



**HAL**  
open science

## Les nouveaux critères du non-montrable : réflexions sur les stéréotypes racialisants

Morgan Labar

► **To cite this version:**

Morgan Labar. Les nouveaux critères du non-montrable : réflexions sur les stéréotypes racialisants. *Sociétés & Représentations*, 2020, Une image ne sert-elle qu'à illustrer?, 50, pp.95-108. <https://doi.org/10.3917/sr.050.0095> . hal-04755304

**HAL Id: hal-04755304**

**<https://hal.science/hal-04755304v1>**

Submitted on 29 Oct 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Morgan Labar

## Les nouveaux critères du non-montrable : réflexions sur les stéréotypes racialisants

---

« Nous ne l'avons pas vu car nous le boycottions, mais nous avons vu des illustrations<sup>1</sup>. »

### Théâtre, peinture, pratique du *blackface* et images du *blackface*

Le 25 mars 2019, une représentation en Sorbonne de la pièce *Les Suppliantes* d'Eschyle mise en scène par l'helléniste Philippe Brunet est empêchée par l'action de militants se revendiquant du Conseil représentatif des associations noires<sup>2</sup> (CRAN), de la Brigade anti négrophobie (BAN) et de la Ligue de défense noire africaine (LDNA). Les différents partis reprochent une mise en scène « raciale », renforçant les stéréotypes raciaux par le recours au *blackface*, une tradition nord-américaine consistant à se peindre la peau et le visage en noir<sup>3</sup>. Quelques jours plus tard, le 4 avril 2019, une tribune de la réalisatrice et universitaire Mame-Fatou Niang et de l'écrivain Julien Suaudeau, assortie d'une pétition, est publiée sur le site internet de l'hebdomadaire *Le Nouvel Observateur*, pour demander le retrait de la fresque *1794. Abolition de l'esclavage* du peintre Hervé Di Rosa (Ill. 1), tenue pour responsable de la « banalisation

1. Louis-Georges Tin dans l'émission radiophonique de Marc Weitzmann, *Signes des temps*, France Culture, 7 avril 2019.

2. Le président d'honneur du CRAN, Louis-Georges Tin, insiste dans les jours qui suivent sur le fait que le CRAN appelait à boycotter la pièce et non à l'empêcher de se tenir.

3. Voir en particulier William-T Jr. Lhamon, *Peaux blanches, masques noirs : Performances du Blackface de Jim Crow à Michael Jackson*, Paris, Kargo & l'Éclat, 2008 [1998].



Ill. 1. Hervé Di Rosa, 1794. *Abolition de l'esclavage*, 1991 (série « L'histoire en peinture de l'Assemblée nationale ») Laque sur toile. © Assemblée nationale 2020 / Adagp, Paris, 2020.

du racisme à l'Assemblée nationale<sup>4</sup> » où elle est exposée depuis sa création en 1991. On y voit deux personnages réduits chacun à une grosse tête noire hilare aux yeux exorbités et dont la bouche aux lèvres rouges épaisses représente plus de la moitié de la surface totale, reliés par les maillons d'une chaîne qui se brisent sous la date d'abolition de l'esclavage en France, 1794. La tribune, qui fait état d'une œuvre « au-delà du stéréotype » en raison des épaisses lèvres rouges des deux protagonistes, ne précise pas que l'œuvre incriminée ne peut s'appréhender qu'en contexte. En effet, *1794. Abolition de l'esclavage* fait partie de la série « L'histoire en peinture de l'Assemblée nationale », où d'autres personnages sont traités avec la même plastique. Pour voir *1794. Abolition de l'esclavage*, il faut être passé devant *1848. Le suffrage universel masculin*, où les figures masculines blanches arborent les mêmes lèvres rouges surdimensionnées (Ill. 2).

Ces deux affaires comptent parmi les plus récentes polémiques ayant trait aux images et aux imaginaires qui s'y rattachent. Dans le cas de la pièce de théâtre, ce qui met le feu aux poudres n'est pas tant une pratique qu'une image de cette pratique : la photographie d'un visage maquillé lors d'une répétition devient le principal, voire le seul exemple sur lequel se fonde la démonstration (Ill. 3). Dans le cas de l'œuvre d'Hervé Di Rosa, c'est un détail de la toile relayé sur internet qui sert de support au débat, même si, très vite, les arguments

4. Mame-Fatou Niang et Julien Suaudeau, « Banalisation du racisme à l'Assemblée nationale : ouvrons les yeux », *Nouvel Obs / BibliObs*, 4 avril 2019.

