



HAL
open science

Esclaves vus

Jean-François Géraud

► **To cite this version:**

Jean-François Géraud. Esclaves vus. *Revue historique de l’océan Indien*, 2013, L’esclavage à Bourbon - Nouvelles approches (2012), 10, pp.384-397. hal-03419205

HAL Id: hal-03419205

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03419205>

Submitted on 8 Nov 2021

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.

Esclaves vus

Jean-François Géraud
Maître de Conférences Agrégé
Université de La Réunion
CRESOI – EA 12

Nous disposons à La Réunion d'une iconographie spécifique concernant l'esclavage. Le recensement précis n'en a pas été fait¹⁰¹⁷, l'étude systématique pas davantage. Il reste cependant que de nombreuses images (peintures, gravures, lithographies, dessins...) livrent un témoignage de premier plan sur l'esclavage, relevant bien évidemment de l'Histoire des regards qu'appelait Roland Barthes¹⁰¹⁸. Certes, le regard est historique, toute vision est médiata¹⁰¹⁹ : d'une certaine façon l'illustrateur de la société esclavagiste, par son regard tautologique, nous oblige à voir celui sur lequel aucun regard ne se pose et dont le regard propre n'a aucune importance. L'illustration pourtant vaut appropriation : « Le visible, écrit André Lucrèce, est virtuellement inévitable, la vue lui donne statut, le regard crée l'objet »¹⁰²⁰. Mais ce que nous voyons a-t-il un regard ? Le regard de l'esclave a-t-il une importance ? Car, selon l'expression de Georges Didi-Huberman¹⁰²¹, ce que nous voyons ne vaut-il pas – ne vit-il pas – que par ce qui nous regarde ?

C'est la question que nous allons examiner à travers une très brève séquence d'images consacrées aux esclaves de Bourbon en dégagant les éléments d'une interprétation de la signification de l'esclavage dans l'île en tant qu'expression d'une conception du monde.

** **

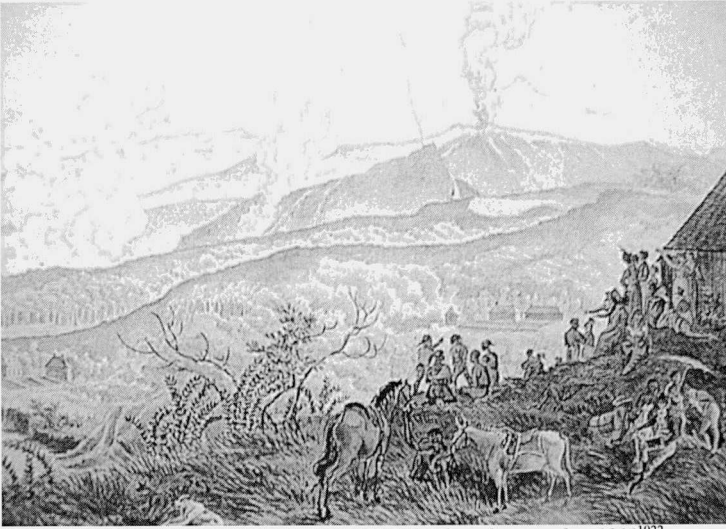
¹⁰¹⁷ Le site de l'Iconothèque Historique de l'Océan Indien propose une centaine d'images, aux entrées « esclavage Bourbon » et « esclave Bourbon », qui mêlent des reproductions d'esclaves, de maîtres, de magistrats, etc. ; <http://ihoi.org>.

¹⁰¹⁸ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, 1980, 193 p.

¹⁰¹⁹ « (...) Entre l'œil qui voit et le monde qui est vu, il y a toujours « quelque chose », un « troisième élément » qui à la fois autorise et limite le regard. Aucune vision qui ne soit médiata : l'immédiateté est seulement pour l'utopie du même, de l'indistinction, de la fusion (...) », Carl Havelange, « L'invention de la mélancolie. Note sur l'ancienneté de la photographie », *Journal français de psychiatrie*, 2002/2 n°16, p. 4-7.

¹⁰²⁰ André Lucrèce, « Éloge du regard », *Littérature*, n° 62, 1986, Le réel implicite, p. 3-13.

¹⁰²¹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, 1992, 208 p.

