Esclavages & Post-esclavages

Slavery & Post-Slavery

2 | 2020

Pratiquer l'histoire par les arts contemporains

Cheryl FINLEY, *Committed to Memory. The Art of the Slave Ship Icon*

Bogumil Jewsiewicki

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/slavery/1397>

DOI : 10.4000/slavery.1397

ISSN : 2540-6647

Éditeur

CIRESC

Référence électronique

Bogumil Jewsiewicki, « Cheryl FINLEY, *Committed to Memory. The Art of the Slave Ship Icon* », *Esclavages & Post-esclavages* [En ligne], 2 | 2020, mis en ligne le 19 mai 2020, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/slavery/1397> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/slavery.1397>

Ce document a été généré automatiquement le 25 septembre 2020.

Les contenus de la revue *Esclavages & Post-esclavages / Slavery & Post-Slavery* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Cheryl FINLEY, *Committed to Memory. The Art of the Slave Ship Icon*

Bogumil Jewsiewicki

RÉFÉRENCE

Cheryl FINLEY, *Committed to Memory. The Art of the Slave Ship Icon*, Princeton / Oxford, Princeton University Press, 2018, 320 p., ISBN : 9780691136844, \$49.50 / £42.00.

- 1 Retraçant la généalogie de l'image du bateau négrier, le livre de Cheryl Finley analyse la transformation de la gravure de 1788 intitulée « Plan du pont inférieur d'un bateau africain avec des nègres en proportion de seulement un par une tonne », en icône culturelle de la « résistance noire, de l'identité et du souvenir » de la diaspora noire. Pour les artistes visuels de l'Atlantique noire, cette image est devenue la matrice de la mémoire historique du *Middle Passage* (Finley, p. 9).
- 2 Issu d'une thèse de doctorat, l'ouvrage est divisé en trois parties. La première, d'une centaine de pages abondamment documentées, présente la conception et la diffusion de l'image ainsi que ses usages parmi le mouvement abolitionniste, surtout britannique. La seconde partie est consacrée à la transformation de l'image au cours du XX^e siècle par des artistes noirs aux États-Unis et en Grande-Bretagne. La dernière partie s'intéresse à la place de l'image, devenue icône mémorielle, dans l'affirmation et les politiques identitaires de la diaspora noire, surtout aux États-Unis.
- 3 La première partie est celle qui constitue un apport particulièrement important à notre connaissance¹. Finley insiste justement sur le caractère précoce des moyens de mobilisation de l'opinion publique par le mouvement abolitionniste. Alors qu'en Occident on reconnaît, encore trop souvent du bout des lèvres², ce que la première révolution industrielle doit aux esclaves et à leur exploitation dans le monde atlantique, il est temps de reconnaître également ce que la culture de masse doit à l'abolitionnisme.