En ligne : <https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20190404.OBS11119/banalisation-du-racisme-au-c-ur-de-la-republique-ouvrons-les-yeux.html>



Ill. 2. Hervé Di Rosa, 1848. *Le suffrage universel masculin*, 1991 (série « L'histoire en peinture de l'Assemblée nationale »)  
Laque sur toile. © Assemblée nationale 2020/ Adagp, Paris, 2020.

pour et contre l'exposition de l'œuvre se transforment en arguments défendant et dénonçant l'œuvre pour elle-même (liberté artistique *vs* réemploi de stéréotypes raciaux), sans l'analyser ni même la regarder – ce qui n'est pas le moindre des paradoxes – en recourant à différents principes moraux et politiques : les discours ont fait disparaître l'image. Si Mame-Fatou Niang raconte avoir vu l'œuvre un an auparavant, le co-auteur de la tribune, Julien Suaudeau, ne fait pour sa part aucunement mention de son expérience de l'œuvre – une toile qui ne saurait se réduire à l'image qui aura servi, décontextualisée, à alimenter la polémique en ligne.

Symptomatiques de ce phénomène sont les formules « si l'on en croit les images », « quand on regarde les photos » ou encore « les fameuses photos de cette mise en scène invisible », prononcées lors de l'émission de radio de France Culture *Signes des temps*, revenant le 7 avril 2019 sur l'annulation des *Suppliantes* : l'image était le support du débat, non son enjeu. Il semble ainsi que, dans ces différents cas, des images servent de support au débat, mais d'une manière bien particulière : non pas tant les images des œuvres incriminées que des images prélevées sur ces œuvres, des images fabriquées par d'autres, voire des images qu'on s'est faites de ces œuvres sans les avoir vues, des images fantasmées, davantage que ces œuvres elles-mêmes.

De quelles images s'agit-il ? Dans les cas mentionnés, personne n'est vraiment leur éditeur : elles sont plutôt des images virales, circulant sur les réseaux sociaux. Moins encore que des images documentaires illustrant une pratique de spectacle vivant ou reproduisant une œuvre plastique, elles sont parfois même des non-images – dont les journalistes et les critiques se disent parfois



Ill. 3. Photographie d'une répétition de la pièce *Les Suppliantes* d'Eschyle dans la mise en scène de Philippe Brunet ayant circulé sur internet et servi de support à la polémique (capture d'écran)

fiers de pouvoir dire qu'ils ne montreront pas le visage de l'infamie –, le débat portant souvent, *in abstracto*, sur la légitimité ou l'illégitimité politique et morale de certains types de représentations.

Le non-montrable procède ici d'un double reproche : les images seraient non seulement racistes mais racialisantes, c'est-à-dire qu'elles actualiseraient et renforceraient l'imaginaire raciste plutôt qu'elles ne le combattraient. Poser les choses en ces termes confronte à l'écueil suivant : peut-on assigner à une image une signification et une efficace univoques ?

## Images introuvables et primat du discours

L'épisode de l'annulation des *Suppliantes* en mars 2019 rappelle un précédent notable dans l'espace culturel français : les tentatives de faire annuler le

spectacle *Exhibit B* du Sud-Africain Brett Bailey à l'automne 2014, au théâtre Gérard Philipe (TGP) à Saint-Denis et au Centquatre à Paris. L'œuvre consistait en douze tableaux vivants dans lesquels des comédiens et comédiennes amateurs noirs reconstituaient des scènes de violence coloniale : enchaînés ou bâillonnés, immobiles dans des cages, parfois dévêtus, ils et elles fixaient du regard les visiteurs qui déambulaient dans cette installation rappelant les zoos humains du début du xx<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>.

Les détracteurs de l'œuvre dénonçaient une vision dégradante des colonisés, soumis et faibles. La pétition, qui dénonce un « événement raciste<sup>6</sup> » et appelle à « déprogrammer le zoo humain<sup>7</sup> », résume ainsi le problème : « Les spectateurs payent pour visiter un à un les Noirs, qui restent silencieux et immobiles<sup>8</sup>. » Ce reproche doit être réinscrit dans le débat sur la représentation des figures noires aux États-Unis, qui s'est particulièrement tendu dans les années 1990 et 2000, au point de conduire au rejet de toute représentation négative de la *blackness*, qu'elles soient caricaturales ou victimaires<sup>9</sup>. Aux images négatives et suscitant la pitié étaient opposées des images positives, des héros et des rebelles, figures de l'*empowerment* noir.