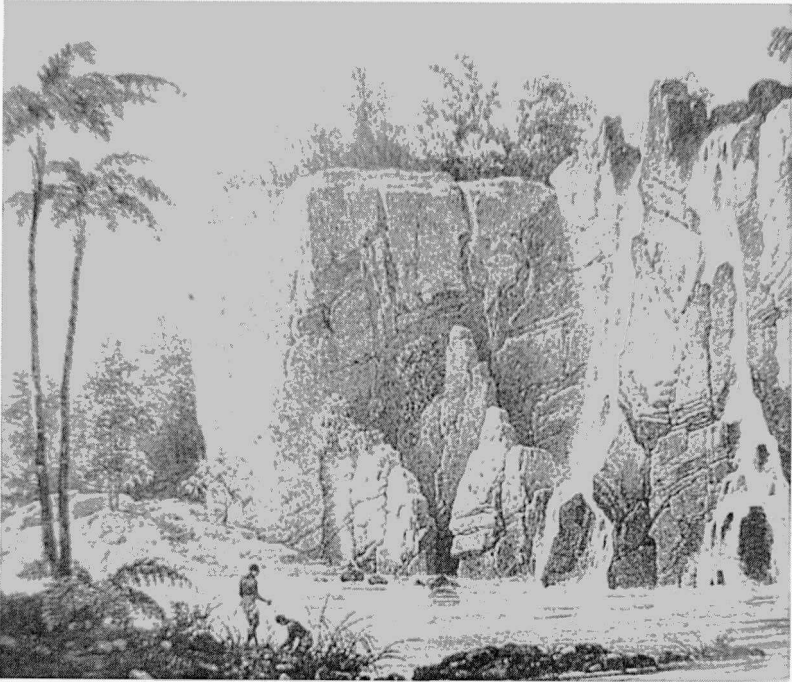


(1) Eruption du volcan de l'île Bourbon, 8 septembre 1812¹⁰²²

- (1) La première image, familière, est une petite aquarelle de Jean Joseph Patu de Rosemont, représentant l'éruption de 1812, que des touristes et beaux esprits comme Lescouble, ou certains officiers anglais qui occupaient alors l'île, allèrent voir de près. Ce qui nous intéresse c'est le groupe de personnages au premier plan. Il témoigne que le monde des maîtres blancs et celui des esclaves noirs s'entrecroisent et se mêlent. En bas à droite, l'artiste s'est représenté en train de dessiner, assis sur l'herbe, abrité par un parasol que tient un esclave juste derrière lui ; à quelques mètres à peine, un autre esclave, assis, tourne le dos au spectacle, et tient les brides d'un âne et d'un cheval ; en arrière deux groupes, à droite celui des maîtres, à gauche celui des esclaves, chacun accompagné d'enfants, regardent et commentent la même vision captivante. Le travail, qui lie et qui oppose les maîtres et les esclaves dans une dialectique que Hegel a mise à l'ordre du jour en 1807 dans la *Phénoménologie de l'esprit*¹⁰²³, est totalement évacué de l'image. Seule demeure entre les êtres cette proximité et cette familiarité, au sens romain du terme : elle balance entre dévouement et ruse, génère ou sanctionne une intimité familiale inavouable et inavouée, porte en elle aussi peut-être l'angoisse inexprimée des sortilèges et du poison.

¹⁰²² J.-J. Patu de Rosemont. Aquarelle 16x27,7. Septembre 1818.

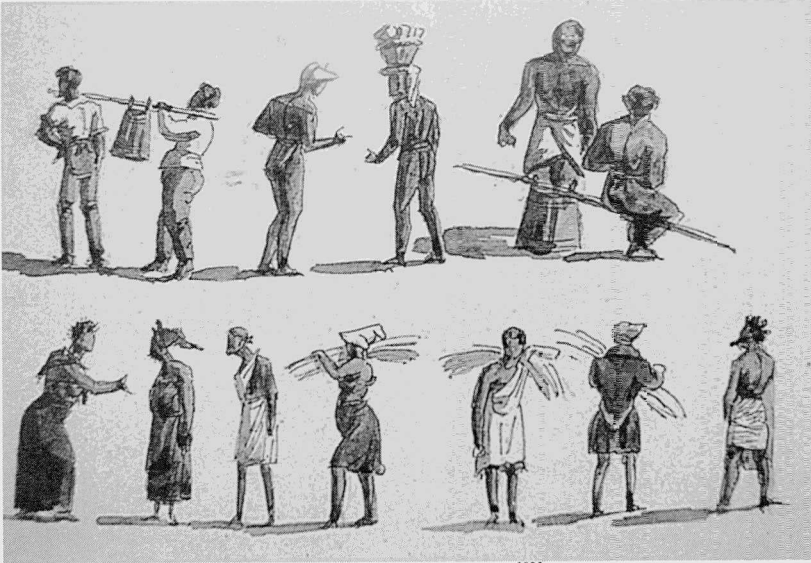
¹⁰²³ G. W. F. Hegel, *La phénoménologie de l'esprit* (1806-1807), t.1, trad. J. Hyppolite, éd. Aubier Montaigne, Paris, 1941, 355 p., p. 161-162 ; on rapprochera ce texte de ce qu'Hegel écrit de l'Afrique dans *La Raison dans l'Histoire*. Rappelons au passage que Hegel était partisan d'une abolition progressive « à l'anglaise », voir Pierre-Franklin Tavarès, « Hegel et l'abbé Grégoire : question noire et révolution française », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 293-294, 1993, p. 491-509.



