104,178 cm, 1825

► **Portrait of young Grand Duke Pavel Petrovitch (Russie),** peinture signée Stepanov Tsvetkoff (Esaki), huile sur toile, 176x107 cm, 1765. Le rôle de serviteur ne se limite pas à l'espace domestique domestique, en témoigne cette scène où un jeune garçon accompagne le grand-duc Pavel Petrovitch sur le champ de bataille.



« Colonisation », couverture du magazine de géopolitique, numéro spécial hors-série, 37x27 cm, 1934 [France]. L'homme africain est souvent réduit à son corps et à sa puissance physique, sa masculinité devient son identité intrinsèque. Il porte ici la croix en valeur de l'Évangile, concept structurant du discours colonial, réduisant ainsi les populations africaines à leur seule corporalité.



Le serf du désert et l'enfant de Paris, carte postale, d'après un dessin de Paris, éditée par Trépan (Paris, France), 14x9 cm, 1917. Alors que des images de militaires de guerre confortant des travailleurs coloniaux sont largement diffusées par l'armée durant la Première Guerre mondiale pour rassurer les Français sur le bien-être de cette présence pour vaincre les Allemands, l'opinion perçoit ces soldats comme de potentiels chômeurs de « petites Patries ». Le dessinateur joue sur l'identité douteuse des soldats, à la fois « enfants de Paris » et « enfants du désert ».

## Corps noirs

Comme l'illustre *L'image du Noir dans l'art occidental* publié en 1976, les hommes et femmes d'origine africaine sont représentés depuis l'Antiquité en Occident. D'abord objet de répulsion, le corps noir sert de faire-valoir à la blancheur occidentale. Cette mise en contraste soutient alors l'idée d'une supériorité et l'aristocratie européenne des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles s'attache les services de jeunes domestiques noirs sous couvert de les « élever moralement ». Dans le même temps, s'exerce une certaine fascination pour ces corps non blancs que l'on retrouve dans une multitude de peintures et de dessins. Des objets « exotiques », souvent liés à l'histoire de l'esclavage et à « *Ailleurs* », accompagnent ces représentations pour souligner la richesse des aristocrates. Longtemps perçus comme grossiers et brutaux, les corps noirs sont également associés à la sauvagerie et à une sexualité débridée. Dès l'époque moderne, la littérature et les récits de colons et des savants soutiennent l'image de Noirs dotés d'organes sexuels surdimensionnés et les présentent comme des « dangers » pour les « femmes blanches ». L'attrait pour l'« exotisme », qui se répand au XIX<sup>e</sup> siècle soutenu par le courant orientaliste, favorise simultanément une esthétisation du corps noir et nourrit les fantasmes (sexualité incontrôlée, odeur insupportable, répulsion physique...) jusqu'à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle. Avec la Première Guerre mondiale se produit un changement de perception. Les soldats noirs (mais également des Indes) provenant des troupes coloniales (françaises et anglaises) et états-uniennes acquièrent une visibilité inédite. Le sport révèle aussi, au lendemain de la guerre, de grands champions comme les boxeurs Panama Al Brown et Jack Johnson. Joséphine Baker s'impose quant à elle dans le milieu artistique, à partir de 1925 et durant les Années folles, comme l'emblème de la femme noire désirable et sensuelle.

L'esthétique « nègre » des années 1930 et le mouvement de la *Harlem Renaissance* touchent ainsi tous les domaines, de la littérature aux arts décoratifs, du cinéma aux arts plastiques, du café-théâtre à la musique jazz. Bien que désormais mis en valeur, le corps noir n'en demeure pas moins cantonné à une altérité « hors norme » et toujours « exotique ». Cette image se transforme à la fin des années 1950, avec les conflits de décolonisation et les luttes pour les droits civiques aux États-Unis, qui riment l'idée d'un corps noir agressif et dangereux, avant que la publicité ne reprenne les codes d'un exotisme fantasmé et hypersexualisé dans les années 1970-1980.



► **Darine Stern**, couverture du magazine *Playboy* (Chicago, États-Unis), 20,5x27,5 cm, 1971 (octobre).

Cette couverture publiée en 1971 a fait date car c'est la première fois qu'un modèle africain-américain (seule en couverture) pose pour *Playboy*. Ce choix remet en cause la color line dans un milieu plein de valeurs consensuelles (NAP\* [White Anglo-Saxon Protestant] et intervient dans un contexte de mutations profondes : libération sexuelle, fin des restrictions interraciales au cinéma, émergence de la Biopolitologie, particulièrement présente aux États-Unis dans les années 1970. Darine Stern fera ensuite carrière comme mannequin. Cette couverture *Playboy* a été sélectionnée, en 2005, par l'*American Society of Magazine Editors* comme l'une des quarante couvertures de magazine les plus importantes des quarante dernières années.

### BIEN / AU JOURD'HUI

Le duo *Winkz/Vermin* noir et récent dans l'histoire, depuis les représentations de la reine de Saba jusqu'à la scène rap contemporaine, en passant par Joséphine Baker qui se promenait avec sa panthère dans Paris. Aujourd'hui, ce duo s'exprime dans la presse écrite et pornographique, la littérature populaire et les paroles des musiciens urbains. Ces représentations réduisent la femme à une créature de la saune ou de la forêt vierge, à la sexualité « anormale » et dangereuse.

► **Le « vif » de l'Exposition coloniale. Le pavillon du *Byrrh***, publicité créée par Georges Lacombe, 40,5x31,5 cm, 1931. La couverture de l'Exposition coloniale internationale de 1931, toutes les grandes marques inaugurent un pavillon avec leur produit. De nombreuses publicités adoptent alors une iconographie « coloniale » comme l'apéritif français *Byrrh* qui repose sur les stéréotypes de l'espèce en figurant une femme noire, fière, « sauvage » et « indomptée » à l'image d'un animal elle est associée.

► **New Look**, couverture de magazine (*Magazine*) n° 13, 27,5x21,5 cm, 1944.



“ Mais elle était devenue bien belle, Fatou-gaye. Quand elle marchait, souple et cambrée, avec ce balancement de hanches que les femmes africaines semblent avoir emprunté aux grands félins de leur pays. ”

Pierre Loti, *Le Roman d'un spahi* (1881)

### POUR ALLER PLUS LOIN

Grégory Foucaumon, *Nail Ver-Nôye, Noir : entre peinture et Histoire*, Mousseau-Barfoux, Éditions Omniscience, 2018.

# Corps orientaux

Après avoir alimenté les récits des voyageurs aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles – dont le recueil *Les mille et Une nuits* marque un tournant majeur en 1703 –, la figure de la femme orientale fait son entrée en littérature et dans les arts au XVIII<sup>e</sup> siècle, aux côtés du despote turc et des eunuques du harem. La nudité des femmes maghrébines, arabes ou turques devient alors un sujet de prédilection de l'orientalisme artistique au XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, Jean-Auguste-Dominique Ingres ou Jean-Léon Gérôme peignent un harem de fiction où l'Orientale apparaît en femme lascive, soumise et impudique. D'abord pensée comme une figure politique, l'odalisque est finalement perçue comme une femme oisive, ayant pour seule préoccupation la satisfaction des désirs de son maître, sa servilité étant le symbole, pour les philosophes des Lumières, de la société tyrannique à laquelle elle appartient.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'image sulfureuse des femmes orientales est perpétuée dans les cartes postales et les photographies érotiques de « Mauresques » dénudées, au regard et au sourire provocants, ou encore par les Ouled Naïl, *courtisanes d'Algérie* célébrées pour leurs danses, puis considérées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme des « prostituées ordinaires ». Quant aux hommes orientaux, ils sont soit perçus comme des individus cruels, à la virilité exacerbée et tyrannique, soit comme des êtres efféminés, incapables de satisfaire leur femme. Ce fantasme de l'Oriental homosexuel (ou « homme incapable »), loin d'avoir disparu aujourd'hui, a été intégré par la culture gay occidentale, tout comme celui de la femme orientale qui perdure dans la production pornographique hétérosexuelle à travers les occurrences « beurette » (omniprésente sur le net et dans l'imaginaire du porno) et « fille voilée », deux des recherches les plus fréquentes sur les sites internet pornographiques.





