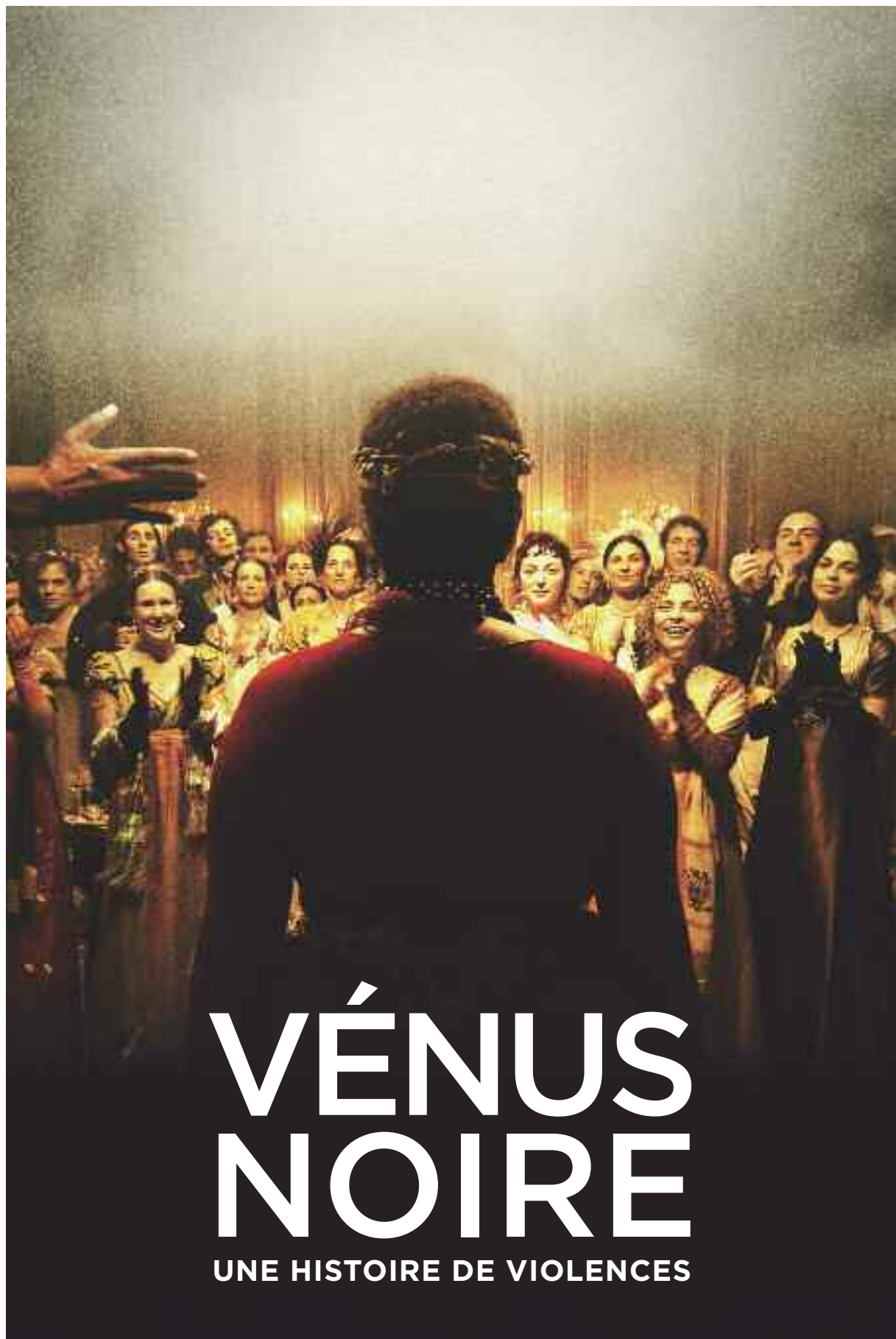


SUPPLÉMENT SPÉCIAL

TROIS

COULEURS

by **mk2**

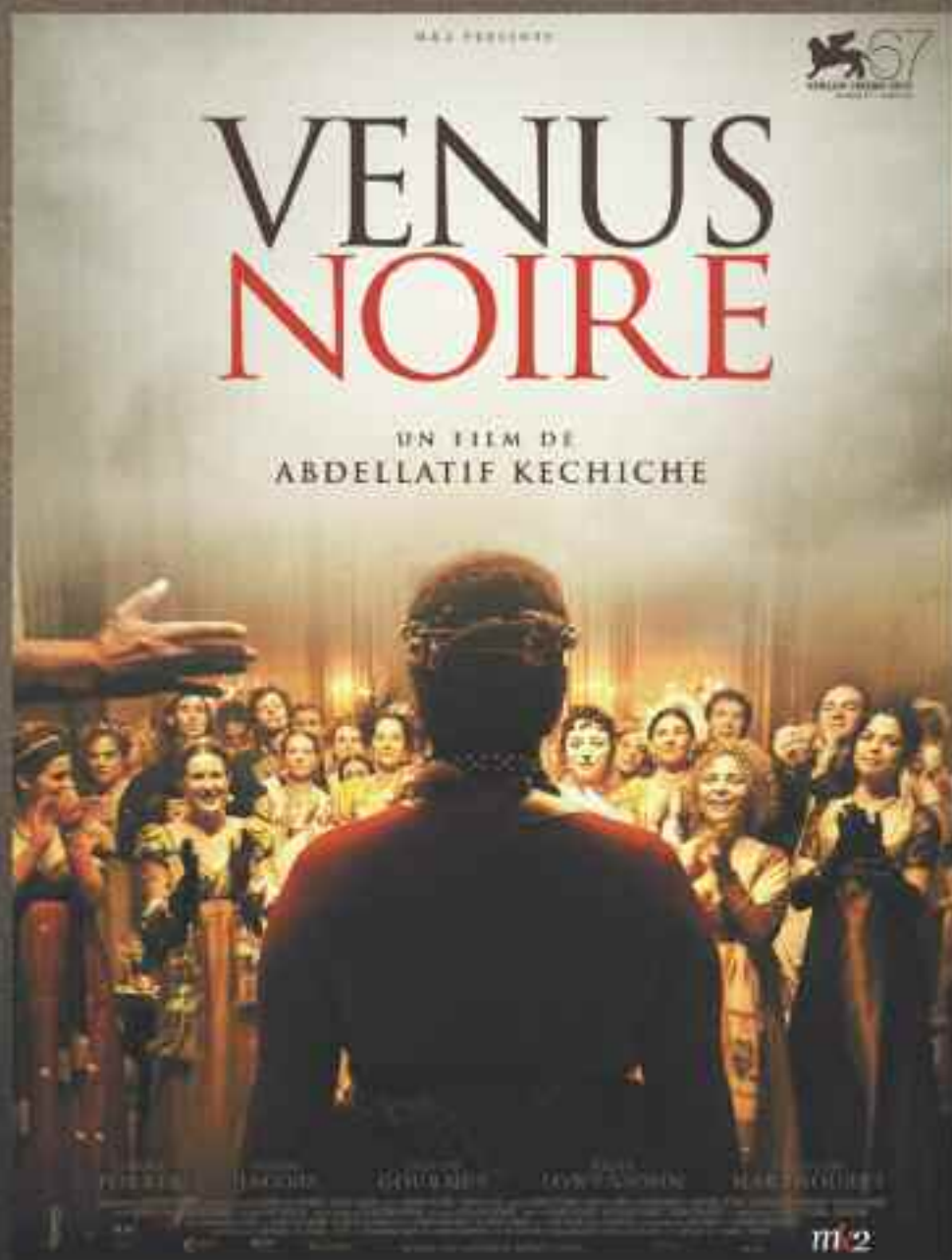


VÉNUS NOIRE

UNE HISTOIRE DE VIOLENCES

Le Monde

partenaire de



ÉDITO

LA VÉNUS DÉMOLIE

«Une histoire de violences», titrons-nous en couverture de ce supplément consacré à *Vénus noire*, le nouveau film d'Abdellatif Kechiche. Comme *A History of Violence* de David Cronenberg, qui dressait à partir d'un fait divers sordide une forme d'archéologie de la violence américaine, *Vénus noire* est bien plus qu'une biographie filmée de Saartjie Baartman – cette Sud-Africaine stéatopyge dont le corps fut exhibé, mesuré, disséqué par les Occidentaux du début du XIX^e siècle. En racontant au plus près les épreuves qu'a endurées son héroïne, victime des pulsions morbides d'une Europe à peine sortie de la parenthèse raisonnée des Lumières, Kechiche remonte aux fondements de maux hélas encore trop contemporains : racisme, exotisme, misogynie, stigmatisation des corps atypiques, société du spectacle et de l'œil omniprésent. Cette généalogie, il la réalise sans lourdeur didactique, humaniste ou moralisatrice, mais à travers un vrai geste de metteur en scène, aux choix esthétiques mûrement réfléchis.

En cela, la principale violence de *Vénus noire* est peut-être celle que Kechiche assène à son propre cinéma. Certes, l'extrême théâtralité des plans, la musicalité haletante du montage, la vitalité vacillante du jeu des comédiens, à la lisière de l'épuisement, ne laissent guère de doute : nous sommes bien face à un film du réalisateur de *L'Esquive* et de *La Graine et le mulet*. Mais là où ses précédents longs métrages faisaient jaillir des blocs de vérité brute au terme d'amples joutes verbales, *Vénus noire* prend le parti du silence, opaque et mystérieux : à la confrontation langagière, Kechiche préfère le kaléidoscope des points de vue ; à l'ivresse oratoire, il préfère l'énigme fascinante des regards, tendres ou moqueurs, scientifiques ou désirants, panoptiques ou fraternels, un à un déposés sur le corps massif de Saartjie Baartman.