(2) *Vue d'une des chutes d'eau de la Rivière Sainte Suzanne*¹⁰²⁴

- (2) D'une certaine manière, la première image efface de la société l'esclave qu'elle représente sur le même plan que le maître. C'est aussi le cas de cette lithographie de 1827. Cette vue d'une chute d'eau de la rivière Sainte Suzanne, était assortie en son temps d'un commentaire qui traduisait exclusivement l'intérêt de l'auteur pour l'hydrographie et la botanique. Aucun mot des deux esclaves torses nus debout sur la berge, peut-être occupés à pêcher, et qui sont là uniquement comme marqueurs pittoresques d'une réalité exotique et coloniale : l'image sanctionne ici une présence sans existence.

¹⁰²⁴ Ext. *Album pittoresque de la frégate la Thétis et de la corvette l'Espérance*. Lithographie, 26,9x37,1. 1827. Deroy, d'après La Touanne E. B., Langlumé lith. Musée Historique de Villèle, La Réunion.



(3) Types d'esclaves¹⁰²⁵

- (3) Un cheminement vers la prise de conscience et la prise en compte de l'esclave se construit à partir de ces années 1820 au moment où la mise en sucre arrache l'habitation au fonctionnement paternaliste d'autrefois, inscrit l'économie insulaire dans le contexte capitaliste, en particulier celui de la concurrence, et amorce l'assimilation de l'esclave à l'ouvrier, au moins en ce qui concerne les exigences de la productivité¹⁰²⁶. Progressivement le choix n'est plus d'être maître ou esclave, mais d'être libre ou esclave. Les aquarelles¹⁰²⁷ de Jean-Baptiste Louis Dumas¹⁰²⁸ croquent des silhouettes quotidiennes, hommes et femmes à l'habillement très divers, allant du pagne, le *langouti*, à la tenue faite d'une chemise et d'un pantalon de toile bleue, dans l'individuation des personnages, des attitudes et des tâches. Elles révèlent que le corps de l'esclave est l'objet d'un voir, sinon d'un dire. Mais la nudité, anti-exhibitionniste car imposée par

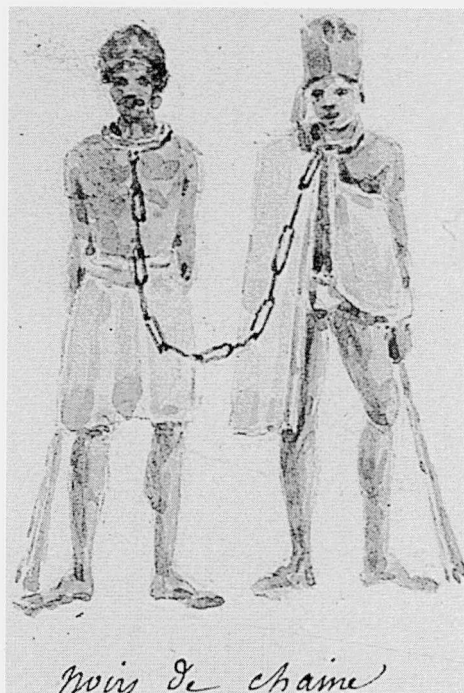
¹⁰²⁵ Jean-Baptiste Louis Dumas. *Album d'aquarelles*. Ext. planche de 30,5x19,5. 1830.

¹⁰²⁶ Jean-François Géraud, *Des habitations-sucreries aux usines sucrières : la « mise en sucre » de l'île Bourbon, (1783-1848)*, thèse d'histoire sous la direction du professeur Claude Waquet, Université de La Réunion, décembre 2002, 1100 p.