- 4 La gravure intitulée « Plan of an African-Ship's Lower Deck with Negroes in the Proportion of Only One to a Ton » (Plan du pont inférieur d'un bateau africain avec des nègres en proportion de seulement un par une tonne), basée sur un plan technique du navire *The Brooks*, a été initialement mise en circulation en 1788 par le comité de la Société pour l'abolition de la traite des esclaves en Grande-Bretagne (Plymouth Committee of the Society for Effecting the Abolition of the Slave Trade in England). Elle est alors accompagnée d'un texte explicatif auquel a été ajouté l'extrait de la lettre d'Olaudah Equiano parue dans *Public Advertiser* le 14 février 1789. Equiano, témoignant de son expérience de la traversée du *Middle Passage*, parle d'« une scène d'horreur presque inconcevable ». Pour lui, le plan du bateau négrier est investi du pouvoir de « l'intervention humaine en faveur de [ses] compatriotes opprimés³ ». Mirabeau, à qui Thomas Clarkson a communiqué l'image en 1789, et qui s'en est fait faire une maquette en bois, qualifie ces bateaux de « bières flottantes des négriers⁴ ». Conscient des possibilités qu'offrent les récents développements de la culture de l'imprimé et la naissante culture visuelle, le Plymouth Committee décida d'imprimer et de distribuer 1 500 exemplaires d'un pamphlet accompagné d'une gravure « représentant le placement des esclaves à bord » d'un navire négrier (Finley, p. 33). C'est probablement la première publication abolitionniste à utiliser les conditions de la traversée du *Middle Passage* comme principal argument en faveur de la suppression de la traite⁵.
- 5 Selon Finley, qui fait constamment dialoguer image et textes – grand mérite de son analyse –, cette gravure s'inspire du dessin réalisé par l'un des membres du comité, William Elford, lequel a utilisé un rapport rédigé par le capitaine Parrey pour le Conseil privé du Parlement. Dans ce rapport est inclus le plan à l'échelle du navire *The Brooks* construit à Liverpool en 1781, et qui a fait plusieurs traversées du *Middle Passage*. Parrey apporte des preuves du non-respect par le *Brooks* de la norme d'embarquement édictée par le *Dolben Act*. Pourtant, le titre de la gravure et le nombre de corps représentés s'y conforment. Finley souligne combien le Comité était soucieux de mettre en évidence l'immoralité de la traite, même lorsqu'elle était pratiquée selon les normes. Volontairement schématique, l'image oriente le regard du spectateur vers le texte qui l'accompagne. En l'absence de représentation d'un membre d'équipage qui aurait pu porter le blâme, c'est à lui-même qu'incombe la responsabilité morale et politique. Contrairement à Finley, je ne crois pas que le spectateur occidental de l'époque ait été invité à s'identifier avec des esclaves noirs entassés sur le pont. Le racisme les éloignait trop. L'image devait surtout en appeler au sens moral de la personne « civilisée », chrétienne. L'inaction politique devant la négation de l'humanité d'un autre humain risquait de mettre en question l'humanité du spectateur⁶ ou son identité de chrétien. En 1790, un membre du comité de Londres de la Société pour l'abolition de la traite des esclaves en Grande-Bretagne, Wilberforce, fait circuler un modèle du bateau négrier parmi les membres du Parlement. Un an plus tard, le Comité, qui a fait imprimer 10 000 exemplaires du pamphlet, en donne un à chaque nouveau membre du Parlement.
- 6 Finley mentionne également le tableau de George Morland, *Execrable Human Traffick*, exposé en 1788 à la Royal Academy de Londres. La comparaison entre ce tableau et la gravure montre que le Comité ne cherchait pas de réponse émotionnelle à l'image. Au contraire, il s'agissait de représenter « scientifiquement » la réalité des conditions de la traite : l'image et le texte authentifient l'horreur de la traversée et interpellent la responsabilité du public « civilisé ». La représentation à l'échelle, le nombre de corps conforme à la norme renforcent l'effet de réel⁷ produit par l'image. Les électeurs et les

élus (uniquement des hommes à l'époque) étaient ainsi appelés à prendre une décision rationnelle. Par ailleurs, le texte souligne que la traite ne contribue pas à la prospérité des pays et que les décès de marins impliqués dans ce processus dépassent celles encourues ailleurs.

- 7 En peu de temps, l'image et le texte, traduit en plusieurs langues, notamment en français, circulent en Europe et traversent l'Atlantique. En 1789, Clarkson, expressément venu à Paris, présente la gravure – dont il souligne la nature « scientifique » – à des personnalités politiques. L'année suivante, la Société des Amis des Noirs met sa propre version en circulation. Si j'en juge par l'iconothèque du musée du quai Branly, en France, le dessin et l'aquarelle ont été préférés à la gravure ; un exemple figure dans le catalogue de l'exposition « L'Afrique des routes⁸ ».
- 8 Aux États-Unis, la Pennsylvania Abolition Society adopta l'image, qualifiée de « la plus frappante illustration de la barbarie de la traite des esclaves » (Finley, p. 45). Un peu plus loin dans l'ouvrage, Finley cite Clarkson qui rapporte l'usage du même argument en France (p. 76). Ce glissement vers un appel au devoir d'assistance incombant à la Civilisation me semble préparer le terrain à l'idée selon laquelle la colonisation peut apporter l'adéquade réponse à la traite.
- 9 Une seconde image, conçue et diffusée par le Comité de Londres, allait bientôt prendre le relais de la gravure du bateau négrier : une fois la traite atlantique abolie, celle-ci légitimait mieux, me semble-t-il, le devoir de colonisation incombant à la Civilisation. Il s'agit d'une figure, sommairement esquissée, d'Africain en posture de supplication, bras enchaînés. Elle est surmontée par l'inscription : « Am I Not a Man and a Brother? ». Le dessin initial a été approuvé en 1787 par le Comité de Londres qui était à la recherche d'un blason. Selon Finley, trois membres du Comité l'ont élaboré avec la collaboration de William Hackwood des ateliers Wedgwood. Leur propriétaire, Josiah Wedgwood – membre du Comité – en a fait faire un médaillon de style néoclassique, alors à la mode. Le médaillon a connu un succès instantané ; entre 1791 et 1792, plus de 200 000 exemplaires ont été vendus. Les ateliers Wedgwood figuraient parmi les pionniers de la production industrielle pour la consommation de masse.
- 10 En peu de temps, l'image du Noir en posture de suppliant allait orner bijoux, tabatières, pipes, etc. *Quaker* opposé à toute frivolité, Clarkson déclare néanmoins que la mode sert la promotion de la justice, de l'humanité et de la liberté. Finley souligne la relation étroite entre stratégies d'abolition, marchandisation de la consommation et action politique⁹. Médaillon et gravure sont les deux principaux instruments de la propagande abolitionniste produits à l'échelle industrielle, diffusés commercialement et, pour la distribution de masse, placés sur des supports bon marché : faïence à la place de porcelaine pour un médaillon, planche en bois plutôt qu'en cuivre pour l'impression sur du papier de qualité inférieure. La consommation du message politique devenait accessible au grand nombre.
- 11 Finley indique que l'image du Noir agenouillé existait déjà auparavant dans l'art occidental – ce qui fut selon moi l'une des clés du succès public immédiat et durable du médaillon. La relative familiarité de la figure noire en posture de suppliant a rendu plus aisée l'acceptation du défi lancé par l'inscription : « Ne suis-je pas un homme ? », homme qui, en tant que frère, demande de l'assistance. L'apparente contradiction entre le message de supplication véhiculé par l'image, et l'assertion que contient le texte, exigeait du spectateur une réponse, écrit Finley.