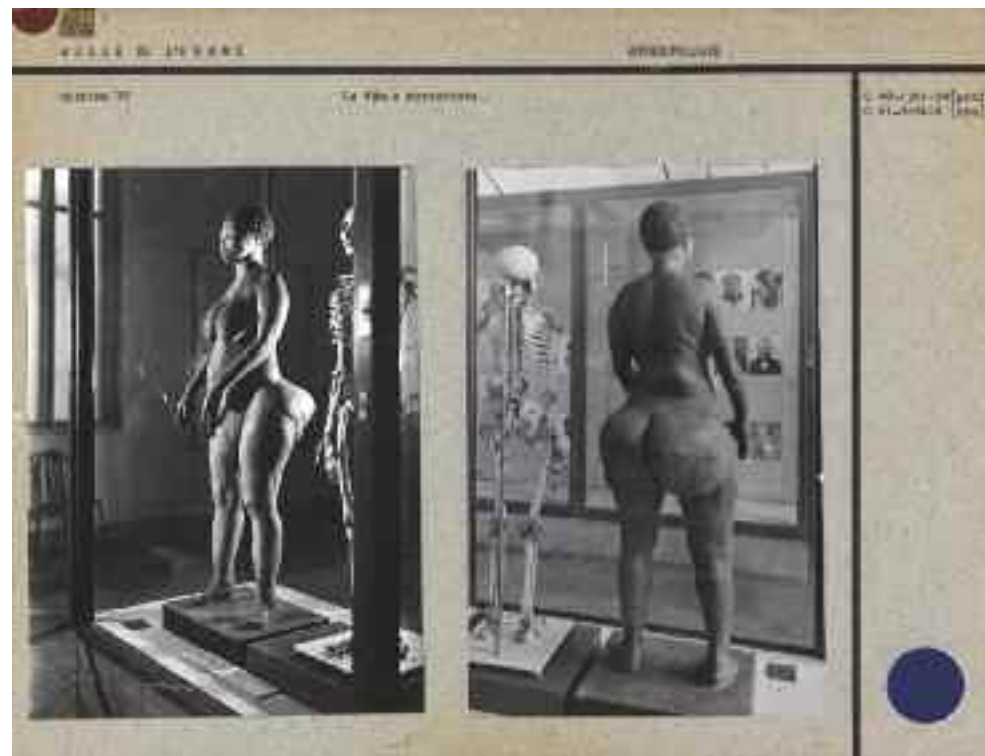
«Regarder ceux qui regardent, et se penser à travers eux», nous enjoint Kechiche en interview. C'est précisément ce que nous avons tenté d'opérer dans ce supplément : croiser les angles, les disciplines, les filiations, entremêler l'histoire de la science, de l'anthropologie, de l'art, du cinéma ou des femmes, rassembler tout un faisceau de faits, d'hypothèses et de propositions, pour essayer, *in fine*, de lever une part du mystère de cette belle et triste *Vénus noire*, démolie pour avoir été conjointement trop visible, et trop évasive.

AURÉLIANO TONET

ROCK, SEXE ET POÉSIE : HISTOIRE D'UN GROUPE CULTE

WHEN YOU'RE STRANGE

UN FILM DE TOM DICILLO RACONTÉ PAR JOHNNY DEPP



© MUSÉE DU QUAI BRANLY, PHOTO HENRI TRACOL

INTERVIEW

6 ABDELLATIF KECHICHE

DOSSIERS

12 SAARTJIE BAARTMAN : AUTOPSIE D'UN FANTASME

18 ZOOS HUMAINS : MIROIR SANS TAIN

28 VÉNUS NOIRES : D'UNE VÉNUS L'AUTRE

34 NATURALISTES : MESURES ET DÉMESURE

38 FREAKS : FILMS MONSTRES

42 FEMMES : NOUS SOMMES TOUTES DES VÉNUS HOTTENTOTES

SUIVEZ LEURS REGARDS

46 VÉNUS NOIRE VU PAR...

48 FILMOGRAPHIE

49 BIBLIOGRAPHIE

50 LES VÉNUS DE JEAN-MICHEL BASQUIAT

ÉDITEUR MK2 MULTIMÉDIA
55 RUE TRAVERSIÈRE_75012 PARIS
01 44 67 30 00

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION
& DIRECTEUR DE LA RÉDACTION
Elisha Karmitz
(elisha.karmitz@mk2.com)

RÉDACTEUR EN CHEF
Auréliano Tonet
(aureliano.tonet@mk2.com)

RÉDACTION
Clémentine Gallot
(clementine.gallot@mk2.com)
Juliette Reitzer
(juliette.reitzer@mk2.com)
Étienne Rouillon
(etienne.rouillon@mk2.com)

DIRECTION ARTISTIQUE
Marion Dorel
(marion.dorel@mk2.com)

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION
Laurence Lemaire

ICONOGRAPHIE
Juliette Reitzer

STAGIAIRES
Stéphanie Alexe, Laura Tuillier

ONT COLLABORÉ À CE NUMÉRO
Laure Adler, Renan Cros, Yann François, Gladys Marivat, Pamela Messi, Jérôme Provençal, Éric Vernay

ILLUSTRATION
Alice Lorenzi

PUBLICITÉ
RESPONSABLE CLIENTÈLE CINÉMA
Stéphanie Laroque
01 44 67 30 13
(stephanie.laroque@mk2.com)

PARTENARIATS
Amélie Leenhardt
01 44 67 30 04
(amelie.leenhardt@mk2.com)

REMERCIEMENTS
Laure Adler, Pascal Blanchard, Monica Donati, Arnaud Desplechin, Arnaud Fleurent-Didier, Charles Gillibert, Abdellatif Kechiche

les éternels



ÉTERNEL, ELLE [é t é r n e l] . o d j . o t n . m .

Qui est de tous les temps

En DVD le 6 octobre

mk2

la collection de référence en DVD

ABDELLATIF KECHICHE

LE SPHINX

Avec son quatrième long métrage, *Vénus noire*, Abdellatif Kechiche déplace le centre de gravité de son cinéma : la France des années 2000 fait place à l'Europe raciste du XIX^e siècle, le regard se substitue à la parole comme axe central et kaléidoscopique du récit. L'histoire du calvaire de Saartjie Baartman, filmée à la fois comme une sœur et comme une énigme, offre la matière d'une réflexion incandescente sur le spectacle et l'altérité. Entretien avec un réalisateur aussi secret que son héroïne.