¹⁰²⁷ Même si Dürer émerveille avec ses paysages et ses animaux peints à l'aquarelle, celle-ci est toujours considérée comme un art secondaire jusqu'au XVIII^e siècle, où les peintres l'utilisent comme médium principal dans leurs œuvres. Reprise par les artistes du romantisme français, elle est adoptée par de nombreux voyageurs qui l'utilisent pour des ébauches. Son utilisation comme procédé de notation pour des études rapides sur le terrain, grâce à la petite dimension de son support, son séchage rapide et la légèreté du matériel aisément transportable, lui valent toutes les faveurs, que renforcent de nouvelles découvertes de la chimie.

¹⁰²⁸ Né à Pierre-Buffière (1792-1849), polytechnicien, ingénieur des Ponts et Chaussées, Dumas séjourne à Bourbon de 1828 à 1830.

le maître, la simplification du dessin et l'emploi de larges aplats unificateurs soulignent que ces corps sont quasiment interchangeables : « [p]our connaître un homme, nous ne le voyons pas en fonction de sa pure individualité, mais porté, élevé ou encore abaissé par le type général auquel nous supposons qu'il appartient »¹⁰²⁹, note Simmel, et ces hommes n'accèdent pas même à la dignité d'un visage : les traits, le regard surtout sont absents.



noirs de chaîne

(4) *Esclaves punis de la chaîne*¹⁰³⁰

- (4) Cependant, l'aquarelle, d'exécution rapide, permet de saisir la réalité sur le vif, alors que le fond neutre facilite la distinction des personnages. Ces deux hommes sont punis de la chaîne pour une durée qui peut varier de 10 jours à un an, conformément à l'ordonnance locale du 27 septembre 1825, pour vol, tentative d'évasion sans violence hors de la colonie, ou grand marronnage. Ils portent un collier de fer auquel est suspendue une chaîne de trois kilos, nécessairement réunie à un second prisonnier, ainsi qu'une calotte qui les distingue des autres condamnés. Mais l'évocation du système répressif par la représentation ponctuelle de la punition,

¹⁰²⁹ G. Simmel, « Excursus sur la sociologie des sens », in *Sociologie. Etudes sur les formes de la socialisation*. Paris, P.U.F., [1908] 1999, 756 p, p. 629-644.

¹⁰³⁰ Jean-Baptiste Louis Dumas. *Album d'aquarelles*. Ext. planche de 19x30. 1830.

n'offre pas l'image de corps violentés, et l'aquarelle légère réduit les esclaves à deux surfaces dont rien ne pénètre l'épaisseur invisible de la corporéité¹⁰³¹. Largement dénudés, pieds nus, offerts, de face, au regard curieux du spectateur ainsi distancié du maître, l'esquisse de leur visage ne montre que l'ébauche d'un regard acédique¹⁰³² qui contemple le vide ou leur propre reflet en tant qu'asservis.



(5) *Esclave sucrier*¹⁰³³

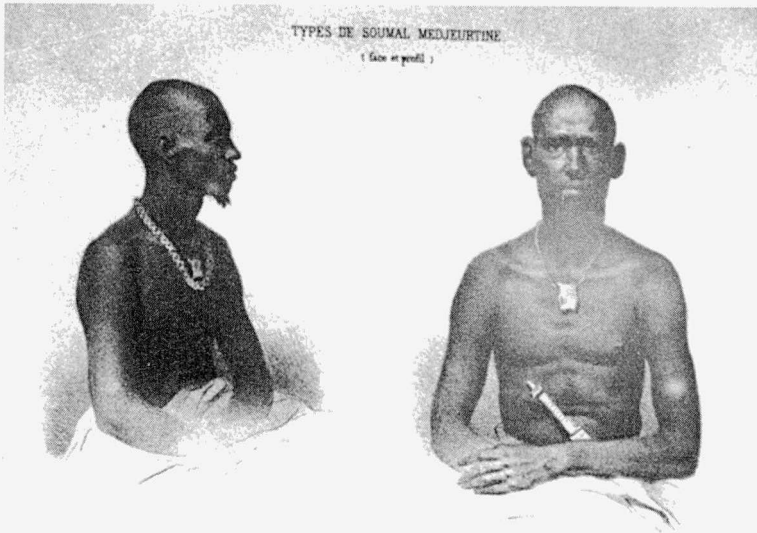
- (5) Le revers, comme d'une médaille, de la punition, c'est le travail, ici le travail du sucre. Cet esclave a pour tâche de transvaser d'une chaudière dans une autre, au moyen d'une grande cuillère, le sirop qui doit poursuivre son évaporation et sa cuisson. Travail de précision, dont dépend la réussite de la cuite, très éprouvant à cause des risques de brûlures, de la chaleur et de la moiteur extrêmes de l'usine. Travail, notons-le au passage, qui n'a rien à voir avec le maniement traditionnel de la pioche... L'aquarelle de Dumas dit ici l'essentiel, architecturé autour de deux signifiants plastiques : la pose originale du modèle, de trois quarts dos, montre un travailleur en prise sur l'univers du labeur qui l'attire et l'absorbe ; la vérité traditionnelle de l'esclave s'évade dans un contexte ouvrier. Le