- 12 Dans l'Occident anglo-saxon du XVIII^e siècle, cette image allait devenir la représentation de l'homme noir la plus largement répandue. La posture du personnage de couleur sombre l'identifie comme étant de condition servile, ses chaînes comme esclave, tandis que sa supplication interpelle la Civilisation prête à répondre par les trois « C » (christianisme, civilisation, commerce) de Livingston. Cette image ouvre la voie à la légitimation de la colonisation auprès du public occidental. Déjà avant l'abolition, en 1794, paraît en Grande-Bretagne le livre du naturaliste Wadström, *An Essay on Colonization*. Le plan du bateau négrier y figure à côté de l'image de l'insurrection à bord d'un tel bateau ; Wadström plaide contre la traite et pour la colonisation (Finley, p. 84-86).
- 13 Dès le début du XIX^e siècle, le plan du *Brooks* qui expose la souffrance des captifs traversant l'Atlantique, et la cruauté des négriers traitant des humains comme des marchandises ordinaires, s'efface en faveur de l'iconographie dénonçant l'esclavage. Dans plusieurs tableaux, la posture de l'esclave évoque celle du Noir agenouillé des abolitionnistes¹⁰. Dans le chapitre intitulé « Circulation : politique et publicité », Finley se penche brièvement sur l'évolution au XIX^e siècle de l'iconographie dénonçant l'esclavage et mentionne quelques dessins, en particulier celui de Francis Meynell, datant de 1846. Deux tableaux retiennent aussi son attention, l'un de J. M. W. Turner, *Slavers Throwing overboard the Dead and Dying—Typhoon coming on*¹¹, et l'autre de François-Auguste Biard, *Traite d'esclaves dans la côte ouest de l'Afrique* (1833), qu'elle surnomme *The Slave Trade*. Il faudrait ajouter au corpus l'*Abolition de l'esclavage dans les colonies françaises* de Biard (1849) ainsi que sa gravure *Emménagement d'esclaves à bord d'un négrier*, parue en 1861 dans le *Journal universel*. Exposés à la Royal Academy en 1840 – l'année où s'est tenue à Londres l'assemblée de l'Anti-Slavery Society –, les deux tableaux semblent retenus par rapport à l'histoire du mouvement abolitionniste. Ils le sont moins au regard de l'évolution de la culture visuelle. Jean-Baptiste Debret et Johann Moritz Rugendas, dont Finley ne parle pas, sont aussi deux artistes importants qui auraient mérité que l'on s'y attarde. Finley ne signale pas non plus l'important tableau de Marcel Verdier, *Le Châtiment des quatre piquets dans les colonies* (1843). Refusé au Salon du Louvre, il a néanmoins pu toucher un large public lorsqu'il a été exposé dans le premier grand magasin de Paris. Puis, il a connu au XIX^e et au début du XX^e siècle une circulation internationale importante dans le cadre de la campagne, largement portée par d'anciens abolitionnistes, contre les atrocités du régime de « caoutchouc rouge » au Congo monopolisé par Léopold II de Belgique¹². Enfin, il eût été bienvenu d'évoquer le dessin de Théodore Géricault, *La traite des Noirs* (1822) et son *Radeau de la Méduse* (1819) : l'artiste nigérian Yinka Shonibare Mbe, né à Londres, s'en est inspiré pour une installation intitulée *La Méduse* (2008)¹³, elle-même rappelant *Their spirits gone before* de Laura Facey, sur laquelle nous reviendrons.
- 14 De façon générale, Finley porte peu d'attention à ce qui se passe en dehors du monde anglo-saxon¹⁴. Le livre a beau s'ouvrir sur la description de l'installation *La Bouche du roi* de l'artiste béninois Romuald Hazoumé, présentée en 2007 au British Museum¹⁵, il est néanmoins centré sur l'Occident britannique, partie occidentale de l'Atlantique noir. Le lecteur risque d'en tirer la fausse impression que les usages mémoriels et identitaires de l'image du bateau négrier se limitent ou se réfèrent au monde anglo-saxon. Cheryl Finley cite peu l'abondante littérature sur la mémoire de la traite et de l'esclavage et ses usages politiques en dehors de cette région, même lorsque les publications existent