_PROPOS RECUEILLIS PAR AURÉLIANO TONET

V*énus noire* est un film que vous souhaitiez réaliser depuis longtemps. Vous comptiez même le tourner avant *La Graine et le mulet*. Comment en êtes-vous venu à vous intéresser à l'histoire de Saartjie Baartman ?

Dans un essai sur Diderot, j'avais lu le témoignage d'une certaine Élisabeth de Fontenay, qui appelait à enterrer les restes de Saartjie Baartman au cimetière du Père-Lachaise. J'ai été touché. Et puis, en 2000, j'ai appris que l'Afrique du Sud avait demandé la restitution de son corps par la France. Il s'en est suivi un débat à l'Assemblée nationale autour de la légitimité de cette restitution. J'ai commencé à faire des recherches sur elle et à trouver son histoire de plus en plus bouleversante. J'ai été voir son moulage de plâtre et là, je me suis senti face à elle. Elle avait vécu deux cents ans plus tôt et voilà qu'on parlait d'elle et qu'elle était là, comme toujours présente parmi nous. Cela ressemblait à un conte fantastique, à une résurrection. J'ai éprouvé pour elle un sentiment de fraternité immense, en même temps qu'une certaine perplexité, comme face à un sphinx. J'ai décidé de faire le film.

***Vénus noire* est-il, dès lors, une forme d'autoportrait ?**

Tous mes films sont des autoportraits, même s'ils ne sont pas que cela. J'ai toujours eu besoin de m'identifier à mes personnages. D'ailleurs, dans mes choix d'acteurs, j'ai toujours eu ce désir de ressemblance, qu'elle soit physique ou autre.

Vos précédents films avaient tous pour cadre principal la France contemporaine. Ce n'est plus le cas avec *Vénus noire*. Ce film ouvre-t-il un nouveau chapitre de votre filmographie, plus historique et international ?

Ce qui m'a le plus impressionné dans le destin de Saartjie, c'est ce qui va au delà de l'Histoire. Son histoire traverse le temps et reste très actuelle. Ce qui se joue au niveau du regard de l'autre se manifeste dans la société du spectacle telle que nous la vivons aujourd'hui. Politiquement, nous vivons une décennie qui marque le retour d'un certain racisme, de comportements de plus en plus méprisants envers l'autre. Le parcours de Saartjie finit par servir une thèse raciste « scientifique » qui va à son tour servir les fascismes naissants en Europe, et que l'on voit ressurgir



« J’AI ÉPROUVÉ POUR SAARTJIE UN SENTIMENT DE FRATERNITÉ IMMENSE, EN MÊME TEMPS QU’UNE CERTAINE PERPLEXITÉ, COMME FACE À UN SPHINX. »

aujourd’hui sous d’autres formes. Je ne veux pas être moralisateur mais il me semblait nécessaire de rappeler, à travers cette histoire, un passé qui n’est pas réglé. Il reste des abcès à crever, on en a tous les jours des preuves symboliques. En parlant du passé, on peut tenter de comprendre notre présent.

Dans *La Graine et le mulet*, le récit s’arrachait du quotidien pour tendre vers le romanesque. Peut-on dire, au contraire, que *Vénus noire* détermine le romanesque du destin de Saartjie Baartman, au profit d’une forme plus quotidienne ?

Il est vrai que je n’ai pas voulu donner au film la dimension romanesque qu’il aurait pu avoir. J’ai préféré raconter l’histoire de Saartjie à partir des éléments historiques dont j’avais connaissance : le témoignage des greffiers au tribunal, le récit du baptême, par exemple. Ce qui s’est passé dans les salons parisiens a été rapporté par un magazine de l’époque, *Journal des dames et des modes*, de façon très précise : le champagne, la pomme, les cris des femmes. Qu’elle se soit prostituée semble avéré, même si l’on n’est pas sûr qu’elle ait exercé au sein d’une maison close. Je n’ai pas voulu expliquer ses motivations ou ses états d’âme, j’ai souhaité que le spectateur se pose les questions que je m’étais posées : pourquoi est-elle partie d’Afrique ? Pourquoi n’est-elle pas rentrée dans son pays lorsque l’Institut africain lui a tendu la main ? Pourquoi a-t-elle refusé de se montrer aux scientifiques ? Je ne l’explique pas, parce qu’elle ne s’en est pas expliquée.

Comme dans vos précédents films, on sent une fatalité à l’œuvre, un sort qui s’acharne sur votre personnage principal. Avez-vous le sentiment de ne tourner que des tragédies ?

Peut-être ai-je une vision un peu pessimiste du parcours de mes personnages, du mien aussi. Il y a comme un constat d’échec. Je fais peut-être porter à mes personnages mon propre mal-être. Il est difficile de se libérer de l’image que les autres ont de vous, cela peut aller jusqu’à vous conditionner, vous enfermer, vous faire souffrir. Le rêve d’une communion avec les autres devient impossible. C’est un constat assez mélancolique.

Le langage a toujours été un enjeu fort de votre cinéma. Saartjie parle très peu, à la manière du père dans *La Graine et le mulet*, de Samy Bouajila dans *La Faute à Voltaire* ou de Krimo dans *L’Esquive*, tous muets au milieu du vacarme. Pourquoi ce choix ?

Peut-être parce que qui ne parle pas regarde, et nous permet de regarder avec lui. Mais il parle aussi souvent, autrement. Par ses regards, ses silences, ses expressions. C’est très riche à filmer.