¹⁰³¹ Marina Daniel, *Regards sur le corps meurtri. Victimes, expertises et sensibilités en Seine-Inférieure au XIXe siècle*, thèse de doctorat, Histoire, Université de Rouen, 2007, dact., 3 vol., 901 f°. URL : <http://criminocorpus.cnrs.fr/article653.html>.

¹⁰³² L'*acedia* était au Moyen âge la tristesse devant la dignité spirituelle qui a été conférée à l'homme par Dieu ; c'est un vertigineux et craintif retrait devant l'obligation faite à l'homme de se tenir face à Dieu..., ainsi commente Giorgio Agamben, *Stanze : parole et fantasme dans la culture occidentale*, traduit par Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages, [1981], 1994 (édition augmentée).

¹⁰³³ Jean-Baptiste Louis Dumas. *Album d'aquarelles*. Ext. planche de 30,5x19,5. 1830.

second signifiant plastique, brutal et quasiment antinomique, est la couleur sombre, noire, d'un corps musclé, dont le large dénudement gomme aussi le regard : dans cette anatomie corporelle qu'aucun vêtement ne réaménage en la cachant, en sa nudité naturelle, là est, irréductible, la réalité de l'esclave.



(6) *Guerrier Soumal Medjeurtine*¹⁰³⁴

- (6) Pourtant au même moment, des images font coexister nudité et regard. Le commandant Guillain affecté à la station navale de Bourbon, à l'occasion de missions en Somalie entre 1839 et 1848, prend les premiers daguerréotypes d'Africains, dont il tire des lithographies. Ce guerrier Soumal Medjeurtine est saisi de face et de profil dans une pose contrainte mais méliorative, qui dénote l'anthropologie naissante et fait ressortir les éléments jugés spécifiques de cette « race », en une esquisse du discours savant de l'anatomie. L'image en effet opère un large dénudement de l'épiderme noir, qui renvoie à l'idée que l'Africain est l'« homme à la peau » : selon la classification de Lorenz Oken (1779-1851), le

¹⁰³⁴ Charles Guillain, *Documents sur l'histoire, la géographie et le commerce de l'Afrique Orientale, recueillis et rédigés par M. Guillain. Première partie : Exposé critique des diverses notions acquises sur l'Afrique Orientale, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Deuxième partie : Relation du voyage d'exploration à la Côte Orientale d'Afrique, exécuté pendant les années 1846, 1847 et 1848 par le brick Ducouëdic sous le commandement de M. Guillain, capitaine de frégate, publié par ordre du gouvernement, Paris, Arthus Bertrand Editeur, Librairie de la Société de géographie, imp. M^{me} V^o Bouchard-Huzard ; voir Jean-François Géraud, « Images disparues du commandant Guillain : les premiers daguerréotypes sur l'océan Indien », *Idées et représentations coloniales*, Norbert Dodille (†) (dir.), Paris, PUPS, 2009, 710 p., p. 57-87.*

Noir est construit autour du sens du toucher, symbolisé par la peau, et réputé inférieur¹⁰³⁵. Il est placé en bas de la hiérarchie des espèces, au sommet de laquelle se trouve le Blanc occidental, l'« homme aux yeux », caractérisé par la supériorité du sens de la vue. Pourtant l'image, qui détaille les mains, la musculature, les traits du visage, souligne aussi la forme du crâne et l'angle facial dans une démarche physiognomonique qui a désormais pour objet d'observer l'homme extérieur, pour deviner l'homme intérieur¹⁰³⁶. N'assiste-t-on pas à une conversion du discours anthropologique en regard ? L'Africain libre mais contraint dans sa posture est ici montré qui porte à son tour sur le spectateur un regard, ni interrogateur, ni détourné, ni fuyant.