Est-il vrai qu'*Exhibit B* ne donne à voir des colonisés qu'abattus et soumis, renforçant ainsi un vieux stéréotype raciste ? Dans mon expérience de l'œuvre, les figures noires résistent, dans le silence et l'immobilité. Par leur regard, elles confrontent le visiteur, visiteur peut-être descendant de colonisateur que le dispositif de l'exposition transforme, virtuellement, en représentant de la violence coloniale et raciale. On ne sait trop où se mettre. On est loin de jouir d'un « privilège » comme le dénonçaient les pancartes des manifestants<sup>10</sup>.

L'universitaire américain Kevin Quashie propose, dans un article intitulé « La souveraineté du recueillement<sup>11</sup> », de peupler les imaginaires et les imagiers d'autres figures des colonisés et des racisés que celles contraintes par l'alternative binaire entre la soumission et la révolte héroïque. Selon l'auteur,

5. Pour une description détaillée de l'œuvre, voir Marc Maire, « La passion, noire et animiste, selon Brett Bailey », *Cahiers d'études africaines*, vol. 3, n° 223, 2016, p. 607-636.

6. Jean-Marie Bataille et Dieudonné Gnamankou (dir.), *Contre Exhibit B*, Archères, Dagan, 2015, p. 9.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

9. Le plus important exemple en est la « controverse Kara Walker » : l'attribution de la prestigieuse bourse McArthur à la jeune artiste noire avait déclenché une polémique chez les artistes afro-américains dont une partie dénonçait l'imagerie caricaturale, grotesque et raciste déployée par Walker. Voir la section intitulée « 1997-1998. Pour en finir avec la controverse Kara Walker », dans Vanina Géré, *Les mauvais sentiments. L'art de Kara Walker*, Dijon, Les Presses du réel, 2019.

10. Voir la couverture de Jean-Marie Bataille et Dieudonné Gnamankou (dir.), *Contre Exhibit B*, *op. cit.*

11. Kevin Quashie, « La souveraineté du recueillement », *Multitudes*, 2018/3, n° 72, p. 146-153.

il existe une troisième voie entre la résistance bruyante et spectaculaire et la soumission passive, celle d'une résistance intérieure à la déshumanisation. Le maître-exemple convoqué par Quashie est la photographie iconique de Tommie Smith et John Carlos sur le podium des Jeux olympiques de Mexico en 1968, le poing levé et ganté de noir. L'auteur insiste sur un détail selon lui peu commenté : les yeux clos des athlètes, signe de recueillement et d'intériorité, qu'il appelle les études afro-américaines à renommer et à étudier dans l'histoire des Noirs aux États-Unis. Dans *Exhibit B*, les yeux des comédiens ne sont jamais clos ; ils fixent et confrontent le visiteur. Le regard y est le lieu d'une résistance à la dégradation. Par leur silence et leur immobilité les Noirs d'*Exhibit B* imposent le recueillement.

La polémique et les tentatives d'annulation du spectacle ont une histoire singulière, qui est plus celle du discours que celle des images « dégradantes » systématiquement convoquées dans les manifestations visant à empêcher l'accès au spectacle, suite à la pétition lancée le 7 octobre 2014. La polémique s'est développée en se passant d'images.

Cette forte opposition succédait à plusieurs présentations publiques d'*Exhibit B*, en 2013 à Avignon et à Poitiers et au printemps 2014 au Cent-quatre, qui avaient eu lieu sans qu'aucune polémique ne soit déclenchée. Ce ne sont donc pas les représentations précédentes qui auraient généré les velléités de censure. Ce ne sont pas non plus les images : le TGP de Saint-Denis n'utilise pas dans ses supports de communication de photographies, mais recourt à des illustrations graphiques, caractérisées par leur aspect allusif et leur économie de moyens. Ce n'est donc ni l'expérience du spectacle, ni la vue d'images jugées infamantes qui ont nourri l'opposition au spectacle, mais bien des discours portant sur la manière dont les Noirs devraient être représentés. La polémique française s'avère être l'importation directe de la polémique britannique<sup>12</sup> : accusé de racisme, le Barbican Center à Londres avait annulé les représentations d'*Exhibit B* en septembre 2014 sous la pression des manifestants.