en anglais¹⁶. Pourtant, c'est partout que cette mémoire devient un outil politique de construction de l'identité de groupe lorsqu'elle devient publique.

- 15 C'est sur un dépliant touristique, sans doute arrivé à Porto Novo dans le sillage du mémoriel nord-américain, que Hazoumé aurait vu reproduite l'image de la gravure abolitionniste du bateau négrier¹⁷. Acquis par le British Museum, l'installation de Hazoumé a circulé en Grande-Bretagne dans le cadre des commémorations du 200^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage. Diffusée très largement, elle évoque l'image du bateau négrier dont l'« horreur géométrique¹⁸ » appuie la dénonciation des effets brutaux de la mondialisation. Je ne crois pas que l'œuvre de Hazoumé relève des *mnemonic aesthetics*, une pratique qui remonte à l'âge de la reproduction mécanique et qu'ont reprise les artistes de la diaspora noire¹⁹. La référence visuelle au bateau négrier anticipe plutôt la démarche des artistes qui allaient s'intéresser à la crise migratoire en Méditerranée.

- 16 En dehors de la partie anglo-saxonne de l'Atlantique noir, les références visuelles au bateau négrier s'apparentent quant à elles à ce que Finley qualifie de *mnemonic aesthetics*. Malheureusement, elle ne s'y intéresse pas. En voici un exemple tiré des travaux de Francine Saillant. Au début de ce siècle, dans un *terreiro* de Rio de Janeiro, Toronto de Ogum, une *mãe-de-santo* (« mère des saints ») transmet aux enfants du *terreiro* dont elle a la charge, la conscience, mais aussi l'histoire de leur africanité : dessinant par terre le plan d'un bateau négrier, elle les fait s'installer dessus²⁰. Alors, chaque enfant, prenant la place d'un corps d'esclave, rétablit presque charnellement le lien avec ses ancêtres : à l'instar du rituel de candomblé, les ancêtres s'y réincarnent. Plutôt que d'en actualiser l'« horreur géométrique », Toronto de Ogum se sert de l'image du bateau comme d'un rouet pour tisser des liens à travers deux siècles d'oubli, souvent de honte – d'avoir eu une esclave pour ancêtre. Inspirée du candomblé, tout comme les poètes brésiliens noirs, Toronto de Ogum rend ses ancêtres esclaves présente-s ici et maintenant. Le dessin du pont inférieur du bateau négrier universalise la mémoire qui rattache les Brésiliens noirs au continent²¹ et à la diaspora noire mondiale²² :

« Même quand le noir s'exprime pour affirmer sa négritude, sa condition africaine, il ne lui reste plus qu'à le faire comme brésilien. Bien que le passé ancestral perdu soit l'Afrique pluri-ethnique, multi-culturelle, le passé récupérable est celui que le Brésil a réussi à intégrer dans la construction d'une nouvelle civilisation : un passé qui ne peut qu'être ré-inventé, une mémoire recréée. Entre le Brésil contemporain et la vieille Afrique, ainsi que l'ancienne Europe et les civilisations indigènes perdues, se situe notre propre histoire, qui nous empêche ou nous permet de retrouver, dans les méandres de la civilisation qu'elle a elle-même engendrée, notre point de départ. La récupération du passé ancestral, qui aujourd'hui ne fait plus entièrement sens, nous fait élaborer une mémoire réparée avec les insignes mythiques qui émergent dans le présent. À partir du Brésil d'aujourd'hui on refait l'Afrique d'antan. Une Afrique symbolique, mémoire et identité possibles des Afro-Brésiliens. »