Les Chiémas, peinture signée Jean-Joseph Benjamin-Constant (Paris, France), huile sur toile, 1864/65 cm, 1864. Benjamin-Constant, l'un des maîtres du mouvement orientaliste, montre ici une scène de harem. Les femmes, enfermées et surveillées par un eunuque, y sont des objets de désir passés d'homme à homme et de l'occidental à l'occidental, alors que le peintre suggère l'isolement de certaines d'entre elles.



Le Harem, vue stéréoscopique, 14x13 cm, 1904-1905. Cette scène représente un harem fantasmé dans un décor de caravansérail. L'adresse anglaise qui se trouve à côté paraît « Chabouali », « House of all nations », « maison égyptienne » et « égyptologique » de Paris.



## Corps orientaux

Après avoir alimenté les récits des voyageurs au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles – dont le recueil *Les mille et Une nuits* marque un tournant majeur en 1703 – la figure de la femme orientale fait son entrée en littérature et dans les arts au XVIII<sup>e</sup> siècle, aux côtés du despote turc et des eunuques du harem. La nudité des femmes maghrébines, arabes ou turques devient alors un sujet de prédilection de l'orientalisme artistique au XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, Jean-Auguste-Dominique Ingres ou Jean-Léon Gérôme peignent un harem de fiction où l'Orientale apparaît en femme lascive, soumise et impudique. D'abord pensée comme une figure politique, l'odalisque est finalement perçue comme une femme oisive, ayant pour seule préoccupation la satisfaction des désirs de son maître, sa servilité étant le symbole, pour les philosophes des Lumières, de la société tyrannique à laquelle elle appartient.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'image sulfureuse des femmes orientales est perpétuée dans les cartes postales et les photographies érotiques de « Muresques » dénudées, au regard et au sourire provocants, ou encore par les Ouled Nail, *courtisanes d'Algérie* célébrées pour leurs danses, puis considérées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme des « prostituées ordinaires ». Quant aux hommes orientaux, ils sont soit perçus comme des individus cruels, à la virilité exacerbée et tyrannique, soit comme des êtres efféminés, incapables de satisfaire leur femme. Ce fantasme de l'Oriental homosexuel (ou « homme incapable »), loin d'avoir disparu aujourd'hui, a été intégré par la culture gay occidentale, tout comme celui de la femme orientale qui perdure dans la production pornographique hétérosexuelle à travers les occurrences « beurette » (omniprésente sur le net et dans l'imaginaire du porno) et « fille voilée », deux des recherches les plus fréquentes sur les sites internet pornographiques.

Depuis plus d'un siècle, les fantasmes projetés sur la femme voilée constituent des images composées de la même façon. Le visage est caché mais la poitrine est exposée. Derrière le voile, tout un imaginaire sensuel se révèle. Cette représentation permanente véhicule une sensualité hypocrite et une fausse pudeur qui dissimulent en réalité la beauté sensuelle des femmes orientales ou maghrébines. Les idées de transgression et de voyeurisme associées au voile, qui soulignent la nudité de la femme, en renforcent par ailleurs la tension érotique.



- **Égyptien avoué** (Égypte), carte postale, éditée par « Cosmopolites (Alexandrie, Égypte), 914 cm, 1908. Ce genre de photographies constitue une double production mettant en scène une femme à la fois dénudée et portant la voile. Ce « jeu » graphique détermine la posture que l'islam pour créer un espace d'indistinction à découvrir ».
- **Femme arabe, tenue de nuit**, carte postale, éditée par Éditions Aquapixx 143 (Paris, France), 9x13 cm, 1908. La légende de cette carte postale d'une femme postérieurement en « tenue de nuit » sert de prétexte pour outrepasser la censure et dénuder le modèle.
- **Érotisme** « couverture du magazine *Plaisir*, n° 3, 20x21 cm, 1987 ».
- **« Freedom First »** (États-Unis), couverture du magazine *Hustler* 21x27 cm, 2017 [juin]. Pour le 43<sup>e</sup> anniversaire du magazine *Hustler*, le propriétaire Larry Flynt choisit de mettre en couverture un modèle nu portant seulement un high waisted coudeur en tissu de style « Arabes ». Accompagné des mots « Freedom First » (à la liberté d'abord), la couverture a créé une forte controverse aux États-Unis.



Exposition universelle de 1900 du Canal (Paris, France), affiche signée Robert Salée, 100x140 cm, 1900. Cette affiche reunit deux thèmes stéréotypés orientalistes alors en vogue en Europe : la découverte du vent, le charisme du serpent, la femme du rapt, et laisse apparaître un détail pour agacer le voyeur : un sein que l'on aperçoit à l'échappée du corsage de la danseuse.



*The Sign of the Cross* (Le fils du Christ), affiche du film réalisé par George Fitzmaurice (Los Angeles, États-Unis), 100x160 cm, 1926. Le motif de la « femme orientale » des années 1920, manifeste dans le film *Le Cheik* et *Le Fil du Christ* inspire de nombreuses productions artistiques telles le chanteur Louis Armstrong (*The Sign of the Cross*, 1922) mais également industrielles comme les présentoirs de la marque *Shoek* (années 1920) dont l'emballage reprend des motifs orientalistes.



**Le Bain turc** de Jean-Auguste-Dominique Ingres s'inspire des *Lettres d'Orient* de Lady Mary de Montagu écrites au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le texte décrit alors de « belles femmes nues dans des poses diverses... les unes conversant, les autres à leur ouvrage [...] tandis que leurs esclaves [...] s'occupent à noter leur chevelure avec fantaisie ». Cette huile sur toile exprime ainsi la fascination européenne pour l'« exotisme » du bain turc. S'y dessine une autre approche du corps et de la nudité, associée à une pratique à la fois saine, sensuelle et récréative, puisqu'on y voit des femmes s'étendre les cheveux d'épais, boire du thé et se détendre.

**Le Bain turc**, peinture signée Jean-Auguste-Dominique Ingres (Paris, France), huile sur toile, 1863/64 cm, 1862.

### HIER / AUJOURD'HUI



L'« homosexualité » des hommes du Maghreb, liée à la réclusion des femmes, passe les siècles sans à priori, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, que l'homosexualité y est fréquente. Les pays deviennent ainsi des espaces centraux des pratiques et de l'imaginaire homosexuels. Ainsi que les jeunes couples « arabes » nourrissent les premiers fantasmes, l'image de l'homme oriental a progressivement évolué vers une représentation hyperféminisée qui se retrouve dans l'actuelle production pornographique homosexuelle européenne ou comme un danger pour les « femmes blanches » dans la littérature coloniale au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.



■ **Domestique égyptienne** (Le Café, Égypte), photographie de Wilhelm von Heintze, tirage albumine au format carte de visite, 10,5x15 cm, 1860.  
 ■ « **France Saïd** » (France), couverture du magazine *TÊTU*, n° 200, 27,5x24 cm, 2014 [juin].

“ Le harem ! À ce seul mot, l'Européen monogame entrevoit un paradis sensuel, une luxure à jet continu, le summum des voluptés. [...] Quelle illusion ! ”

André-D. Rebreyend, *Les Amours marocaines* (1919)

### POUR ALLER PLUS LOIN

Lynn Thornton, *La femme dans la peinture orientaliste*, Paris, ACR Éditions, 1996.