Les partisans de l'annulation de la pièce traitaient ainsi *Exhibit B* comme un matériau sémiotique purement discursif. Un peu à la manière des artistes conceptuels des années 1970, ils faisaient comme si l'œuvre ne consistait en rien d'autre que sa description verbale, oubliant qu'elle était, précisément, expression dans un autre langage (plastique, graphique, physique). Ce langage ne pouvait

12. Le 13 octobre 2014, sur le blog du *Nouvel Obs*, l'auteur de la pétition française, John Mullen, se réfère directement à la polémique anglaise tout en revendiquant de ne pas avoir vu le spectacle : « *Exhibit B* au 104, une exposition raciste ? Créer un zoo humain, ce n'est pas de l'art », *L'Obs / Le plus*, 13 octobre 2014 (consulté le 1<sup>er</sup> juin 2020). La journaliste Claire Diao fait également état de cette filiation britannique : « *Exhibit B* : bien plus qu'une polémique », *Africulture.com*, 25 novembre 2014.

se réduire à un énoncé discursif<sup>13</sup>, surtout lorsqu'il s'agit d'un échange de regards entre un spectateur de théâtre et un comédien silencieux et enchaîné dans un décor évoquant sans équivoque les horreurs de la colonisation et de l'esclavage.

Conscients des possibles réceptions antagoniques du projet, les organisateurs de l'itinérance dionysienne d'*Exhibit B* avaient mis en place un dispositif conséquent pour faciliter le dialogue, accompagnant le spectateur avant et après la visite, présentant le parcours des acteurs et les raisons pour lesquelles ils avaient accepté de participer au projet.

Comparons cette prise de position à celle des opposants au projet de reprise des *Suppliantes*. Le développement de mouvements appelant au boycott, à la déprogrammation ou à la perturbation de spectacles n'est donc pas seulement lié à un nouveau statut des images virales. Dans le cas d'*Exhibit B* comme dans celui des *Suppliantes*, il est plus utile de penser, avec Maxime Cervulle, la situation en termes de « public oppositionnel<sup>14</sup> », public potentiel caractérisé par son refus de voir l'œuvre. Ce dernier pose une question centrale : si le spectacle *Exhibit B* est antiraciste, à qui s'adresse-t-il ? Il ne s'adresse sans doute pas aux populations elles-mêmes victimes, au quotidien, de racisme. Pour Cervulle la question est donc avant tout celle du public, et l'opposition rencontrée en particulier à Saint-Denis s'expliquerait par le fait que l'œuvre, tout antiraciste qu'elle fût, était en fait implicitement destinée à un public blanc. Elle en deviendrait alors, par contrecoup, racialisante, au sens où elle constituerait le public lui-même en races mutuellement exclusives.

Dans ces polémiques contemporaines, la viralité des images – parfois manipulées comme dans le cas des *Suppliantes*, où les masques antiques utilisés étaient sortis de leur contexte et présentés par un tract de la LDNA comme des caricatures racistes outrancières « [ajoutant] l'insulte à l'outrage » (Ill. 4) – le cède en réalité à la viralité du discours. Ce sont quelques mots d'ordre qui deviennent des signes de ralliement, *blackface* étant l'un des plus populaires, conséquence directe des pratiques de *tweet* ou de *hashtag* sur la plateforme *Instagram*.

13. W.J.T. Mitchell suggère que « la confusion entre des images et des actes de parole explique que des gens puissent être offensés par des images qu'ils n'ont jamais vues. » (W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005, p. 141. Traduction de l'auteur). L'auteur en veut pour exemple le scandale suscité par l'œuvre *The Holy Virgin Mary* du britannique Chris Ofili lors de l'itinérance de l'exposition *Sensation* au Brooklyn Museum en 1998 : « Le simple rapport verbal "image de la Vierge avec bouse d'éléphant" a suffi pour que les images soient reconnues coupables d'offense. La vue de la Vierge d'Ofili, par contraste, était étrangement inoffensive. » (*ibid.*)

14. Maxime Cervulle, « Exposer le racisme. *Exhibit B* et le public oppositionnel », *Études de communication*, 2017/1, n° 48, p. 37-54. DOI : 10.4000/edc.6775