- 17 Comme l'explique Prandi, à ce sujet, les travaux remarquables de Francine Saillant²³ et sa collaboration avec Toronto de Ogum permettent de réaliser la richesse et la finesse des reconstitutions mémorielles et des constructions identitaires par celles et ceux qu'on nomme « intellectuels populaires » ; ils sont pourtant intellectuels de plein droit. Tel Oswald de Andrade²⁴, Toronto de Ogum s'est saisie de l'image abolitionniste pour inverser une mémoire qui n'accordait aux anciens esclaves et à leurs descendants que le statut de victimes attendant l'abolition, la reconnaissance, les réparations²⁵. Dans

l'espace public, au Brésil comme ailleurs, s'est désormais affirmée une autre mémoire collective de l'esclavage, celle qui transforme la terreur exercée par l'horreur subie en outil politique d'auto-affirmation identitaire. Finley retrace le début de cette transformation aux États-Unis à partir du New Negro Arts Movement de Harlem (*Harlem Renaissance*). Malcolm Cowley et son collaborateur Miguel Covarrubias, d'origine mexicaine, en auraient été les initiateurs en 1928. C'est à cette date que Cowley fit paraître une nouvelle édition des aventures du capitaine Canot, un négrier, parues initialement en 1854. La publication de 1854 apportait des propositions pour résoudre le « problème noir » en Amérique, par la colonisation de l'Afrique. Cowley et Covarrubias se sont servis du rappel visuel de l'horreur du *Middle Passage* pour véhiculer un message d'auto-affirmation. Finley montre ensuite comment, une quarantaine d'années plus tard, les artistes africains américains et le large public ont emboîté le pas à Cowley et Covarrubias.

- 18 Deux siècles après sa conception, davantage schématisée, l'image du bateau négrier s'inscrit au cœur des stratégies mnémoniques qui transforment la mémoire de la déshumanisation en icône d'affirmation identitaire et d'appel à la cohésion parmi la diaspora et avec les Africains du continent²⁶. À travers la pratique de la « remémoration ritualisée », l'ancienne icône de la dénonciation de la réduction d'une personne libre en bien-meuble, devient le porte-étendard de l'affirmation politique et culturelle des descendants d'esclaves. Devenue pour le monde entier un lieu de mémoire – au sens propre que Pierre Nora a donné à ce terme –, cette icône insuffle de la profondeur historique aux luttes pour la reconnaissance et les réparations, retisse des liens de parenté qui s'étaient brisés deux siècles auparavant, inverse les hiérarchies politiques. Finley (p. 36) cite le révérend Jesse Jackson qui s'exclamait en 2005 : « On dirait des Africains dans la cale d'un bateau négrier » à la vue des victimes de l'ouragan Katrina attroupées le long d'une autoroute. À partir des années 1960, aux États-Unis et en Grande-Bretagne, l'image s'est progressivement imposée. Tout comme celle du nègre agenouillé au XIX^e siècle²⁷, on retrouve désormais cette image sur des bijoux, mais aussi et surtout sur des vêtements, sur des autocollants apposés sur les voitures, etc. Cet usage s'inscrit pleinement dans les stratégies nord-américaines d'exposition sur la place publique des identités et des opinions politiques²⁸.
- 19 En dehors du monde anglo-saxon, le recours à l'image du bateau négrier semble nettement plus fréquent dans la culture littéraire que dans la culture visuelle, mais je ne connais aucune recherche dédiée à cette question. Maryse Condé l'évoque à plusieurs reprises : « il n'y a pas d'ancêtre fondateur, il n'y a que le bateau négrier » et « les premiers éléments qui ont fondé notre identité, je veux dire, les vaisseaux négriers²⁹ ». Dans la presse, Francis Kpatindé, chroniqueur de *Monde Afrique*, a écrit récemment :
« L'histoire de “mon” ADN emprunte les chemins de l'ignominieuse odyssée du peuple noir et le sillage des navires négriers convoyant le “bois d'ébène” vers les Amériques³⁰. »
- 20 Il poursuit en affirmant qu'un test ADN lui a permis d'élargir sa famille : il a ainsi retrouvé une cousine à Manama au Bahreïn et un autre à Amsterdam. Plutôt que de terroriser les descendants des victimes, ces biens-meubles entassés sur le pont inférieur du navire, ces images sont les emblèmes de leur capacité collective à reconquérir et à affirmer leur *agency*³¹.