Dans tous vos films, l’art élève vos personnages au-dessus de leur condition tragique : je pense aux vers déclamés dans le métro dans *La Faute à Voltaire*, à la pièce de Marivaux dans *L’Esquive*, à la danse du ventre dans *La Graine et le mulet*. Dans quelle mesure les numéros de Saartjie font-ils écho à ces scènes mémorables ?

Je viens du théâtre. Le regard du spectateur sur celui qui se donne en représentation me fascine. Le rapport entre le public et l’artiste également.



© MK2 DIFFUSION

Tout cela amène à s’interroger sur la responsabilité de celui qui regarde. Je n’ai pas voulu accuser de racisme les spectateurs des exhibitions de la Vénus, ou en faire de simples voyeurs. Simple-ment, les regarder vivre ce spectacle. C’est pour ça qu’il y a tous ces gros plans sur les visages, pour que l’on se rende compte de ce qui se joue en eux : la fascination, la peur, l’envie de jouer avec cette peur, la moquerie, le désir, mais aussi des instants de communion, notamment dans la danse, lorsque les spectateurs entrent en transe avec Saartjie.

***Vénus noire* est construit comme une succession de scènes, au sens opératique du terme. L’assemblée scientifique, le freak show, le procès, le baptême, les orgies sont filmées comme des représentations : chacune répète et amplifie la précédente, dans un crescendo dramatique, d’une extrême musicalité.**

C’est intéressant que vous fassiez référence à la musique. C’est une démarche que j’avais adoptée dans *L’Esquive* et *La Graine et le mulet*. Là, je sentais que je pouvais affiner cette idée d’un rythme musical qui soit entre la rupture et la transe. Pourquoi la transe ? Parce qu’elle permet d’aller au-delà de l’interprétation, de devenir Saartjie, à force de la voir s’exhiber, s’humilier, subir les regards. J’écoutais beaucoup de musique de transe arabe et africaine pendant le tournage. J’avais l’impression qu’on pouvait arriver à saisir quelque chose du personnage sans l’aide de la psychologie, en instaurant ce rythme-là. La musique naît du rythme des scènes, des ruptures entre elles. Pour la séquence au tribunal, j’ai essayé de monter les plans comme si je compo-

sais un morceau de musique, scandé par les coups de maillet du juge.

On retrouve dans ce choix assumé de la durée et du ressassement l’une des spécificités de votre cinéma, qui semble balancer tout entier entre vitalité et épuisement.

Si je fais rejouer les scènes plusieurs fois, c’est pour que les comédiens s’oublient, pour que finalement sur le plateau plus personne ne sache ce qu’il se passe. Par exemple, pour la scène dans le salon bourgeois, j’ai épuisé Olivier Gourmet pendant quatre jours, si bien qu’il m’a finalement dit : « *Je fais n’importe quoi maintenant.* » Mais ce n’était pas n’importe quoi. Tout ce qu’il laissait échapper était devenu tellement beau, tellement vrai. C’était cet instant-là que j’attendais. Je ne sais jamais comment l’obtenir, mais lorsqu’il vient, c’est magique. De la même manière, je cherche l’épuisement du spectateur. Soit il finit par rejeter ce à quoi je veux le faire participer, soit cet épuisement l’oblige à un questionnement, à une réflexion sur ce que raconte le film.

***L’Esquive* contenait l’histoire d’un jeune homme éteint qui s’ouvrait à la vie. *Vénus noire* narre une trajectoire inverse : l’extinction progressive d’une jeune femme dont les accès de révolte débouchent sans cesse sur un asservissement plus implacable. Quels conseils avez-vous donné à votre actrice, Yahima Torres, de manière à ce qu’elle incarne au mieux ce basculement ?**

On a parlé ensemble de la solitude dans laquelle était plongée Saartjie, et de son repli sur elle-

« POLITIQUEMENT, NOUS VIVONS UNE DÉCENNIE
QUI MARQUE LE RETOUR DE COMPORTEMENTS DE
PLUS EN PLUS MÉPRISANTS ENVERS L'AUTRE. »

même. Elle n'avait pas d'amis, pas d'amour, elle vivait dans une sorte d'abnégation. En Afrique, elle avait une vie, malgré la pauvreté. Elle a vécu avec un marin européen, connu plusieurs amours. L'exil de Saartjie, Yahima pouvait le comprendre, elle-même ayant quitté son pays.

Saartjie Baartman est condamnée à sans cesse rejouer son histoire dans un décor factice. Elle ne voit guère la lumière du jour, passant d'un intérieur à un autre, jusqu'à finir littéralement pétrifiée, muséifiée. Comment la lumière du film, presque entièrement tourné en studio, a-t-elle été pensée ?

Nous avons beaucoup travaillé à la lumière des bougies. La lumière du jour, Saartjie ne la voit qu'à travers la fenêtre. On lui permet parfois de se balader en calèche, avec ses domestiques. Caezar, son imprésario, ne veut pas qu'elle se montre en pleine lumière. Il cherche à conserver le mystère du personnage. D'ailleurs, à partir du moment où il se présente avec elle au tribunal, le spectacle marche moins bien, et il est forcé de quitter Londres pour chercher fortune ailleurs.

La caméra épouse le regard de « l'étrangère », Saartjie Baartman, de la même manière que Montesquieu adoptait le point de vue des « étrangers » Uzbek et Rica dans *Les Lettres persanes*. S'agissait-il de montrer que les Occidentaux peuvent être bien plus sauvages que ceux qu'ils désignent comme tels ?