## L'assignation raciale : une polémique des années 1980

On se propose maintenant de rapprocher ces polémiques récentes de celle qui suivit la publication du *Black Book* du photographe américain Robert Mapplethorpe en 1986, composé de 91 photographies érotiques ou pornographiques d'hommes afro-américains. Le critique et historien d'art américain Kobena Mercer s'en était violemment pris à l'œuvre dénonçant son « fétichisme racial<sup>15</sup> » : Mapplethorpe réduirait l'homme noir à son sexe, selon une tradition de stéréotypes ancienne déjà dénoncée par Franz Fanon. En 1991, cinq ans après cette première polémique, Mercer revenait sur cette virulente proposition à l'occasion de la rétrospective posthume consacrée au photographe<sup>16</sup>. Dans un bel exercice de mise à nu, l'historien d'art cherchait à se rappeler ce que l'homme, Noir et homosexuel précisait-t-il, avait ressenti à sa première confrontation avec le *Black Book*. Il s'était senti réifié et exotisé, avait eu l'impression que sa seule couleur de peau faisait de lui un fétiche. Ken Moody, l'un des modèles ayant posé pour Mapplethorpe, rapporte s'être senti « comme un freak<sup>17</sup> ». Réduction au sexe, exaltation physique : de là à s'identifier à une bête de foire, il n'y a qu'un pas. Or se voir réduit au statut d'animal à regarder est un reproche qui n'est pas sans parenté avec celui fait à Brett Bailey, vingt ans plus tard, de présenter des Noirs dans des postures infamantes, recréant avec *Exhibit B* un zoo humain.

Toutefois, l'argument du regard racialisant est à double tranchant, comme s'efforce de le démontrer Kobena Mercer dans son second article, reprenant ses lunettes d'historien de l'art. Qui en effet, de lui ou de Mapplethorpe, portait un regard racial sur ces corps noirs ? Après tout, si Ken Moody se sentait comme un « freak », Jack Walls, l'amant de Mapplethorpe, lui, sentait la joie de pouvoir s'exhiber « sans honte » devant l'appareil du photographe. Il n'est pas sûr que les images de Mapplethorpe racialisent les corps qu'elles photographient ; il est pourtant certain qu'elles placent le regard en façon de sa propre tendance à se structurer racialement. Qui fait l'équation noir = pénis = animal, Mapplethorpe ou nous qui regardons ses images ?

15. Kobena Mercer, « Reading Racial Fetishism. The Photographs of Robert Mapplethorpe », dans Kobena Mercer, *Welcome to the Jungle*, New York, Routledge, 1994 [1986], p. 174-219. Ajoutons qu'une partie de la critique américaine, notamment Douglas Crimp, dénonçait également une esthétique photographique rétrograde.

16. Kobena Mercer, « Looking for Trouble », *Transition*, n° 51, 1991, p. 184-197.

17. Scott Rothkopf (dir.), *Glenn Ligon: America*, New Haven, Yale University Press, 2011, p. 36.



Ill. 4. Montage photographique de la Ligue de Défense Noire Africaine dénonçant comme raciste la mise en scène de la pièce *Les Suppliantes* par Philippe Brunet en mars 2019 (capture d'écran)

En d'autres termes, les images du *Black Book* invitent à se demander si la racialisation n'est pas dans l'œil du regardeur.

On se rappellera à cet égard la proposition de la photographe Fatoumata Sakho à l'Université Paris Diderot, dans le Hall des Grands Moulins, à l'automne 2018 : des montages photographiques de grand format, parfois collés à même le mur de l'espace d'exposition comme du papier peint, associant des corps noirs féminins fortement érotisés à de la nourriture. Intitulée *Xotic*, l'exposition pouvait se lire comme une réaction à l'ouvrage *Sexe, race & colonies* et à la polémique qui avait accompagné sa parution. Sakho a, en effet, travaillé à partir d'archives iconographiques datant de la période coloniale : cartes postales, affiches et autres images que l'artiste a détournées, mais qu'elle a également choisies de faire figurer sans altération sur un mur en vis-à-vis de ses propres montages photographiques. Ces images-sources établissaient ainsi une généalogie du rapprochement corps / nourriture dans l'histoire de l'impérialisme colonial.

En dépit des propos clairs de l'artiste, redoublés par un livret photocopié à destination du public<sup>18</sup>, l'exposition aurait pu tomber sous le coup du reproche adressé en son temps à Mapplethorpe. Pour le visiteur qui aurait traversé en hâte le Hall des Grands Moulins, sans connaissance du colloque international sur l'histoire du concept d'intersectionnalité dans le cadre duquel l'exposition avait lieu, ces images auraient pu ne constituer qu'un arrière-plan plaisant et « sexy ». La maîtrise des codes de la photographie publicitaire, l'utilisation de couleurs saturées et la présentation de fragments de corps dénudés donnent en effet lieu à des images ambiguës. C'est pour cette raison que Fatoumata Sakho a systématiquement miné ses propositions, de sorte à perturber le plaisir du spectateur. Elle a ainsi associé à l'hypersexualisation de son corps, déjà presque exhibitionniste et présentée dans un lieu de passage, à des archives coloniales et des citations extraites de forum internet. Le dispositif renforçait l'ambiguïté des images et leur caractère troublant. Comme avec les photographies du *Black Book*, la séduction qu'elles exerçaient sur le spectateur confrontait celui-ci à la part raciale de la structuration de son désir, ou à tout le moins de sa perception.