- 21 Terminons par une succincte présentation de l'œuvre dont, à ma grande surprise, Finley ne parle pas. *Their spirits gone before* apporte la meilleure démonstration de la renaissance de l'icône du bateau négrier comme symbole identitaire et comme lien rattachant la diaspora africaine au continent. L'artiste jamaïcaine, Laura Facey, déjà auteure du Redemption Song Monument érigé en 2003 à Kingston, y présente une embarcation posée sur un amas de tiges de canne à sucre³². Certes, Finley a pris pour modèle le bateau de pêche jamaïcain. Néanmoins, la disposition des corps suggère l'image du bateau négrier, et ce même s'il s'agit de couples hommes-femmes. Puisque ce sont les miniatures des figures du monument Redemption Song, le cycle commémoratif jamaïcain se trouve bouclé. Le chassé-croisé des références transparaît dans le nom du monument qui est emprunté au titre d'une chanson de Bob Marley. Les paroles de celle-ci, « None but ourselves can free our minds », ont inspiré Facey. Finley entrelace donc les mémoires visuelle et sonore, les références au global et au local, et oppose au poids du passé la capacité de la personne de s'en libérer. On croirait entendre Franz Fanon des *Damnés de la terre*³³ : c'est dans sa propre conscience que le colonisé doit s'affirmer pleinement comme personne humaine et comme agent de son devenir. La rédemption vient du libre choix d'une mémoire, laquelle, plutôt que de ramener au présent la souffrance de la déshumanisation par l'esclavage, célèbre la fierté de l'extraordinaire résilience des anciens esclaves et de leurs descendants, mais aussi de leur contribution à la culture de masse mondiale. L'homme et la femme du couple sont nus, c'est comme s'ils s'apprêtaient à recevoir le baptême dans une des églises afro-américaines, ils sont donc sur le point de renaître.
- 22 Sans renier la mémoire du bateau négrier – mère commune à toutes celles et ceux issus de la diaspora –, le couple assume avec fierté l'identité qu'il s'est choisie.

NOTES

1. Selon Cheryl Finley, son livre serait la première étude de la signification de l'image du bateau négrier dans l'imaginaire de l'Atlantique noir. Ce n'est pourtant pas la première à s'intéresser à la culture visuelle en rapport avec la mémoire de l'esclavage, y compris dans l'Atlantique noir. On peut citer le projet « La Route de l'esclave » qui a donné lieu à un colloque, à un podcast « Les artistes et la mémoire de l'esclavage » (www.youtube.com/watch?v=r5LgfGjLkhg) avec une introduction de Myriam Cottias, à une exposition « Temps modernes. La mémoire de l'esclavage et l'art contemporain » à Paris en 2015, etc.

2. La mémoire historique « officielle » de la traite est encore trop souvent limitée au récit de l'abolition. Voir par exemple l'usage que le gouvernement britannique fait de l'image du bateau du XVIII^e siècle (qui servait alors tout autant à transporter des marchandises que des esclaves) pour la promotion internationale de sa marine : Vidhi Doshi, « “Tone deaf” ads use slave ship images to promote UK sea-going sector », *The Guardian*, 13 septembre 2019 (www.theguardian.com/business/2019/sep/13/tone-deaf-ads-use-slave-ship-images-to-promote-uk-sea-trade). Les commémorations de 2007, y

compris l'usage en Grande-Bretagne de l'installation de Romuald Hazoumé, *La Bouche du roi*, n'en sont pas exemptes.

3. La lettre est citée par Finley p. 19-23.

4. Luce-Marie Albigès, « Le plan d'un bateau négrier, symbole du mouvement abolitionniste », *L'Histoire par l'image*, 2006. Disponible en ligne : www.histoire-image.org/fr/etudes/plan-bateau-negrier-symbole-mouvement-abolitionniste.

5. Cette information est importante puisque l'évocation du *Middle Passage* constitue, selon Paul Gilroy (*The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Londres, Verso, 2007), cité par Finley (p. 5), l'élément-clé de la renaissance identitaire par le retour symbolique à l'Afrique.

6. Susan Sontag suggère le même procédé avec les images des atrocités de guerre (*Regarding the Pain of Others*, New York, Picador, 2003).

7. Pour reprendre l'expression de Roland Barthes.

8. *L'Afrique des routes. Histoire de la circulation des hommes, des richesses et des idées à travers le continent africain*, Catherine Coquery-Vidrovitch (dir.), Paris, Actes Sud / musée du quai Branly, 2017, p. 169. Voir aussi l'inventaire « Joconde / Histoire & héritages de l'esclavage » : www2.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/decouvrir/themes/esclavage.htm

9. L'usage du médaillon par les abolitionnistes s'inspire probablement de l'usage du bouton avec texte et/ou de l'image lors des campagnes politiques en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Il y apparaît en 1789, sous la présidence de Georges Washington.