## Corps asiatiques et océaniens

Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, les Européens véhiculent une image dévirilisée des hommes asiatiques. La figure du « pédéraste indochinois » ou de Java apparaît ainsi au début de l'histoire coloniale, l'homosexualité supposée étant associée à la relative indifférenciation entre hommes et femmes sur les plans physique (hommes souvent imberbes et de petite taille) et vestimentaire (hommes et femmes portant des tenues très sophistiquées). Les femmes asiatiques sont quant à elles considérées, à l'époque coloniale, comme des objets, des « poupées aux petits pieds » et au corps nubile. Le mythe de la femme asiatique docile, au service sexuel des hommes blancs (ou Japonais), se fixe dans les imaginaires et se concrétise à travers la prostitution qui se développe dans les Empires hollandais (Indonésie), français (Indochine), états-unis (Philippines), anglais (Birmanie) et japonais (Corée).

Ce stéréotype imprègne l'imaginaire érotique des hommes, en particulier des États-Unis envoyés sur les théâtres de guerre asiatiques après la Seconde Guerre mondiale et des soldats des empires coloniaux en décolonisation, lors de l'occupation du Japon (1945-1952), de la guerre d'Indochine (1946-1954), en Indonésie (1945-1949) ou de Corée (1950-1953), puis de celle du Vietnam (1955-1975). Il se diffuse notamment *via* la production cinématographique nord-américaine qui cantonne souvent la femme asiatique au rôle de prostituée ou de servante sexuelle, couramment incarnée par la figure de la geisha japonaise dans le cinéma hollywoodien.

Au Japon, tout un imaginaire se développe sur les femmes de « petite vertu » en Asie et dans les îles du Pacifique, soutenant l'idée que seule la femme japonaise est « respectable » et surtout « pure » car blanche de peau. Il se double d'une production plus spécifique sur les femmes des îles du Pacifique présentées comme lascives et sans pudeur dans l'imaginaire graphique et photographique japonais. En Europe, les femmes océaniques sont quant à elles perçues comme des beautés « naturelles » et « sauvages », une image héritée des récits de voyageurs dès le XVII<sup>e</sup> siècle, abondamment reprise par la presse de charme et l'industrie du divertissement. La Vahiné constitue le fantasme absolu de la femme érotisée en Europe et son double états-unien, l'Hawaïenne, devient un « genre sexuel » à part entière dans les années 1950.



Hula Girls (Hawaï), photographie de studio, tirage argentique, 9x13 cm, 1943.  
Les Hula Girls, artistes hawaïennes, baronnent au studio hollywoodien, un flâneur photographique, mouvant un docteur, avec les GIs et les marines présents sur file lors de la Seconde Guerre mondiale. Ces mises en scène ont durablement marqué les esprits et ont contribué à construire le mythe du paradis polynésien.

\* Vahiné - gravure signée Fredilo, in La femme dans les colonies Françaises de Petrus Durel (France), 7x11 cm, 1898. L'ouvrage d'ou surgissent cette image relate un discours façonné par les stéréotypes de genre et de « race ». Il est enrichi de plusieurs gravures du caricaturiste Fredilo, particulièrement reçues pour ses illustrations érotiques.

## Corps asiatiques et océaniques

Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, les Européens véhiculent une image dévirilisée des hommes asiatiques. La figure du « pédéraste indo-chinois » ou de Java apparaît au début de l'histoire coloniale, l'homosexualité supposée étant associée à la relative indifférence entre hommes et femmes sur les plans physique (hommes souvent imberbes et de petite taille) et vestimentaire (hommes et femmes portant des tenues très sophistiquées). Les femmes asiatiques sont quant à elles considérées, à l'époque coloniale, comme des objets, des « poupées aux petits pieds » et au corps nuible. Le mythe de la femme asiatique docile, au service sexuel des hommes blancs (ou japonais), se fixe dans les imaginaires et se concrétise à travers la prostitution qui se développe dans les Empires hollandais (Indonésie), français (Indochine), états-uniens (Philippines), anglais (Birmanie) et japonais (Corée).

Ce stéréotype imprègne l'imaginaire érotique des hommes, en particulier des États-Unis envoyés sur les théâtres de guerre asiatiques après la Seconde Guerre mondiale et des soldats des empires coloniaux en décolonisation, lors de l'occupation du Japon (1945-1952), de la guerre d'Indochine (1945-1954), en Indonésie (1945-1949) ou de Corée (1950-1953), puis de celle du Vietnam (1955-1975). Il se diffuse notamment via la production cinématographique nord-américaine qui cantonne souvent la femme asiatique au rôle de prostituée ou de servante sexuelle, couramment incarnée par la figure de la geisha japonaise dans le cinéma hollywoodien.

Au Japon, tout un imaginaire se développe sur les femmes de « petite vertu » en Asie et dans les îles du Pacifique, soutenant l'idée que seule la femme japonaise est « respectable » et surtout « pure » car blanche de peau. Il se double d'une production plus spécifique sur les femmes des îles du Pacifique présentées comme lascives et sans pudor dans l'imaginaire graphique et photographique japonais. En Europe, les femmes océaniques sont quant à elles perçues comme des beautés « naturelles » et « sauvages », une image héritée des récits de voyageurs dès le XVII<sup>e</sup> siècle, abondamment reprise par la presse de charme et l'industrie du divertissement. La Vahiné constitue le fantasme absolu de la femme érotisée en Europe et son double états-unien, l'Hawaïenne, devient un « genre sexuel » à part entière dans les années 1950.

Meat Eze PC by Axis, affiche publicitaire d'Axis (pour toute l'Asie), 120x80 cm, 2009. Cette publicité pour un ordinateur étale toute information sur l'objet et se focalise sur l'image d'une jeune femme hypersexualisée. La stratégie de communication ainsi choisie place la femme au même niveau que l'ordinateur - un simple produit de consommation.



Hollandais et courtisanes (Tagasaki, Japon), peinture, 1800-1803, au musée du XIX<sup>e</sup> siècle, sous le drapeau Tokugawa. Le Japon tente de renouer l'effacement érotique et la censure avec l'Occident. Cette peinture est un témoignage visuel qui parle de la rencontre entre commerçants hollandais et courtisanes japonaises, une sorte de coterie inversée pour la société japonaise, un tabou absolu dans une société fermée à l'Occident.



Vahiné. D'après des photographes de Teos Sylwan, édité par Pacific Promotion (Polynésie), 16x18 cm, 1995.

Dans Madame Chrysanthème, publié par Pierre Loti en 1888, le personnage principal discute avec un ami de son futur mariage : « une jolie femme à peu près à cheval noir, à peu de chat. Je la choisirai pile. Elle ne sera pas plus à l'aise qu'une poupée. [...] approchée tout de suite, elle) vient s'appuyer contre moi, avec une câblerie de bébé qui s'arrête étonnée face ». Cette description des femmes asiatiques, qualifiée des épouses et des mères séduites.



■ Lecture pour tous, illustration signée Georges Dufresne, couverture de missionnaire (Paris, France), 20x14,5 cm, 1937 (d'après).  
■ Missions à Saigon (Vietnam), illustration d'Alain, couverture du roman du commandant René Paris, France, 22x14 cm, 1960. Triste sur son visage, cette couverture représente une jeune femme indochinoise aux traits érotisés. Le surnom érotisé dans ce roman relève davantage du fantasme que d'une description réaliste de la vie et de sa banalité, mais conduit à fixer durablement un discours après le départ des soldats français d'Indochine entre 1954 et 1955.  
■ Coréen Beauty. A young kisabang (singing girl) in full Korean traditional dress (Corée), carte postale, 14x8 cm, 1954.  
■ Jeune femme japonaise et soldat américain partageant du chocolat (Japon), photographie de John Florea, tirage argentique, 21,5x17,5 cm, 1946. Après une série de vols et d'explosions causées par des soldats états-uniens à leur arrivée au Japon, les autorités locales et l'armée des états-uniens organisent la prostitution dans le pays pour éviter de nouveaux crimes sexuels. Plusieurs compagnies de propagande fabriquent ainsi l'image idéale du couple mixte - soldat américain/jeune fille japonaise - pour rassurer les populations des deux côtés du Pacifique, tirant par là même le tabou du couple mixte.