Pourquoi l'exposition n'a-t-elle pas reçu les critiques adressées à Mapplethorpe en son temps ? Au-delà des éléments qui viennent d'être convoqués, c'est sans doute également en partie parce que Fatoumata Sakho est noire, contrairement à Mapplethorpe ou Brett Bailey qui sont blancs<sup>19</sup>. Cela évite l'ambiguïté qu'il y a dans *Exhibit B* d'un spectacle « pour les Blanc-he-s<sup>20</sup> » : l'un des arguments de la pétition demandant l'annulation était que ce spectacle « antiraciste » ne risquait pas d'apprendre quoi que ce soit à celles et ceux qui subissent le racisme dans leur vie quotidienne.

Il convient de revenir sur l'utilité de l'outil conceptuel « race » qui permet d'opposer Noirs et Blancs.

18. « L'hypersexualisation du corps des femmes noires a souvent fait l'objet d'une analogie avec le sucre, le café, le chocolat... des denrées que l'on pourrait ramener à l'histoire de l'esclavage et plus particulièrement au commerce triangulaire... » (Fatoumata Sakho, « Entretien avec Fatoumata Sakho mené par Elsa Guibert », brochure de l'exposition *Xotic*, 29 octobre – 16 novembre 2018, Hall des Grands Moulins, Université Paris Diderot, dans le cadre du colloque international *Croiser, révéler. Intersectionnalité et transfert des savoirs : itinéraire d'un concept militant*, 14-16 novembre 2018).

19. Ces enjeux restent encore à défricher : si seul un Noir peut user de certains ressorts de la représentation, et seulement à destination de Noirs, n'est-ce pas toute forme de confiance qui s'est perdue – confiance dans l'autre « race », qu'elle soit en position de créatrice ou de spectatrice, et confiance aussi dans les effets de la représentation ? Même un discours d'escorte, précisant les (bonnes) intentions, n'a plus de crédit et se trouve opacifié par l'appartenance à l'autre « race ». Je reprends ici les mots d'une des évaluations anonymes de cet article, que je remercie chaleureusement.

20. Ce sont les termes que l'on trouve dans les nombreuses critiques sur les réseaux sociaux et dans la presse.

## Le prisme de la race

Dans *Seeing Through Race*, W. J. T. Mitchell propose d'envisager la race comme un prisme au travers duquel est perçue l'altérité. C'est, écrit-il, une réalité agissante « qui favorise ou empêche les relations sociales<sup>21</sup> ». Pour Mitchell, la race existe car le racisme existe : elle est le *pharmakon*, à la fois poison et remède, du racisme. Par elle, les représentations racistes et les stéréotypes peuvent être déconstruits. Envisagé ainsi, le non-montrable s'enracine dans l'expérience traumatique du racisme et dans cette réalité tissée d'images et de discours qu'est la race.

Qu'est-ce qui est donc en jeu dans ce nouveau non-montrable générateur des publics oppositionnels ? Est-ce le stéréotype ? Est-ce l'assignation raciale ? Est-ce l'articulation entre une pratique (le *blackface*) et une passion (le racisme), et le fait d'ériger une pratique, principalement raciste certes mais pas exclusivement<sup>22</sup>, en étendard raciste, faisant fi de toute possibilité d'écart et d'exploration de l'imaginaire ? Ce qui se jouait dans l'annulation des *Suppliantes* était peut-être, en partie tout du moins, la confusion du réel et de l'imaginaire dans leurs acceptions lacaniennes. Fantasmée, recrée (un fictionnel *blackface*), littéralement imaginée, l'expérience du racisme des uns (le réel) se trouvait médiatisée dans le spectacle des autres (l'imaginaire).