10. À l'exception du site web du projet de l'Unesco « La Route de l'esclave » (www.unesco.org/new/fr/social-and-human-sciences/themes/slave-route/spotlight/written-archives-and-oral-traditions/), cette image ne me semble pas en circulation actuellement. Une chaîne dont les chaînons détachés prennent leur envol constitue le logo du projet « La Route de l'esclave » (www.unesco.org/new/fr/unesco/events/prizes-and-celebrations/celebrations/international-days/20th-anniversary-of-the-slave-route-project/).

11. « Négriers jetant par-dessus bord les morts et les mourants – un typhon approche » fut exposé en 1840 à la Royal Academy de Londres. Finley estime que *The History of the Abolition of the African Slave Trade* de Thomas Clarkson fut la source d'information de Turner. En 1791, le capitaine du négrier *Zong* avait ordonné de jeter par-dessus bord 133 esclaves afin de collecter des assurances pour pertes en mer.

12. Nous sommes ici hors du champ thématique du livre de Finley. Je signale néanmoins une piste de recherche peu explorée et pourtant fort importante pour la culture visuelle et la mémoire de l'esclavage et de la colonisation : bien plus que le bateau négrier, c'est l'image empruntée au *Châtiment...* de Verdier qui est devenue une icône de la mémoire de la colonisation : voir Bogumil Jewsiewicki, *Mami Wata. La peinture urbaine au Congo*, Paris, Gallimard, 2003. Si le fouet est très présent dans la mémoire de la colonisation, il est presque absent de l'iconographie de la mémoire de l'esclavage aux États-Unis. Finley n'en cite qu'un seul exemple, la couverture du programme de la pièce de théâtre *Slave Ship* d'Amiri Baraka (1967). Il serait intéressant d'en interroger les raisons.

13. Elle a été exposée au musée du quai Branly. Voir *L'Afrique des routes...*, op. cit., p. 236.

14. Elle n'a pas consulté le site du projet « La Route de l'esclave », ni les autres sites francophones (comme www.cnmhe.fr/inventaire/traites.html) et lusophones. Elle n'a pas non plus élargi son enquête aux Caraïbes anglophones.

15. Avant cela, cette installation a été présentée ailleurs, notamment au musée du quai Branly.

16. Par exemple, les travaux publiés sous la direction d'Ana Lucia Araujo : *Politics of Memory: Making Slavery Visible in the Public Space*, New York, Routledge, 2012 ; *Living History: Encountering the Memory of the Heirs of Slavery*, Newcastle, UK, Cambridge Scholars Publishing, 2009. On peut aussi citer Ana Lucia Araujo, *Brazil Through French Eyes: A Nineteenth-Century Artist in the Tropics*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2015 ; Ana Lucia Araujo & Anna Seiderer, « Passé colonial et modalités de mise en mémoire de l'esclavage », *Conserveries mémorielles*, n° 3, 2007 (journals.openedition.org/cm/109).

17. À propos des enjeux du tourisme mémoriel par rapport aux mémoires locales au Bénin, voir Ana Lucia Araujo, « Mémoires de l'esclavage et enjeux politiques de la patrimonialisation en République du Bénin », dans *Les traites et les esclavages. Perspectives historiques et contemporaines*, Myriam Cottias, Élisabeth Cunin & António de Almeida Mendes (dir.), Paris, Karthala, 2014, p. 357-369.

18. Luce-Marie Albigès, « Le plan d'un bateau négrier, symbole du mouvement abolitionniste », *L'Histoire par l'image*, 2006. Disponible en ligne : www.histoire-image.org/fr/etudes/plan-bateau-negrier-symbole-mouvement-abolitionniste.

19. Finley les définit comme « la politique ritualisée de la remémoration » (p. 9) et cite Toni Morrison : « Les Noirs américains ont été soutenus, guéris et nourris par la représentation de leurs expériences à travers l'art ». Les *mnemonic aesthetics* ont été reprises dans les pratiques postmodernes de la performance, de l'installation, etc.

20. Je ne sais pas comment ni quand Toronto de Ogum a pris connaissance de l'image du bateau négrier ; je ne crois pas que l'image originale ait circulé au Brésil. Comme Hazoumè, elle a pu en voir une version contemporaine dans une publication du tourisme mémoriel. Finley cite quelques publications brésiliennes du XIX^e siècle, en particulier au sujet de la révolte d'Amistad, mais la présentation graphique des quartiers réservés aux esclaves est très différente du dispositif visible dans les films de Francine Saillant (cités ci-après).

21. Reginaldo Prandi, « Identité et mémoire afro-brésiliennes », *Diogène*, 2003/1, n° 201, p. 38-48. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2003-1-page-38.htm>; DOI : 10.3917/dio.201.0038.