C'est plus nuancé. Regarder ceux qui regardent, ils ne sont pas tous les mêmes, et se penser à travers eux. J'ai besoin de trouver dans chaque personnage ce qu'il a d'humain et donc de beau. Lorsque Saartjie fond en larmes dans le salon li-

bertin, les invités refusent de la faire souffrir. Ils disent : « *Si elle ne veut pas, nous ne voulons pas.* » Et Réaux, même s'il symbolise la brutalité, sombre alors dans le désarroi parce qu'il pensait que la beauté de Saartjie pouvait donner lieu à quelque chose de créatif, qui aurait dépassé le pur registre sexuel.

Dans votre film, l'Angleterre et la France entretiennent un rapport respectivement libéral et libertin à la liberté. En Angleterre, c'est une association de défense des droits de l'homme qui vole au secours de Saartjie Baartman. En France, ce sont les participants d'une orgie, ou les clients d'une maison close.

Je ne fais pas de comparaison historique entre les deux pays. En Angleterre, l'Institut africain a pris sa défense, et l'opinion publique s'est soulevée contre le spectacle. C'est historique. En France, je me suis plu à imaginer que des libertins, malgré leur attirance sexuelle, s'opposent à la poursuite du spectacle, et à filmer cette prise de conscience dans l'instant où elle se produit, et s'amplifie dans un effet de groupe.

Votre filmographie est parsemée de références aux Lumières : Voltaire, Marivaux, les libertins... Pourquoi cette période vous travaille-t-elle autant ?

C'est une époque qui a fondé notre identité : Révolution française, Déclaration des droits de l'homme... C'est un moment de l'Histoire fascinant, qui a beaucoup à nous apprendre sur nos idéaux, nos valeurs. Il y a toujours eu dans mes films des références à des poètes, à des philosophes, à des auteurs de théâtre, comme Marivaux, pour lequel j'ai une immense admiration.



© MK2 DIFFUSION

Je m'interroge beaucoup sur mon utilisation des références littéraires, qu'elles soient françaises, perses ou arabes. C'est peut-être un moyen, plus ou moins inconscient, de rapprocher les mondes et les cultures.

Le spectacle de Saartjie fait le lien entre deux pratiques historiques distinctes : d'un côté, il perpétue la tradition antique, médiévale et foraine du freak show, de l'autre, il annonce les zoos humains, qui marqueront la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e.

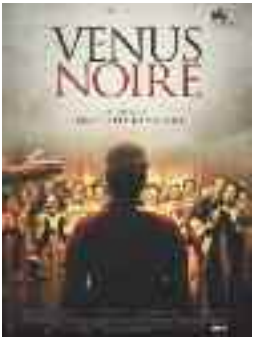
En effet, la pratique des exhibitions s'étend sur un temps très long. Même après les Expositions coloniales, d'autres ont été exhibés et se sont exhibés. Le cinéma, comme vecteur de stéréotypes racistes, a pris le relais des zoos humains. Je pense, par exemple, au personnage de la grosse domestique noire dans *Autant en emporte le vent*. Les Afro-Américains ont mené une longue lutte pour passer des représentations que l'on attendait d'eux à une expression réellement personnelle et artistique. C'est une démarche exemplaire.

Votre film aborde le sujet de la libre monstration du corps féminin. Les débats actuels autour du voile ou de la pornographie étaient-ils déjà en germe, selon vous, à l'époque de Saartjie Baartman ?

Lors du procès de Caezar, dès l'instant où Saartjie affirme qu'elle s'exhibe de son propre gré, même si c'est plus complexe, la foule se désolidarise immédiatement. La représentation, l'exhibition du corps féminin posait évidemment déjà problème à l'époque, mais c'est surtout l'affirmation d'une servitude volontaire qui choquait beaucoup. La liberté, c'est tellement compliqué. J'ai été acteur, je suis réalisateur. Je connais la problématique de celui qui se montre, et de celui qui montre. En tant qu'acteur, je devais prendre conscience de mes limites, jusqu'où je voulais aller au niveau de l'instrumentalisation de mon corps. Et aujourd'hui, avant de faire un film, je pense toujours à la liberté de celui qui va être montré. •

« LA TRANSE
PERMET D'ALLER
AU-DELÀ DE L'IN-
TERPRÉTATION,
DE DEVENIR
SAARTJIE, À
FORCE DE LA
VOIR S'EXHIBER,
S'HUMILIER, SUBIR
LES REGARDS. »

UN FILM D'ABDELLATIF KECHICHE
AVEC YAHIMA TORRES, ANDRE JACOBS...
DISTRIBUTION : MK2 DIFFUSION
FRANCE, 2009, 2H39
SORTIE LE 27 OCTOBRE



SAARTJIE BAARTMAN

AUTOPSIE D'UN FANTASME

Jusqu'aux années 1970, le moulage du corps de la « Vénus hottentote » a trôné dans les salles du musée de l'Homme, dont celle de préhistoire. Exposée avant comme après sa mort, c'est uniquement en tant qu'objet que Saartjie Baartman a vécu. Une femme du XIX^e siècle, originaire d'Afrique du Sud, et dont les formes ont exacerbé la curiosité d'une science avide de hiérarchisation de l'humain et d'une société pour qui l'exotisme était une mode.