(7) *Commandeur*¹⁰³⁷

- (7) Pendant ce temps l'iconographie insulaire dépossède l'esclave de son épiderme et de sa couleur. Il est désormais très volontiers représenté vêtu. C'est ici le cas de la courroie de transmission entre le maître et les esclaves, le commandeur, dont Charles Desbassayns écrit : « Nous avons une considération excessive pour eux et lorsqu'ils répondent à notre confiance, nous les préférons à des chefs blancs ». Le docteur Yvan les peint encore en 1844 « Vêtu[s] du costume que

¹⁰³⁵ Lorenz Oken (1779-1851), *Allgemeine Naturgeschichte für alle Stände*, 8 vol., Hoffmannsche Verlags-Buchhandlung, Stuttgart 1833-41, vol. VII.

¹⁰³⁶ Jean-Jacques Courtine, « Corps, Regard, Discours », *Langue française*, n° 74, 1987, p. 108-128 ; Georges Vigarello, « Du regard projeté au regard affecté », *Communications*, 75, 2004, p. 9-15.

¹⁰³⁷ Jean-Baptiste Louis Dumas. *Album d'aquarelles*. Ext. planche de 19,5x30,5. 1830.

les peintures populaires attribuent aux colons avec le pantalon à larges raies rouges et bleues, la veste blanche, et le chapeau de palmier à larges bords, promenant au milieu d'eux [les esclaves] un visage sévère ». Là où Yvan souligne la mascarade, Dumas propose une image plus neutre : mais dissimulé par les larges aplats bleus ou beiges des vêtements des Noirs du Roi, le corps n'apparaît plus dénudé que dans le visage, les mains, les pieds. Cependant, les attributs que l'on arbore qu'avec l'autorisation du maître (chapeau ciré, bâton de commandement) signalent l'usurpation de l'autorité. Le commandeur, dont le visage n'a pas proprement de regard, est un maître travesti : La Boétie n'écrit-il pas qu' « il est une seule [chose] que les hommes, je ne sais pourquoi, n'ont pas même la force de désirer. C'est la liberté »¹⁰³⁸ ?



(8) *Esclaves indigènes. Négresse femme de chambre. Noir domestique*¹⁰³⁹

- (8) Le rapport du vêtement au corps et les identités que définissent ses apparences¹⁰⁴⁰ caractérisent ici les esclaves les plus proches des

¹⁰³⁸ Etienne de La Boétie, *Discours de la servitude volontaire ou le Contr'un*.

¹⁰³⁹ Louis Antoine Roussin, *Souvenir de l'île de La Réunion n° 65*. Lithographie 32,1x23,5. 1848.

¹⁰⁴⁰ Philippe Perrot, *Le travail des apparences, ou les transformations du corps féminin XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 1984, 284 p. ; Joanne Entwistle, *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory*, Cambridge, Polity Press, 2002, 258 p. ; Nicole Pellegrin, « Le

maîtres, les domestiques. Habiller, dissimuler le corps, se fait ici dans la relation si particulière à la question de l'être, du paraître, et de la modernité¹⁰⁴¹, car ces esclaves ont opté pour les canons de la mode anglaise suivie par les maîtres¹⁰⁴². Chez la femme, les robes sont portées superposées et ouvertes sur le devant en demi-queue arrondie un peu trainante, le corsage tombant sur les épaules, retenu par des boutons ou des bijoux. Chez l'homme, le chapeau haut-de-forme a perdu en hauteur et en ampleur ; les vêtements sont passés d'une mode ajustée à une mode flottante, présentée comme une sorte de négligence recherchée. Le gilet est élégant, le pantalon, porté ample, couvre les 3/4 du pied nu, qui dénote l'esclavage... Toutefois les vêtements introduisent une spécification sexuelle forte : carrure élargie, rétrécissement pour la partie inférieure du corps caractérisent l'homme, alors que la femme s'alourdit à partir de la taille. Le vêtement féminin exprime la faiblesse qui rehausse par contraste la force masculine. La lithographie de Roussin établit que l'identité qu'inculquait le vêtement au maître paraît menacée par les transferts de pratiques vestimentaires aux esclaves. Mais de tels vêtements doivent ici encore être pris pour un déguisement. Ils fantasment pour les esclaves une mobilité sociale et une liberté relative, qui leur permettent d'échapper à la réalité de l'existence pour vivre sur un mode imaginaire. C'est du moins cela que veut voir et montre l'illustrateur : à la fois le désir d'émancipation par assimilation, attribué aux esclaves, et le malaise des habitants devant l'impossibilité d'attribuer une identité spécifique à l'esclave. Est-ce alors un hasard si la proximité avec les maîtres autorise désormais le regard : au moment où le corps se couvre et la couleur se dissimule, le regard apparaît. L'image qui regarde, qui surprend le spectateur par son regard soudain porté, alors qu'il s'assurait une position de maîtrise, inverse-t-elle le rapport de l'objet au sujet¹⁰⁴³ ?

vêtement comme fait social total », dans *Histoire sociale, histoire globale* éd. par Christophe Charle, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1993, 222 p., p. 81-94.