### DOUBLE REGARD

Les sociétés indiennes précoloniales concevaient variablement la masculinité. Cette « fluidité » est jugifiée et planifiée au temps de l'Empire britannique où l'on dénigrait alors « l'Anglais vil » du « Bengali efféminé » au prétexte d'un savoir instable. La fascination pour les corps asiatiques masculins et leur beauté efféminée n'en demeurent pas moins un objet de fascination et d'inspiration, à l'image du danseur Hubert Stawits qui crée, dans les années 1920, des mises en scène reprenant explicitement l'art saïwan d'Oké du Sud-Est.

■ Robert Stawits in an Indo-Chinese Dance, photographie de Nikolai Muray (Etats-Unis), tirage argentique, 24x17 cm, 1921.  
■ Male Figure, photographie de Lionel West (Sri Lanka), tirage au seltano-bromure d'argent, 57x35 cm, 1938.



Initiée à la fin des années 1940, la photographie de tigre se développe dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Les photographes militaires britanniques, comme W. W. Hooper et G. Western, se spécialisent alors dans ce genre. Pour souligner les variations vestimentaires régionales et les diverses catégories sociales et/ou raciales, les artistes photographent leurs sujets dans des décors pittoresques, comme dans cette mise en scène où deux danseuses sont lascivement installées sur un divan orné d'effrores. Ces photographes de studio circulent pendant les expositions internationales en Europe, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et participent à la construction d'images stéréotypées sur les traditions locales.

■ Danseuses indiennes (Inde), photographie de W. W. Hooper et G. Western, tirage argentique, 17x22 cm, 1860-1870.

“ De superbes princesses, qui vous aiment, qui raffolent de vous, et qui vous dorlotent dans des hamacs. ”  
Jacques Arago, Souvenirs d'un aveugle. Voyage autour du monde (1868)

POUR ALLER PLUS LOIN...  
Roger Bosley (dir.), Kannibals & Vahinés. Images des mers du Sud, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2001.

### Couples mixtes

La sexualité interracial a longtemps fait l'objet d'un contrôle moral, religieux, social et politique. Ainsi, les premiers couples mixtes ont été peu nombreux et se sont retrouvés en marge de la société, devenant de véritables références dans la lutte pour les mariages mixtes et métis. Beaucoup de ces récits sont devenus mythiques dans la littérature ou le cinéma.

La Première Guerre mondiale marque alors un tournant, non seulement par la présence de soldats coloniaux et Africains-Américains en Europe, mais également par l'instauration de bordels militaires durant le conflit qui autorisent les relations sexuelles interraciales, tarifées, mais jusqu'alors interdites. Les commandements militaires tenteront néanmoins de limiter la progression des relations mixtes en interceptant et censurant le courrier des soldats et en prenant diverses mesures administratives contre les couples désirant se marier.

De 1920 à 1970, période notamment marquée par l'entre-deux-guerres et la libération de l'Europe et de l'Asie-Pacifique en 1944-1945, les représentations de couples interraciaux se multiplient en Occident. Ce cosmopolitisme se retrouve particulièrement dans les lieux de divertissement, au sein de la culture jazz ou dans l'univers du music-hall tout au long des années 1945-1955. À cette époque, la société états-unienne demeure fortement ségrégationniste et le code *Hays* interdit notamment, jusqu'en 1956, les scènes de sexualité interracial au cinéma. Avec le changement législatif, en pleine Guerre froide, de nombreux films mettent ainsi en scène des *couples mixtes* métissés, parmi lesquels *Sayonara* (1957), *The Barbarian and the Geisha* (1958), *Hiroshima mon amour* (1959) et *The World of Suzie Wong* (1960). Ces quatre films rendent visibles, dès les années 1950, les couples formés par des Asiatiques et des Blancs (jusqu'alors interdits aux États-Unis) et il faudra attendre 1965 avec la sortie d'*A patch of blue* pour que le cinéma états-unien aborde la question des couples noir/blanc. Le cinéma européen bascule dans la même dynamique bien qu'il n'ait pas à contourner une législation ségrégationniste officielle, celle-ci étant beaucoup plus d'ordre moral. Très vite, les productions britanniques et françaises proposeront également un nouveau regard sur les couples mixtes, comme dans *Afrique-sur-Seine* (1955) de Jacques Mélo Kane, Mamadou Sarr et Paulin Soumanou Vieyra, ou *Black Narcissus* (1947) de Michael Powell et Emeric Pressburger.

À la fin des années 1960, les mutations sociales et la « révolution sexuelle » annoncent une rupture majeure. Le mouvement des droits civiques engagé aux États-Unis s'étend progressivement au contexte européen où les guerres de décolonisation, puis les immigrations en provenance des espaces africain, asiatique ou antillais, bouleversent l'interdit des relations interraciales.





**The Kiss**, peinture signée Théodore Jacques Ralli (Paris, France), huile sur toile, 24x33 cm, 1887. Cette toile est une réinterprétation de la scène artistique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'actrice élève de Jean-Léon Gérôme, représentée avec sensualité et sans aucun cliché, se coule élégant. C'est l'un des rares tableaux « avec bonheur d'amour amoureux d'effroi Dorending peint en 1899 », à montrer une telle scène en Europe à cette époque.

## Couples mixtes

La sexualité interraciale a longtemps fait l'objet d'un contrôle moral, religieux, social et politique. Ainsi, les premiers couples mixtes ont été peu nombreux et se sont retrouvés en marge de la société, devenant de véritables références dans la lutte pour les mariages mixtes et métis. Beaucoup de ces récits sont devenus mythiques dans la littérature ou le cinéma.

La Première Guerre mondiale marque alors un tournant, non seulement par la présence de soldats coloniaux et Africains-Américains en Europe, mais également par l'instauration de bordels militaires durant le conflit qui autorisent les relations sexuelles interraciales, tarifées, mais jusqu'alors interdites. Les commandements militaires tenteront néanmoins de limiter la progression des relations mixtes en interceptant et censurant le courrier des soldats et en prenant diverses mesures administratives contre les couples désirant se marier.

De 1920 à 1970, période notamment marquée par l'entre-deux-guerres et la libération de l'Europe et de l'Asie-Pacifique en 1944-1945, les représentations de couples interraciaux se multiplient en Occident. Ce cosmopolitisme se retrouve particulièrement dans les lieux de divertissement, au sein de la culture jazz ou dans l'univers du music-hall tout au long des années 1945-1955. À cette époque, la société états-unienne demeure fortement ségrégationniste et le *code Hays* interdit notamment, jusqu'en 1956, les scènes de sexualité interraciale au cinéma. Avec le changement législatif, en pleine Guerre froide, de nombreux films mettent ainsi en scène des couples mixtes métissés, parmi lesquels *Sayonara* (1957), *The Barbarian and the Geisha* (1958), *Hiroshima mon amour* (1959) et *The World of Suzie Wong* (1960). Ces quatre films rendent visibles, dès les années 1950, les couples formés par des Asiatiques et des Blancs (jusqu'alors interdits aux États-Unis) et il faudra attendre 1965 avec la sortie d'*A patch of blue* pour que le cinéma états-unien aborde la question des couples noir/blanc. Le cinéma européen bascule dans la même dynamique bien qu'il n'ait pas à contourner une législation ségrégationniste officielle, celle-ci étant beaucoup plus d'ordre moral. Très vite, les productions britanniques et françaises proposent également un nouveau regard sur les couples mixtes, comme dans *Afrique-sur-Seine* (1955) de Jacques Mélo Kane, Mamadou Sarr et Paulin Soumanou Vieyra, ou *Black Narcissus* (1947) de Michael Powell et Emeric Pressburger.

À la fin des années 1960, les mutations sociales et la « révolution sexuelle » annoncent une rupture majeure. Le mouvement des droits civiques engagé aux États-Unis s'étend progressivement au contexte européen ou les guerres de décolonisation, puis les immigrations en provenance des espaces africain, asiatique ou antillais, bouleversent l'interdit des relations interraciales.