À propos du film *Bamboozled* (2001) de Spike Lee, fiction d'un *blackface* télévisuel contemporain ayant nécessité de tourner de véritables scènes de *blackface* « à l'ancienne », W. J. T. Mitchell écrit que « le film s'entête à faire regarder sans ciller ces jouets animés, ces "objets de collections noirs"<sup>23</sup> ». Dans ce cas, le public est confronté à un réel *blackface*, non à des imaginaires et encore moins à des discours. Le film de Spike Lee, rappelant avec violence la réalité du spectacle de *blackface*, aurait pu servir de mise en garde aux amalgames dont a été victime la mise en scène des *Suppliantes*, car l'un des ingrédients qui manque à l'appel – dont le sourire Banania reste l'archétype – est le rire : rire d'exclusion ou rire de connivence, selon le public qu'on espère toucher. Le *blackface* n'existe pas s'il ne provoque pas le rire, soudant ainsi une communauté autour d'un imaginaire raciste, car s'il n'est plus caricature, qu'est-il ? Peut-on concevoir des exemples de *blackface* qui ne soient destinés

21. W. J. T. Mitchell, *Seeing Through Race*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2012, p. 4.

22. Gérard Noiriel, « À propos du *blackface* : politique, mémoire et histoire », *Le populaire dans tous ses états*, 31 mars 2019. En ligne : <https://noiriel.wordpress.com/2019/03/31/a-propos-du-blackface-politique-memoire-et-histoire/>. Voir également son ouvrage *Chocolat clown nègre. L'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française*, Paris, Bayard, 2012.

23. W. J. T. Mitchell, *Seeing Through Race*, *op. cit.*, p. 59.

au divertissement comique raciste ou à sa dénonciation satirique<sup>24</sup> ? Peut-on rabattre un maquillage sombre dans une tragédie antique sur une pratique caricaturale et divertissante nord-américaine ?

Les errements de certains groupes militants ne doivent cependant pas prémunir le regardeur de « regarder à travers le prisme de la race ». Mais il faut, encore une fois, en revenir aux images, à leurs conditions de production, à leurs circulations, à leur existence matérielle ; il faut les penser au travers (le *through* de *Seeing Through Race*) d'imaginaires pluriels – la race n'en est qu'un parmi d'autres – et penser ce qu'ils font à ces imaginaires, la manière dont ils permettent de les déconstruire. En ce sens, un reproche peut être fait à la fresque de Di Rosa comme à la mise en scène de Philippe Brunet de ne pas prendre en compte cette partie du poids culturel de leur objet.

Le dégonflement rapide de la polémique concernant l'œuvre de Di Rosa<sup>25</sup> a valeur d'exemple, au-delà du caractère très éphémère des controverses à l'ère des réseaux sociaux. L'épisode témoigne de ce qu'une grille de lecture *through race* peut manquer lorsqu'on ne prend pas en considération la vie des images – et qu'on les réduit à leurs avatars virtuels. À la lecture des textes qui déclenchèrent la polémique, apparaissait clairement l'ignorance des auteurs pour le travail plastique mené par Hervé Di Rosa depuis le début des années 1980. Ce qu'ils assimilaient à un usage de stéréotypes racistes n'était en réalité que le vocabulaire plastique habituel de l'artiste.

Mais ces récentes polémiques témoignent également de la surdité institutionnelle à l'égard des revendications pour plus de diversité : l'un des arguments mis en avant dans la polémique des *Suppliantes*, mais peu relayé, était la très faible représentation des comédiens et comédiennes de couleurs. Ce constat rendait la pratique d'assombrissement artificiel de la peau si ce n'est gênante, à tout le moins révélatrice d'un problème structurel : le manque de diversité ou le caractère quasi monocolore de la troupe de théâtre en question<sup>26</sup>.

24. Dans un article consacré aux scandales de *blackface* sur les scènes de théâtre contemporaines, Élisabeth Viain écrit que « l'une des différences avec l'Allemagne tient au droit à l'immunité dont jouit l'humour en France : le *blackface* serait tolérable dans un cadre satirique, à condition que la satire ne vise pas la couleur en tant que telle d'un individu. » (Élisabeth Viain, « Le scandale du *blackface* sur les scènes de théâtre : le nouveau regard des publics contemporains en Allemagne, en France et en Angleterre », *Fabula / Les colloques*, 25 juin 2019. En ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document5818.php> (consulté le 3 janvier 2020). Voir également Sylvie Chalaye, *Race et théâtre : un impensé politique*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2020, ainsi que le chapitre que W.J.T. Mitchell consacre à *Bamboozled*, abordant la question de la caricature (W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want*, *op. cit.*, p. 294-308).