¹⁰⁴¹ Daniel Roche, *La Culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVII^e-XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1989, 550 p.

¹⁰⁴² Jean-François Géraud, « Anglophobie, anglophilie, la position de la sucrocratie réunionnaise de 1810 à 1848 », *Revue Historique de l'Océan Indien* n° 7, 2011, p. 196-218.

¹⁰⁴³ Anne Larue, « Pour une histoire du regard : la mélancolie dans les lettres et les arts », *Lettres actuelles*, juillet-août 1995, n° 7.



(9) *Noir Yambane*¹⁰⁴⁴

- (9) Comme aussi dans le portrait de cet affranchi Yambane, clairement identifiable aux scarifications qu'il porte sur le visage, marque rituelle de passage à l'âge adulte ou d'appartenance à un groupe étreûci. Image ambivalente, qui montre d'un côté un personnage dans une attitude conforme aux conventions de la peinture de la deuxième moitié du XIX^e siècle, assis de trois-quarts, ce que l'on appelle la pose du lecteur, affirmant l'appropriation de l'affranchi à la société post-esclavagiste. Mais d'un autre côté les marques du visage rappellent, comme d'indélébiles stigmates, l'origine servile qui ne s'efface pas, mettant la personne à distance dans sa différence et son altérité irréductibles. Si un regard oblique n'en fixe pas moins le spectateur, comme une arme braquée, dirait Sartre¹⁰⁴⁵, et permet la manifestation d'un individuel « dissimulé » mais en droit accessible, l'esclavage demeure dans l'empreinte, la trace : y aurait-il donc des visibilités du corps qui demeurent imperceptibles au discours, comme si le corps, et le regard du spectateur, excédaient le discours d'égalité définitoire de l'affranchi ? La Liberté n'exclut pas une « inquiétante étrangeté (...) variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier »¹⁰⁴⁶.

¹⁰⁴⁴ Potémont A. del et lith. ; Imp Roussin A. Lithographie 30,3x22,1. 1853.

¹⁰⁴⁵ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Tel-Gallimard, 1943, p. 303.

¹⁰⁴⁶ S. Freud, *L'Inquiétante Étrangeté* (1919), Paris, Gallimard, 1985, 342 p., cité par Lilyane Deroche-Gurcel, « L'inquiétante étrangeté ou le regard comme modalité de la modernité », *Communications*, 75, 2004, p. 177-196.

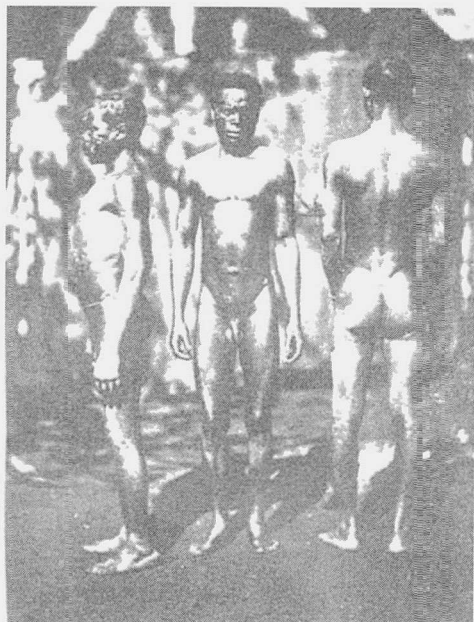


(10) *La belle Tina*¹⁰⁴⁷

- (10) Ainsi de « La belle Tina », dessin de Napoléon Mortier de Trévis, réalisé en 1866. Les yeux intelligents et grands ouverts de cette jolie petite fille opèrent aussi le passage du collectif à l'individuel : ils osent fixer le spectateur, et signifient la liberté car autrefois l'enfant d'esclave ne regardait pas, n'avait sans doute pas le droit de regarder¹⁰⁴⁸. Tina, vêtue de la tête aux pieds, porte pourtant l'empreinte de l'esclavage par le signifiant plastique du point de vue : l'enfant n'est pas représenté de face, à hauteur d'homme, selon le cadrage « naturel », mais en plongée, du haut vers le bas, ce qui introduit une connotation infériorisante.