### BIER / AUJOURD'HUI



Les couples mixtes font l'objet d'une étonnante pression sociale et de violentes réactions. Si Jodelle Soga et Catherine Watson constituaient une exception, le milieu social élevé de Jodelle lui avait permis de se marier à une femme blanche. Margaret Morrison ne connaît pas le même sort. Mariée à un Noir, elle fut pour cette raison agressée et menacée de mort en 1958. Elle écrivit sans à l'origine des épreuves sociales du quartier de Notting Hill à Londres.

- ➔ Jodelle Soga et sa femme Catherine Watson Chalmers, photographie, tirage argentique, 13x18 cm, 1959/1966.
- ➔ Margaret Morrison et son mari Raymond Andrews, Angleterre, photographie, tirage argentique, 24x36 cm, 1958.



« Le mariage au bal noir pendant le régime. La Baronne ne manqua pas de faire croire, tous les vendredis », *Fantasio*, dessin signé M. Valée, 1927.



Miles Davis et Juliette Gréco (France), photographie d'André Sza, tirage argentique, 24x36 cm, 1928. Le couple formé par Miles Davis et Juliette Gréco témoigne des amours impossibles dépeintes par les couples métis dans la période des indépendances. Ils se séparèrent en raison de l'impossibilité pour eux de se marier aux États-Unis, où vit à l'époque Miles Davis.



➔ Guess Who's Coming to Dinner (Devinne qui vient dîner ?), affiche du film réalisé par Stanley Kramer (États-Unis), plusieurs formats, 1967.



« Mariage mixte pas sérieux "Tas de jalousie". En bas "Quoi ? Un nègre, c'est un homme comme les autres..." », lithographie tirée d'un dessin de Léon de Camargo, L'Assiette au Beurre (Paris, France), 20x32 cm, 1909 (marc).

Jusqu'aux années 1970, la représentation de couples mixtes au cinéma est assez rare et constitue souvent un ressort tragique et terrible de l'intrigue. Les conditions sociales des personnages et l'opposition de leur probus empêchent en effet un développement heureux. À partir des années 1980, le registre tragique cède sa place à la comédie et le couple mixte est traité, dans les années 1990-2000, comme une question de société. À l'image des films *Mélieux* (1993), *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* (2014) ou plus récemment *Get out* (2017) qui a reçu un Oscar.



- ➔ *Amour sans amour*, affiche du film réalisé par Alain Resnais (France), 100x160 cm, 1959.
- ➔ *Honey*, *A love story*, *of love*, affiche du film réalisé par William Graham (États-Unis), 100x160 cm, 1971.
- ➔ *Never et jamais*, affiche du film réalisé par Gérard Blain (France), plusieurs formats, 1987.
- ➔ *Hiroshima*, affiche du film réalisé par Mas Ochiai (Paris, France), 150x220 cm, 1937.

En 1967 le film de Stanley Kramer marque un tournant dans la perception des couples mixtes aux États-Unis, comme le sera plus tard en France, le film adapté du roman *Élise ou la vraie vie* (1970) qui relate l'histoire d'un couple franco-maghébin. *Devinne qui vient dîner ?* va ainsi mettre en scène une jeune fille blanche qui présente son compagnon noir à ses parents et témoigne des difficultés auxquelles le couple est confronté. L'acteur principal, Sidney Poitier, est critiqué à la sortie du film par les mouvements africains-américains pour avoir accepté de jouer un personnage faot et soumis aux codes imposés par les Blancs en pleine revendication militante du mouvement pour les droits civiques.

“ Un amour triste, parce qu'avant même d'être interrompu tragiquement, il se heurte aux interdits nés de la guerre, à la haine de ceux qui les côtoient, à leur humiliation commune à la chaîne. ”

Claire Etcherelli, à propos de son roman *Élise ou la Vraie Vie* (1967)

### POUR ALLER PLUS LOIN...

Erica Chitt Childs, *Fade to Black and White: Interracial Images in Postwar Culture*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2009.

# Luttes et guerres d'indépendance

Le recours au viol, aux mutilations sexuelles et à la torture est une arme de domination des corps qui se systématisait au moment des guerres de décolonisation. Dans la plupart des conflits coloniaux, les troupes ont usé d'un « droit à la violence » sur les femmes en guise de punition, sorte de *vengeance légitime* face à l'écroulement des Empires. Le commandement militaire empêche alors rarement les hommes de commettre leurs crimes, y compris lorsque ceux-ci sont pratiqués par les supplétifs coloniaux comme cela a été le cas pendant la campagne d'Italie, en 1943, avec les troupes marocaines de l'armée française. La situation est également complexe avec les « troupes noires » américaines en France, en Italie et en Allemagne, impliquées dans des affaires de viol et massivement condamnées contrairement aux soldats blancs des mêmes corps d'armée.

S'en prendre aux femmes durant les guerres d'indépendance, c'est s'attaquer à leur capacité de reproduction et donc à la société toute entière ; le viol étant considéré, dans plusieurs cultures, comme un stigmate ineffaçable qui interdit aux femmes violées de se marier. Hormis quelques exceptions, les victimes n'ont que très rarement pu faire reconnaître ces crimes de guerre majeurs, les gouvernements contestant tout usage du viol de même qu'ils nient l'utilisation de la torture par leurs troupes.

Durant les conflits, une iconographie autour de la femme combattante est largement déployée par les mouvements de résistance pour nourrir leur propagande anticolonialiste et répondre aux violences exercées contre les femmes. Il s'agit alors de faire passer un message aux colonisateurs. Ces images reprennent, en partie, les logiques de la propagande communiste diffusée par l'URSS pendant la Seconde Guerre mondiale puis par la Chine à partir de la Révolution de 1949. C'est ainsi une manière de mobiliser contre la colonisation et d'affirmer que les femmes ne sont plus soumises à l'opresseur.



Bien Bô Quốc. Bien Phấn Bông Quốc. Tô Chí da lối dùng đến đến tức này (Les impérialistes, les marcheurs internationalistes, ne pas pas être, ne touche pas cette eau) [Vietnam], affiche du Viet Minh, 1948-1970. Les affiches de propagande du Viet Minh relèvent pour la plupart du style du réalisme socialiste qui met en avant la figure féminine afin d'illustrer les luttes anticoloniales et anti-impérialistes, en réaction aux réactions commises contre les femmes par les armées françaises et états-unaises en Indochine.

# Luttes et guerres d'indépendance

Le recours au viol, aux mutilations sexuelles et à la torture est une arme de domination des corps qui se systématisait au moment des guerres de décolonisation. Dans la plupart des conflits coloniaux, les troupes ont usé d'un « droit à la violence » sur les femmes en guise de punition, sorte de vengeance légitime face à l'éroulement des Empires. Le commandement militaire empêche alors rarement les hommes de commettre leurs crimes, y compris lorsque ceux-ci sont pratiqués par les supplétifs coloniaux comme cela a été le cas pendant la campagne d'Italie, en 1943, avec les troupes marocaines de l'armée française. La situation est également complexe avec les « troupes noires » américaines en France, en Italie et en Allemagne, impliquées dans des affaires de viol et massivement condamnées contrairement aux soldats blancs des mêmes corps d'armée. S'en prendre aux femmes durant les guerres d'indépendance, c'est s'attaquer à leur capacité de reproduction et donc à la société toute entière ; le viol étant considéré, dans plusieurs cultures, comme un stigmate ineffaçable qui interdit aux femmes violées de se marier. Hormis quelques exceptions, les victimes n'ont que très rarement pu faire reconnaître ces crimes de guerre majeurs, les gouvernements contestent tout usage du viol de même qu'ils nient l'utilisation de la torture par leurs troupes.