22. Finley signale la performance présentée en 2007 à Durham University, en Grande-Bretagne, par 274 enfants en âge d'être scolarisés : ceux-ci portaient des T-shirts imprimés avec des rangées de visages noirs. Les enfants s'étaient couchés dans l'imprimé du contour du bateau négrier disposé par terre. L'organisatrice de l'événement avait insisté sur l'horreur à ressentir devant la souffrance des captifs. Voir www.dur.ac.uk/durham.first/winter07/slaveship.

23. « Le navire négrier. Refiguration identitaire et esclavage au Brésil », *Ethnologies*, 2010, n° 31/2, p. 69-98 ; « O Navio Negreiro. Refiguração identitária e escravidão no Brasil », *Tempo*, 2010, n° 15/29, p. 111-137. Voir aussi les films *Mémoires périphériques*, de Francine Saillant & Jacques d'Adesky, Cimarron Productions, 2012, 61 minutes ; *Resistência. Quatre films sur le mouvement noir brésilien (2000-2010)*, Francine Saillant,

CÉLAT / LAMIC, université Laval / York University, 2014, Unesco Slave Route Project ; *Le navire négrier* (version jeunesse), Francine Saillant & Alexandrine Boudreault-Fournier, CÉLAT / LAMIC, université Laval / York University, 2015, Unesco Slave Route Project, 22 minutes.

24. C'est évidemment une allusion au « Manifesto Antropófago » de 1928. Pour la traduction anglaise, voir Oswald de Andrade & Leslie Bary, « Cannibalist Manifesto », *Latin American Literary Review*, vol. 19, n° 38, 1991, p. 38-47.

25. Aussi remarquable que soit l'opération intellectuelle de Toronto de Ogum, elle n'est pas exceptionnelle. En plein cœur de l'Afrique, en République démocratique du Congo, des peintres dit « populaires » ont, pour des raisons semblables, « cannibalisé » d'autres images mises en circulation par d'anciens abolitionnistes en croisade contre le régime de Léopold II. C'est le cas du *Châtiment des quatre piquets dans les colonies* de Verdier ou encore de l'image du nègre agenouillé suppliant.

26. Toutes proportions gardées, l'image de Lumumba a suivi des évolutions similaires dans l'iconographie politique mondiale et dans les stratégies d'affirmation de l'agency des « damnés de la terre ». La littérature sur le sujet est abondante.

27. Finley n'identifie qu'un seul usage de cette image par des artistes africains américains : il s'agit de Hank Willis Thomas, qui a dénoncé l'exploitation des Noirs en Amérique. Il est assez surprenant qu'aucun des artistes cités par Finley n'ait mis de grenade ou de fusil dans la main de cet emblème de la dépendance des Noirs à l'égard de la bienveillance des Blancs ; plusieurs ont armé une « Aunt Jemima ».

28. Voir à ce sujet Bogumil Jewsiewicki, « The identity of memory and the memory of identity in the age of commodification and democratization », *Social Identities*, n° 1/2, 1995, p. 227-261.

29. Respectivement, « [Portrait] Maryse Condé, monstre sacré des lettres francophones », *Le Monde*, 13 octobre 2018 (www.rfi.fr/fr/ameriques/20181013-portrait-maryse-conde-nobel-alternatif-antilles-francophonie-cesaire-fanon) et « Discours de Maryse Condé lu par Marianne Mathéus le 26 novembre 2015 » (cifordom.net/discours-de-maryse-conde-lu-par-marianne-matheus/). Condé y revient dans son discours d'acceptation du prix Nobel alternatif de littérature : « Giving voice to Guadeloupe », *NYR Daily*, 6 février 2019 (www.nybooks.com/daily/2019/02/06/giving-voice-to-guadeloupe/).

30. *Le Monde*, 11 décembre 2018 (www.lemonde.fr/afrique/article/2018/12/11/l-histoire-de-mon-adn-suit-le-sillage-des-navires-negriers_5395661_3212.html).

31. Bien évidemment, d'autres figures mémorielles et d'autres images arrachent elles aussi à l'infamie de jadis les grandes figures de la résistance. On peut penser à la « mulâtresse Solitude » de la Guadeloupe, aujourd'hui l'héroïne d'au moins trois romans, et l'effigie d'un monument au moins.

32. L'installation figure en couverture du rapport pour le 20^e anniversaire du projet « La Route de l'esclave » (www.unesco.org/culture/pdf/slave/the-slave-route-the-road-travelled-1994-2014-fr.pdf).

33. Franz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961.

AUTEURS

BOGUMIL JEWSIEWICKI

professeur émérite, université Laval, Québec, Canada