¹⁰⁴⁷ Hypolyte Charles Napoléon Mortier de Trévis, époux d'Emma de Kervéguen. Album composé en 1891 à partir de carnets de dessins et d'aquarelles exécutés pendant les deux voyages (1861 ; 1865-66). Dessin 21,5x11,1. 6 avril 1866. L'album est conservé aux ADR.

¹⁰⁴⁸ Françoise Héritier, « Regard et anthropologie », *Communications*, 75, 2004, p. 91-110.



(11) *Engagés Mozambiques*¹⁰⁴⁹

- (11) Cependant, le couvrement de la nudité du corps encore largement apparente dans les premières images, par l'adoption du vêtement européen, ne laissant plus la couleur paraître qu'au visage et aux mains, montre qu'aux yeux des spectateurs libres, un élément fondamentalement définitoire de l'esclavage s'est estompé dans les représentations. C'est l'inverse avec la photo de Charnay, de 1863¹⁰⁵⁰. Le dénudement des personnes et l'emphase de l'épiderme par l'éclairage cru, le contraste entre blanc et noir accentuent l'anatomie des Mozambicains ; le photographe réduit sa démarche à une sémiologie de l'extériorité, de l'apparence, de l'enveloppe corporelle et met en évidence une nudité « sauvage » parachevant une silhouette malade. C'est l'engagé qui concentre en lui les éléments signifiants de l'esclave. La dimension anthropologique de la photo construit un nouveau stéréotype dévalorisant, celui de l'indigène : celui-ci récupère les représentations dépréciatives de

¹⁰⁴⁹ « Noirs mozambicains à La Réunion ». Désiré Charnay. Photographie 16,3x12,3 cm. 1863. Muséum d'Histoire naturelle de La Réunion.

¹⁰⁵⁰ Claude-Joseph Le Désiré Charnay, dit Désiré Charnay, (1828-1915) est un explorateur, archéologue et photographe français. Ses territoires d'investigation comprennent la Mésoamérique, mais aussi Madagascar (1863), Java et l'Australie (1875).

l'altérité assignées jusque-là à l'esclave, et les ancre désormais dans une théorie raciale¹⁰⁵¹.

** **

Ces images montrent la difficulté qu'il y eut à changer le regard, à passer d'un regard d'emprise, qui restreint la construction psychique de l'autre, au regard de compréhension, qui reconnaît autrui, et permet à celui-ci un regard sur lui-même¹⁰⁵². Peut-on dire, pour reprendre la terminologie de Roland Barthes qu'en ce qui concerne l'esclave, on passe du fait de « non-habillement » (=quasi nudité) au « fait de costume »¹⁰⁵³ ? Ce costume étant celui proposé par les maîtres, et de plus en plus approprié par l'esclave. La raison en est qu'avant même l'émancipation, l'esclave a pu être reconnu comme un être suffisamment proche du blanc pour que l'on puisse établir avec lui les relations réciproques qu'imposera bientôt l'abolition, notamment dans l'univers de la production ou du commerce. Il faut y voir sans doute l'effet des idées de Saint-Simon, singulièrement présentes dans une partie significative des élites de Bourbon.

Mais l'avènement d'une nouvelle colonisation et du statut de l'indigénat, en relayant et suppléant l'esclavage, révèle l'impossibilité de changer la compréhension globale du monde. Et comme l'histoire des regards caractérise pour l'essentiel l'histoire que nous faisons de l'esclavage, l'abolition laisse, comme des empreintes, certains stéréotypes infériorisants. Ils contribuent, comme à rebours, à la construction d'un imaginaire de l'esclavage qui, pour paraphraser Schelling, rend « étrangement inquiétant tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti »¹⁰⁵⁴.

¹⁰⁵¹ Carole Reynaud-Paligot, « Usages coloniaux des représentations raciales (1880-1930) », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], 99 | 2006, mis en ligne le 01 avril 2009, consulté le 01 décembre 2012. URL : <http://chrhc.revues.org/813>.

¹⁰⁵² Paul Denis, « Sous le regard de Freud », *Communications*, 75, 2004, p. 171-178.

¹⁰⁵³ Roland Barthes, « Histoire et sociologie du Vêtement », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 12^e année, n° 3, 1957, p. 430-441.

¹⁰⁵⁴ W. J. Schelling, *Recherches philosophiques sur l'essence de la liberté humaine et les sujets qui s'y rattachent* (1809), Payot, 1977, 343 p.