25. Neuf mois plus tard, la pétition initiée le 4 avril 2019 n'a recueilli que quelques 3 200 signatures.

26. Rappelons cependant, avec Nancy Fraser, le risque que « la reconnaissance culturelle évince la redistribution économique comme remède à l'injustice et comme objectif des luttes politiques » : la lutte pour

## Se garder de tout présentisme

En 1992, les artistes Rob Pruitt et Jack Early présentent à New York, dans la prestigieuse galerie Leo Castelli, l'exposition *Red, Black, Green, Red, White and Blue*. Les artistes avaient réutilisé des affiches de stars afro-américaines et de figures politiques, montées sur des panneaux en forme d'obélisque, mettant sur un même plan Martin Luther King et Michael Jordan. L'installation était ambiguë et échouait à présenter un propos clair, oscillant entre exploitation de stéréotypes et « hommage », selon le mot des artistes, à des figures de la culture noire. La réception de l'exposition fut très négative et les artistes accusés de racisme. Un critique du *The New York Times* écrivit que l'histoire politique noire, vidée de sa complexité, était exploitée sur un mode postmoderne et sensationnaliste à des fins de carrière<sup>27</sup>. Le duo Pruitt-Early jouait en effet à fond la carte du pillage glamour de la culture de masse, allant jusqu'à recouvrir les murs de papier d'aluminium doré. L'enjeu central, jamais explicité discursivement, était ici la récupération commerciale d'une iconographie des Noirs par l'industrie du divertissement – des posters qui pouvaient s'acheter par milliers dans les centres commerciaux, où Malcom X pouvait côtoyer Queen Latifah. Le nivellement opéré dans l'exposition se faisait ainsi le miroir – critique, duplice, cynique ? – du nivellement opéré par les entreprises.

L'affaire de « l'exposition raciste<sup>28</sup> » de Pruitt-Early enseigne qu'il faut se garder de tout présentisme lorsqu'il s'agit de penser les critères du non-montrable ; en 1992, la carrière du duo s'arrête brusquement pour plusieurs années. Or ce qui n'était pas montrable en un moment donné, à savoir au début des années 1990 – théâtre des « guerres culturelles » et des « politiques identitaires » aux États-Unis, moment de sensibilité extrême – a pu l'être quinze ans plus tard, lorsque la proposition de Pruitt-Early est recrée à l'identique dans l'une des salles de l'exposition *Pop Life !* à la Tate Modern, sans soulever cette fois-ci de critiques. Le passage des États-Unis au Royaume-Uni explique sans doute cette absence de polémique, d'autant plus que les références du duo étaient afro-américaines.

l'égalité ne peut se contenter d'être une lutte pour la représentativité des images. Nancy Fraser, « Justice sociale, redistribution et reconnaissance », *Revue du MAUSS*, 2004/1, n° 23. DOI : 10.3917/rdm.023.0152. Voir également Walter Benn Michaels, *La diversité contre l'égalité*, Paris, Raison d'agir, 2009.

27. Michael Kimmelman, « Art in Review », *The New York Times*, 10 janvier 1992, Section C, p. 28.

28. Ainsi qu'elle a pu être qualifiée dans la presse. Voir par exemple Arifa Akbar, « Tate Modern to Stage Racist Exhibition », *The Independent*, 26 septembre 2009.

L'œuvre de Di Rosa ou la photographie d'une répétition de pièce de théâtre seront-elles, demain, les images ne servant qu'à illustrer un moment de l'histoire politique et culturelle française, l'apparition dans le débat public de la question décoloniale ? Sans spéculer sur le destin de ces images, il importe de souligner qu'elles sont, dès le temps de la polémique (et donc de leur publicisation, voire de leur viralité), devenues de pures images détachées d'une partie de leur contexte et propulsées dans un autre dispositif caractérisé par la réduction de l'œuvre à l'image. Au risque du paradoxe suivant : l'image doit être le plus largement diffusée et montrée pour que l'on s'accorde sur son caractère déplacé ou scandaleux quand l'œuvre elle-même doit être soustraite aux regards. Cette réduction de l'œuvre à l'image est symptomatique d'une bataille rangée dans laquelle les images sont, comme dans certains manuels scolaires, réduites au statut d'illustration d'un propos ou d'exemple de dissertation.

Le débat sur le « politiquement correct » est ainsi l'une des conséquences de la reproduction, de la publicisation et de la potentielle viralité de multiples images qui échappent ainsi aux pratiques éditoriales traditionnelles. Ce sont en effet les pratiques éditoriales, ou plutôt l'absence de réflexion sur le statut de l'image et sa réduction au statut de simple argument visuel, qui expliquent en partie la sensibilité extrême de certains motifs, désormais transgressifs et difficiles à montrer.