Durant les conflits, une iconographie autour de la femme combattante est largement déployée par les mouvements de résistance pour nourrir leur propagande anticolonialiste et répondre aux violences exercées contre les femmes. Il s'agit alors de faire passer un message aux colonisateurs. Ces images reprennent, en partie, les logiques de la propagande communiste diffusée par l'URSS pendant la Seconde Guerre mondiale puis par la Chine à partir de la Révolution de 1949. C'est ainsi une manière de mobiliser contre la colonisation et d'affirmer que les femmes ne sont plus soumises à l'oppresser.



Les trois héroïnes de Emmerdale (Eden-Françoise de Arabe au milieu et ses filles son Raphaël et son Dominique), peinture signée Annelis Sánchez Galazco [Espana], huile sur toile, 1977-79 cm, 1999. Emmerdale est l'un des premiers jeux à avoir représenté des héroïnes des cultures de base. Cette peinture mémorielle d'Annelis Sánchez Galazco, peintre espagnole, représente les « ambassadrices » d'une communauté de quinquans, descendants, directeurs, en déplacement à Québec pour améliorer la voie au prix de leur soumission à la courtoisie d'Esquimaux.

### DOUBLE REGARD

Créée à deux années d'intervalle, ces affiches se font écho sur les deux continents : l'Afrique et l'Amérique. Ou à l'origine de décolonisation ou de luttes contre la ségrégation, la figure féminine, et plus particulièrement l'icône de la femme armée, apparaît comme un élément majeur de la propagande des collectifs résistants. À la fois noires, combattantes et brisées, les femmes représentent l'avenir pour les groupes indépendantistes, par sa capacité à combattre et à élever.

- « Afro-American solidarity with the oppressed People of the world (Etats-Unis), affiche signée Emory Douglas (San Francisco, Etats-Unis), plusieurs formats, 1969. Emory Douglas a été le graphiste et le ministre de la culture du Black Panther Party, il illustre ici une femme africaine américaine, armée et combattante, aux allures d'héroïne, présentée comme la protectrice des « peuple opprimés ».
- « Resistencia popular generalizada, MPLA (Angola), affiche, 1968/80 cm, c. 1967. Cette affiche propagande du MPLA, (mouvement populaire de libération de l'Angola) reprend deux caractéristiques, du nouveau et de l'ancien modèle social, associés à la figure féminine : le combat, avec la baïonnette, et les enfants.



Manifestant brandissant une affiche de la campagne We the people (Paris, France), photographie de presse, tirage numérique, 2017. Shepard Fairey a créé ces affiches lors de la prise de pouvoir de Donald Trump. We the people, qui se réfère aux premiers mots de la Constitution états-unienne, met en scène des militants, et les militants d'états-uniers, et symbolise la résistance à la politique du président.



Arrestation d'une combattante pour l'indépendance algérienne (Algérie), photographie, tirage argentique, 9x5,5 cm, 1957. La guerre d'Algérie a été le théâtre d'une pratique quasi systématique de la torture à l'encontre des femmes (civiles ou combattantes) et d'actes sexuels qui ont touché principalement les femmes à l'engagement militant des algériennes lors de la guerre d'indépendance et ont été très importants. Quelles soient hébraïques, participant aux actions armées, ou moussabiles, résistantes civiles assurant des fonctions diverses, toutes ont joué un rôle décisif. Histoire de la guerre d'Algérie, les plaçant en première ligne de la répression de l'armée française.



Cambridge, Vietnam, Laos, victoire, affiche de propagande anti-américaine signée Pham Van Don, 20x30 cm, 1976. 

- « Bà và mẹ và chị và em (Protéger les villageois), affiche de propagande au Viet Nam (Vietnam), plusieurs formats, 1962 et 1964.
- « Là Thônngi dân - Tân công binh quyết chiến - Băm triệu vững chắc kiên cường (Attéque l'ennemi résoluement, courageusement et juste à la fin), Comité central d'éducation et de propagande du Parti communiste vietnamien, affiche de propagande signée Duong Anh (Vietnam), 30x55 cm, 1971.



Mali-Haï, affiche du film documentaire sur les rebelles Mou-Haï de Kemé Héliou par Donald Swanson (Afrique du Sud), plusieurs formats, 1964. Un an après la déroute de l'insurrection Mou-Haï au Mali (1962-1963), Donald Swanson réalise un film documentaire séquentiel, documentaire et mises en scène. Le film évoque pas les centaines de violences sexuelles infligées aux femmes et les mises en scène, (notamment les castrations et autres sévices sexuels). L'affiche témoigne bien de l'approche choisie, variant un film voyeuriste et sensationnaliste, qualifié d'adulte entendant bien. En octobre 2012, la Haute Cour de Londres autorise trois témoins à poursuivre le gouvernement britannique contre les violences sexuelles subies dans des camps de détention pendant l'insurrection Mou-Haï. En 2013, le chef de la diplomatie William Hague reconnaît officiellement que « des Algériens ont été soumis à des tortures, et à d'autres formes de mauvais traitements entre les mains de l'administration coloniale ».

Ces affiches de propagande vietnamiennes montrent des femmes armées, à l'égal des hommes, participant aux combats. Elles reconnaissent le rôle militaire des femmes dans les conflits anticoloniaux, modifiant ainsi leur statut symbolique. Avec ces luttes, la représentation de la femme combattante n'est plus d'actualité et l'action politique des femmes et souvent posée sous silence. Bares sont dans les pays qui, comme la Tunisie ou l'Irak, accordent aux femmes un citoyenneté politique égale à celle des hommes au lendemain des conflits.



Cambridge, Vietnam, Laos, victoire, affiche de propagande anti-américaine signée Pham Van Don, 20x30 cm, 1976. 

- « Bà và mẹ và chị và em (Protéger les villageois), affiche de propagande au Viet Nam (Vietnam), plusieurs formats, 1962 et 1964.
- « Là Thônngi dân - Tân công binh quyết chiến - Băm triệu vững chắc kiên cường (Attéque l'ennemi résoluement, courageusement et juste à la fin), Comité central d'éducation et de propagande du Parti communiste vietnamien, affiche de propagande signée Duong Anh (Vietnam), 30x55 cm, 1971.

La photographie iconique de Huey P. Newton inverse les codes classiques de la photographie coloniale, tout en faisant référence aux origines africaines du mouvement des Black Panthers. Reprise dans une version féminine, cette photographie souligne l'importance du rôle des femmes au sein du Black Panther Party, le mouvement connaissant en effet un affrontement interne entre positions virilistes et féministes, et la résistance à l'oppression du pouvoir blanc : en faisant souvent au détriment des femmes noires. En reprenant les codes de l'agressivité guerrière masculine employés par Huey P. Newton, la femme s'en prise en photo refusé, d'après les mots d'Angela Davis, d'être « l'esclave d'un esclave ». Cette image emblématique est reprise dans le film Black Panther (2018).

- « The racist dog policemen must withdraw immediately from our communities, cease their wanton murder and brutality and torture of black people, or face the wrath of the armed people. Huey P. Newton, Minister of Defense, affiche signée Emory Douglas (San Francisco), plusieurs formats, 1969 et 1968.
- « Reinterprétation féminine de l'icône mythique avec Huey P. Newton, co-fondateur des Black Panther » (Etats-Unis), photographies, tirage argentique, 4x18 cm, sans date.

“ Nous nous défendrons contre la force et la violence de la police raciste et de l'armée raciste par tous moyens nécessaires. ”

Ten-Point Program, programme des Black Panthers (1966)

POUR ALLER PLUS LOIN... Catherine Brun, Todd Shepard, Guerre d'Algérie. Le sexe ouvrier, Paris, CNRS, Editions, 2016.

# Arts et déconstructions

Engagé dès la période coloniale, le travail de déconstruction et de décolonisation des regards s'appuie sur une large production artistique. Auteurs, plasticiens, dramaturges, metteurs en scène, performeurs, danseurs, photographes, vidéastes – originaires de tous les territoires – soulignent la multiplicité des enjeux politiques ou artistiques des images véhiculées par les systèmes de domination en place. De la réappropriation des images (celle des femmes arabes pour Yasmina Bouziane) au détournement des symboles (la figure de la « Mammy » chez Kara Walker), l'art contemporain s'empare des marqueurs de la domination et de la stigmatisation sexuelle des populations non occidentales.