_PAR GLADYS MARIVAT

De son existence, on ne connaît que ce qui a été dit d'elle. Et beaucoup de choses ont été dites, écrites et dessinées sur Saartjie Baartman, perversément surnommée la « Vénus hottentote ». Quand elle arrive à Londres en 1810 de la colonie hollandaise du cap de

Bonne-Espérance, cette femme incarne un mélange d'érotisme et d'exotisme irrésistible pour les Européens. Mais on ne sait pratiquement rien d'elle. Elle n'a rien écrit, ne s'est jamais confiée. Les seuls mots qu'elle aurait prononcés sont consignés dans « Ce qui résulte de la communication avec la Vénus hottentote », sorte de compte-rendu, probablement mal traduit, des propos qu'elle aurait tenus lors d'un procès à Londres. Ses parents sont-ils morts ? A-t-elle perdu un fils prématurément ? Était-elle alcoolique ? A-t-elle été prostituée ? Difficile de faire la part entre vérité et fantasme. Sans passé, elle n'a qu'un destin, qui s'est joué en cinq ans en Angleterre et en France, dans les salles de spectacle et les soirées mondaines où elle fut exhibée, puis dans le Muséum où elle fut scrutée et disséquée. Objet commercial et scientifique, elle fut amenée en Europe au moment de la naissance des sociétés de géographie et des récits de voyage en Afrique,

au début des débats sur la hiérarchisation de l'espèce humaine qui préfigurent les zoos humains. Ses origines s'écrivent donc au conditionnel, en tentant de confronter l'histoire collective de son peuple, la presse et les rapports pseudo-savants, les caricatures et les extraits de procès.

PROMESSES DE PACOTILLE

Ces quelques éléments permettent de situer la naissance de Saartjie Baartman entre 1770 et 1789. Présentée à Londres comme arrivant des « rives de la rivière Gamtoos », elle a grandi dans la colonie hollandaise du cap de Bonne-Espérance, alors que les Noirs avaient plié sous l'asservissement des Blancs au terme des tristement célèbres guerres cafres. Esclaves de la crainte, Saartjie et son peuple ont appris la soumission au service des fermiers boers. De petite taille, la peau jaune foncé, les yeux bridés et les pommettes saillantes, elle appartient à une communauté khoisan désignée sous le sobriquet d'« hottentote » par les colons (assimilant semble-t-il leur langue faite de claquements à un bégaiement), un peuple d'Afrique australe qu'on rencontre dès le XV^e siècle dans les récits des premiers explorateurs. En 1810, Bernth Lindfors décrit une



Saartjie Baartman, la Vénus hottentote, gravure par Lewis

© MARY EVANS/RUE DES ARCHIVES

1770 (DATE ESTIMÉE)

Naissance de Saartjie Baartman, originaire du peuple khoïsan, dans l'actuelle Afrique du Sud, alors sous domination boer.

1770 - 1795

Au service des colons, elle est vendue à un commerçant du Cap. Au fil des années, elle trouve réconfort dans l'alcool. Dès son adolescence, la jeune fille est affectée de stéatopygie (hypertrophie des fesses) et de macronymphie (organes sexuels protubérants), symptômes qui susciteront curiosités et fantasmes en Occident.

1803

Saartjie devient la servante du fermier Hendrick Caezar et fait la rencontre d'un Européen sans le sou, dont elle devient la compagne. Ils ont ensemble un enfant, lequel décède. Il la quitte en 1806 pour rentrer en Hollande.

1808

Hendrick Caezar, conscient du «potentiel exotique» de Saartjie, la convainc de faire commerce de ses attributs.

1810

Saartjie arrive en Angleterre, où elle est la servante de Caezar, tout en conquérant le public londonien lors de spectacles populaires où elle joue son personnage d'«Hottentote apprivoisée».

28 NOVEMBRE 1810

Suite à la plainte de l'African Society, accusant Caezar d'esclavagisme, la plus haute cour de droit commun d'Angleterre clôt l'affaire. Saartjie

ESCLAVES DE LA CRAINTE,
SAARTJIE ET SON PEUPLE ONT
APPRIS LA SOUMISSION AU
SERVICE DES FERMIERS BOERS.

Hottentote par «son énorme derrière et l'élongation de son tablier génital [qui] la rendent plus proche des babouins que des êtres humains». C'est «grâce» à ce fameux «tablier hottentot» – une hypertrophie de certaines parties du sexe – que Saartjie Baartman entre dans l'Histoire, lorsqu'en 1810, Hendrick Caezar, le fermier chez qui elle est domestique, lui propose un voyage à Londres. Et c'est sans doute par un ami de Caezar, Alexander Dunlop, que son malheur arrive. Habitué à arrondir ses fins de mois en vendant objets et animaux exotiques ramenés de ses périples, il entrevoit tous les bénéfices qu'il pourrait tirer de ces formes extravagantes et propose à Caezar de chercher fortune à Londres en exhibant son Hottentote. Asservie depuis sa naissance, Saartjie se laisse probablement convaincre par ces hommes qui lui promettent un contrat de six ans et la moitié des recettes des spectacles. Pour devenir riche et libre, elle n'aura qu'à se montrer comme elle est. Elle ne verra jamais ni le contrat, qu'elle n'aurait de toute façon pu lire et signer, ni le moindre argent.