Ces artistes, qui ont souvent eux-mêmes subi des discriminations liées à leur genre, leur « race » et/ou leur orientation sexuelle, abordent à l'aide de multiples médias, un vaste ensemble de stéréotypes qu'ils entendent déconstruire (hypersexualisation des corps, réduction à une corporalité fantasmée...). Si leurs créations s'inscrivent dans une démarche de déconstruction, les artistes mènent parallèlement un travail de reconstruction qui vise à réhabiliter des corps et des individus dont les singularités et les libertés ont été niées par les oppresseurs.

Il est désormais essentiel d'interroger le regard porté aujourd'hui sur ces artistes et leurs productions, souvent envisagés sous un prisme « exotique », voire érotique, qui tend à les essentialiser.





Miss Azmina, *Exile et waiting*, photographie d'Abir-Petra Ruga (Afrique du Sud) et Hayden Phiso, impression archivée sur papier, 100x100 cm, 2015. Cette œuvre se met en scène dans un décor « exotique » factice et dépeint l'image utopique d'une Africaine du Sud post-apartheid, décolonisée, sans frontières ni discriminations. Cette œuvre est issue de la série *The Future White Women* d'Azmina qui propose une réflexion sur cet espace mythique et offre une sensée de soul sur les traumatismes du Trésor.

## Arts et déconstructions

Engagé dès la période coloniale, le travail de déconstruction et de décolonisation des regards s'appuie sur une large production artistique. Auteurs, plasticiens, dramaturges, metteurs en scène, performeurs, danseurs, photographes, vidéastes – originaires de tous les territoires – soulignent la multiplicité des enjeux politiques ou artistiques des images véhiculées par les systèmes de domination en place. De la réappropriation des images (celle des femmes arabes pour Yasmina Bouziane) au détournement des symboles (la figure de la « Mummy » chez Kara Walker), l'art contemporain s'empara des marqueurs de la domination et de la stigmatisation sexuelle des populations non occidentales.

Ces artistes, qui ont souvent eux-mêmes subi des discriminations liées à leur genre, leur « race » et/ou leur orientation sexuelle, abordent à l'aide de multiples médias, un vaste ensemble de stéréotypes qu'ils entendent déconstruire (hypersexualisation des corps, réduction à une corporalité fantasmée...). Si leurs créations s'inscrivent dans une démarche de déconstruction, les artistes mènent parallèlement un travail de reconstruction qui vise à réhabiliter des corps et des individus dont les singularités et les libertés ont été niées par les oppresseurs.

Il est désormais essentiel d'interroger le regard porté aujourd'hui sur ces artistes et leurs productions, souvent envisagés sous un prisme « exotique », voire érotique, qui tend à les essentialiser.



Yasmina Bouziane, *Untitled #E.A.A.*, The Signature Photo, série *Unleashed by Imaginings We Did Not Choose*, photographie de Yasmina Bouziane (Maroc), renouveau à développement chromatique manouffré sur aluminium, 40x30 cm, 1993-1994. Yasmina Bouziane redonne, ici, sa juste place au sujet photographique.



A *Subway of the Marvellous Sugar Baby*, sculpture de Kara Walker (États-Unis), polyptychène recouvert d'un enduit à base de sucre, 100x200 cm, photographie d'André Burton, France, 2014. Cette sculpture présente tout à la fois la figure assénée de la « Mummy » et celle d'une femme-épave, la tête levée avec celle de la femme-épave et les surimpressions à la consommation de l'art contemporain de la fin du XX<sup>e</sup> siècle.



La *Place du chien*, Lamine Diarra et Flora Diquat dans le sitcom *Canin et postcolonial*, pièce de théâtre de Marine Bachelard-Nguyen (Bretagne, France), photographie de Caroline Abbain, 2014. Le théâtre politique de Marine Bachelard-Nguyen, à la croisée du féminisme et des questions postcoloniales, interroge l'influence de l'histoire coloniale sur les représentations sexuelles et le genre.



Josephine Baker aux Folies Bergères à Paris avec sa culture de bananes, photographie de Valéry (Paris, France), France, 2013. Organisée en 1925 par le théâtre des Champs-Élysées, la revue *Nègre* accorde une large place à la danseuse vedette de l'époque, Josephine Baker. En s'appropriant avec humour les stéréotypes et en caricaturant les fantasmes, dont elle fait l'objet, Josephine Baker transforme son corps en support d'émancipation.



Ce titre, véritablement par terre, qui je suis Nègre et Baker, m'inspire ? exposition au centre d'art Walid (Bruxelles, Belgique), installation de Valérie Chou (Côte d'Ivoire), vidéo, 100x100 cm, 2015. Cette installation accompagnait la performance « En sa présence » de Valérie Chou. Sous la forme d'un diptych, les plasticiens invitent deux autres artistes à déconstruire leur représentation du corps féminin noir. Cette œuvre a inspiré le graphisme de la couverture de *L'ouvrage* de Sene, noir et coïncide : la domination des corps du « Nègre » à nos jours (2018).

Ces trois œuvres s'inscrivent dans un processus de déconstruction/reconstruction qui s'appuie sur une réappropriation contemporaine de production artistique liée à la culture coloniale. En s'inspirant d'œuvres comme *Les Démoniaques d'Alphonse Allais* ou les *Jeux d'écrits de Rappahel*, les plasticiens font alors appel à la culture visuelle du public, l'agencent par une histoire de l'art centrée sur l'Occident et le corps blanc, pour interroger la non-représentation des corps « Autres » et leurs stéréotypes dans l'art occidental.



« Les Olympiens in Blackface », construction peinte de Larry Rivers (États-Unis), 1934/1940 cm, 1971. Hommage à Edward Hopper, cette Olympia a été réalisée à l'occasion du mouvement pour les droits civiques aux États-Unis. La double opposition blanche/noire et Blanc/Noir dénonce la ségrégation et invite à réfléchir sur le notion de suprématie. La caricature subversif de cette œuvre recrée les canons proposés par Edward Hopper lors de la présentation de son *Olympia* en 1913.

« Corps étrangers et d'ombres », collage de Zoulikha Bouabdellah (France/Algérie), 78x135 cm, 2013.

« J'aimé aimer l'art démoniaque d'Auguste » peinture de Ghada Amer (Égypte/États-Unis), acrylique, broderie et gel moyen sur toile, 105x83 cm, 2010.

### BIER / AUJOURD'HUI



Prise par Leihwert & Landrock au début du XX<sup>e</sup> siècle, ce portrait d'un jeune arabe a rencontré un grand succès et a été réinterprété sous forme de cartes postales. Walid Bouzouhich le réinterprète à sa façon à l'échelle d'un mur. Ce mur de papier peint, dans lequel il déconstruit les images stéréotypées. En arabe, le mot *akhar* signifie « celui qui est le plus noir » – le « cadavre » exotique – et désigne aussi « un objet sexuel », ce à quoi il se réfère à la réinterprétation de l'image par l'artiste.

▲ Jeune arabe (Algérie), carte postale, cliché de Rudolf Lehmer & Ernst Landrock, 1940 cm, 1905.  
▲ Oriental / Jeune arabe, série *Akhar*, lithographie de Walid Bouzouhich (Algérie), 180x90 cm, 2013.



Cette série a été imaginée à partir de photographes réalisés au XIX<sup>e</sup> siècle par le scientifique suisse Louis Agassiz Polygnéziat, il soutient l'idée d'une hiérarchie des races et souhaitait démontrer la dégénérescence ethnique causée par le métissage. Rosana Paulino réactualise, ici, ses images et en recrée les mouchoirs avec de grossières coutures qui trahissent l'incapacité du Brésil à intégrer pleinement les descendants d'esclaves. L'œuvre propose également une réflexion sur la place de la femme noire dans une société brésilienne marquée par le racisme. L'usage subversif d'archives coloniales, qui s'inscrit dans le mouvement *archival turn*, est recréé dans l'art contemporain.

« Assentimento (Settlement) (détails de l'installation) », technique mixte de Rosana Paulino (Brésil), œuvre digitale sur tissu, broches, broderie et collage, 180x70 cm, 2011.

“ J'avais aussi envie d'exposer ma façon corps dans une tenue un peu indécente pour questionner la façon dont les gens, et en particulier les décideurs majoritairement blancs, regardent ma performance. ”

Annabel Guérédat (2011)

### POUR ALLER PLUS LOIN :

James C. Scott, *La Domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Amsterdam, 2009.

# Perspectives

L'importante production iconographique réunie dans l'ouvrage *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XV<sup>e</sup> siècle à nos jours* (2018), dont une partie est présentée dans l'exposition **Sexe, regards & colonies**, témoigne de la manière avec laquelle le regard occidental a produit de nombreux fantasmes et stéréotypes sur le corps de l'« Autre », de l'omniprésence des enjeux de domination sexuelle dans les espaces coloniaux et ségrégationnistes et de la fascination pour les corps « étrangers » depuis le XV<sup>e</sup> siècle.

Objets de fascination ou de répulsion, ces corps dénudés ou à demi nus ont ainsi été « exhibés » à travers une pluralité de supports (peintures, illustrations, fresques, photographies, cartes postales, films...), sous des prétentions aussi bien scientifiques qu'esthétiques. Ces images, diffusées dans les colonies et surtout dans les métropoles impériales ou aux États-Unis, manifestent le recours systématique à l'emprise des corps pour asseoir l'autorité et instaurer un rapport de domination entre colonisateurs et colonisés. D'abord représenté comme un être libre, naïf et généreux, avant d'être considéré comme étrange, dangereux et malfaisant, l'« Autre » devient très tôt un objet de désir et de conquête. Les productions écrites (livres savants et essais, romans et nouvelles, presse et reportages, poésies et bandes dessinées...) qui accompagnent ces visions de l'altérité entérinent une dimension raciste ou stéréotypée des non-Blancs ou non-Japonais (alors considérés comme « Blancs »). Le colonisateur justifie alors les raisons de son entreprise expansionniste par des « preuves » qu'il a pourtant lui-même élaborées et jamais remises en question. Au cours de ces processus, la sexualité a constitué un enjeu majeur de la domination, physique et symbolique et les puissances coloniales s'en sont servies autant comme objet de pure jouissance (pour les colons et les militaires, mais aussi dans le « tourisme sexuel ») que dans une intention punitive ou coercitive en exerçant leur pouvoir, notamment sur les femmes (épouses, mères, filles...) considérées comme subalternes.

Quoique omniprésents et invasifs, les images et les discours ainsi produits ont généré, par réaction, des résistances politiques et sociales. Jamais, tout au long de ces six siècles, les colonisés n'ont été passifs face aux enjeux de pouvoir sur leurs corps ou aux rapports de domination dans les colonies. Aujourd'hui, le monde de l'art contemporain notamment, mais aussi celui de la littérature, dénoncent et déconstruisent les imaginaires pétris d'idées fausses, héritées du passé, sur les individus stigmatisés en raison de leur « race », de leur genre et/ou de leur sexualité. À l'heure des mouvements mondialisés #MeToo et #BalanceTonPorc, qui n'échappent pas aux questions de stéréotypes raciaux et sexistes, la compréhension des procédés qui ont contribué à déshumaniser l'« Autre » et qui passe par une nécessaire mise en lumière de ces images, est impérative pour construire de nouveaux rapports, apaisés, dans le temps postcolonial.



La chronique coloniale, technique mixte de Delphine Dailly, collage, peinture, photographie, 114x114 cm, 2018. Par le collage, Delphine Dailly accumule divers références et construit une nouvelle histoire. À la manière d'un cadre autour d'un portrait - ou l'autoportrait de l'artiste - ses images, empruntées à l'histoire politique et à la culture visuelle populaire et artistique, invitent l'observateur à réfléchir sur le poids du passé dans la formation des identités et sur le rôle - crucial - des images dans nos mémoires collectives.

## Perspectives

L'importante production iconographique réunie dans l'ouvrage *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours* (2018), dont une partie est présentée dans l'exposition *Sexe, regards & colonies*, témoigne de la manière avec laquelle le regard occidental a produit de nombreux fantasmes et stéréotypes sur le corps de l'« Autre », de l'omniprésence des enjeux de domination sexuelle dans les espaces coloniaux et ségrégationnistes et de la fascination pour les corps « étrangers » depuis le XVI<sup>e</sup> siècle.

Objets de fascination ou de répulsion, ces corps dénudés ou à demi nus ont ainsi été « exhibés » à travers une pluralité de supports (peintures, illustrations, fresques, photographies, cartes postales, films...), sous des prétentions aussi bien scientifiques qu'esthétiques. Ces images, diffusées dans les colonies et surtout dans les métropoles impériales ou aux États-Unis, manifestent le recours systématique à l'emprise des corps pour asseoir l'autorité et instaurer un rapport de domination entre colonisateurs et colonisés. D'abord représenté comme un être libre, naïf et généreux, avant d'être considéré comme étrange, dangereux et malaisant, l'« Autre » devient très tôt un objet de désir et de conquête. Les productions écrites (livres savants et essais, romans et nouvelles, presse et reportages, poésies et bandes dessinées...) qui accompagnent ces visions de l'altérité entrent dans une dimension raciste ou stéréotypée des non-Blancs ou non-Japonais (alors considérés comme « Blancs »). Le colonisateur justifie alors les raisons de son entreprise expansionniste par des « preuves » qu'il a pourtant lui-même élaborées et jamais remises en question. Au cours de ces processus, la sexualité a constitué un enjeu majeur de la domination, physique et symbolique et les puissances coloniales s'en sont servies autant comme objet de pure jouissance (pour les colons et les militaires, mais aussi dans le « tourisme sexuel ») que dans une intention punitive ou coercitive en exerçant leur pouvoir, notamment sur les femmes (épouses, mères, filles...) considérées comme subalternes.

Quoique omniprésents et invasifs, les images et les discours ainsi produits ont généré, par réaction, des résistances politiques et sociales. Jamais, tout au long de ces six siècles, les colonisés n'ont été passifs face aux enjeux de pouvoir sur leurs corps ou aux rapports de domination dans les colonies. Aujourd'hui, le monde de l'art contemporain notamment, mais aussi celui de la littérature, démontent et déconstruisent les imaginaires pétris d'idées fausses, héritées du passé, sur les individus stigmatisés en raison de leur « race », de leur genre et/ou de leur sexualité. À l'heure des mouvements mondialisés #MeToo et #BalanceTonPorc, qui n'échappent pas aux questions de stéréotypes raciaux et sexistes, la compréhension des procédés qui ont contribué à déshumaniser l'« Autre » et qui passe par une nécessaire mise en lumière de ces images, est impérative pour construire de nouveaux rapports, apaisés, dans le temps postcolonial.



### POUR ALLER PLUS LOIN...

Pascal Blanchard, Stéphane Blanchon, Nicolas Bancol, Gilles Bodech, Hubert Garbeau (dir.), *L'Autre et Nous : Scènes et Types*, Paris, Groupe de recherche Achaïe/Syros, 1996.

“ Notre présent, celui de la mondialisation, du métissage, du post-identitaire, n'a pas résolu les antagonismes du passé mais les a seulement digérés et transformés. ”

Leïla Slimani, postface de *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours* (2018)







**“ Notre présent, celui de la mondialisation, du métissage, du post-identitaire, n'a pas résolu les antagonismes du passé mais les a seulement digérés et transformés. ”**

Leïla Slimani, postface de *Sexe, race & colonies* (2018)