CÉLÉBRITÉ FANTOCHE

À Londres, Caezar loue une salle au 225 Picadilly Street, quartier des spectacles et des exhibitions de curiosités. Pour deux shillings, il y présente à partir du 24 septembre 1810 «ce si merveilleux spécimen de la race humaine». Saartjie apparaît dans un vêtement de la même couleur que sa chair, très serré pour mouler ses formes. Les spectateurs sont invités à observer sa morphologie extraordinaire et à toucher ses fesses pour vérifier que tout est «de nature». Le succès est immédiat : Londres est placardée d'affiches à son effigie, les caricatures se multiplient, les chanteurs de rue rabâchent *La Ballade de la dame hottentote*... Un enthousiasme populaire qui n'est pas du goût de tous : dans le *Morning Chronicle* du 12 octobre 1810, «Un Anglais» dénonce un «spectacle immoral et illégal». Commence alors un échange virulent entre ce dernier et Caezar, qui affirme, lui, traiter Saartjie «avec humanité». Un reportage publié dans le *Times* du 26 novembre 1810 permet cepen-

L'INTÉRÊT DU PUBLIC
BRITANNIQUE S'ÉTANT ÉMOUSSÉ,
ELLE EST CÉDÉE À UN CERTAIN
RÉAUX, MONTREUR D'ANIMAUX
EN FRANCE.

dant de se faire une idée de ce que subit cette femme très pudique, comme toutes celles de son peuple. «Elle pousse de profonds soupirs, paraissant anxieuse et mal à l'aise [...] Une fois, elle refusa de quitter sa cage. On vit alors le gardien lever sur elle une main menaçante.» Pour les philanthropes de l'époque, et notamment trois membres de l'African Society, il ne fait aucun doute que la «Vénus hottentote» est une esclave, sous contrainte et sous contrôle. La traite est interdite au Royaume-Uni depuis 1807 : ils décident de déposer serment auprès d'un juge pour apprendre dans quelles circonstances elle a été amenée à Piccadilly.

PARODIE DE JUSTICE

Le 24 novembre 1810 s'ouvre le procès de Caezar pour exploitation et exhibition dégradante, devant la cour de King's Bench qui cherche à savoir si Saartjie Baartman est «désireuse d'être soustraite à son présent enfermement». Probablement absente au début du procès, elle est interrogée en privé dans les locaux du tribunal par deux interprètes «assermentés». Ses propos rapportés dans un style indirect sont peu fiables : on ne sait ni dans quelle langue elle s'est exprimée, ni comment les interprètes, qui ne parlaient certainement pas la sienne, ont pu la comprendre. Selon eux, elle se dit consentante et bien traitée. «Personne n'a utilisé contre elle de menace ou de violence privée ; elle dispose de deux boys noirs pour s'occuper d'elle. [...] Son maître lui donne de l'argent le dimanche quand elle se promène en coche pendant deux heures.» Libre, choyée, coquette ? Difficile d'y croire, surtout quand elle ajoute que «sa couverture est trop froide». Pourtant, la Cour accorde plus de crédit aux propos rapportés d'une jeune femme qui ment probablement sous la menace qu'aux témoignages des spectateurs scandalisés. Elle est déclarée consentante. Et la Cour de s'enorgueillir d'un procès qui fait «honneur à l'esprit libéral et humanitaire de [son] époque». Lavés de toute accusation, mais toujours confrontés à l'hostilité de la presse et de l'opinion publique, Saartjie et Caezar

déclare : «Je n'ai pas de plaintes à formuler contre mon maître ou ceux qui m'exhibent. Je suis parfaitement heureuse dans ma présente situation et n'ai pas de désir quelconque de retourner dans mon pays.»

1811

Saartjie est baptisée dans la cathédrale de Manchester. Aux yeux de la loi, elle est désormais Sarah Baartman.

1814

Saartjie quitte Londres pour Paris. La «Vénus hottentote» séduit un nouveau public et va jusqu'à inspirer un opéra comique. Saartjie devient la «star» des salons de la haute société parisienne.

MARS 1815

La «Vénus hottentote» attire la curiosité des scientifiques, dont celle de l'anatomiste Georges Cuvier. Il obtient l'examen de Saartjie dans son Muséum d'anatomie au sein du Jardin des plantes.

29 DÉCEMBRE 1815

Sarah s'éteint, probablement victime d'une pneumonie et des suites d'une maladie vénérienne.

1817

Deux ans après avoir récupéré la dépouille de Saartjie pour la disséquer et en mouler le corps, Georges Cuvier livre le compte-rendu de ses recherches devant l'Académie de médecine : «Les races à crâne déprimé et comprimé sont condamnées à une éternelle infériorité.»

1817 à 1994

Le moulage de plâtre, le squelette et les bocalx contenant les organes

génitaux et le cerveau de Saartjie sont exposés au musée de l'Homme à Paris jusqu'en 1976, puis relégués dans les réserves.

1994
Après la fin de l'apartheid, les chefs du peuple khoïsan font intervenir Nelson Mandela afin qu'il exige la restitution des restes de Saartjie. Cette demande se heurte à un refus des autorités et des scientifiques français au nom du patrimoine inaliénable du musée de l'Homme et de la science.

29 JANVIER 2002
La proposition de loi du sénateur Nicolas About, œuvrant pour le retour de la « Vénus Hottentote » en son pays, est adoptée à l'unanimité par ses pairs. Le rapport de l'Assemblée nationale précise : *« Notre pays doit accomplir son devoir de mémoire, en particulier par rapport au fait colonial, et reconnaître (...) les erreurs qui entachent cette période de l'histoire, en particulier s'agissant de l'esclavage qui a constitué un crime contre l'humanité. »*

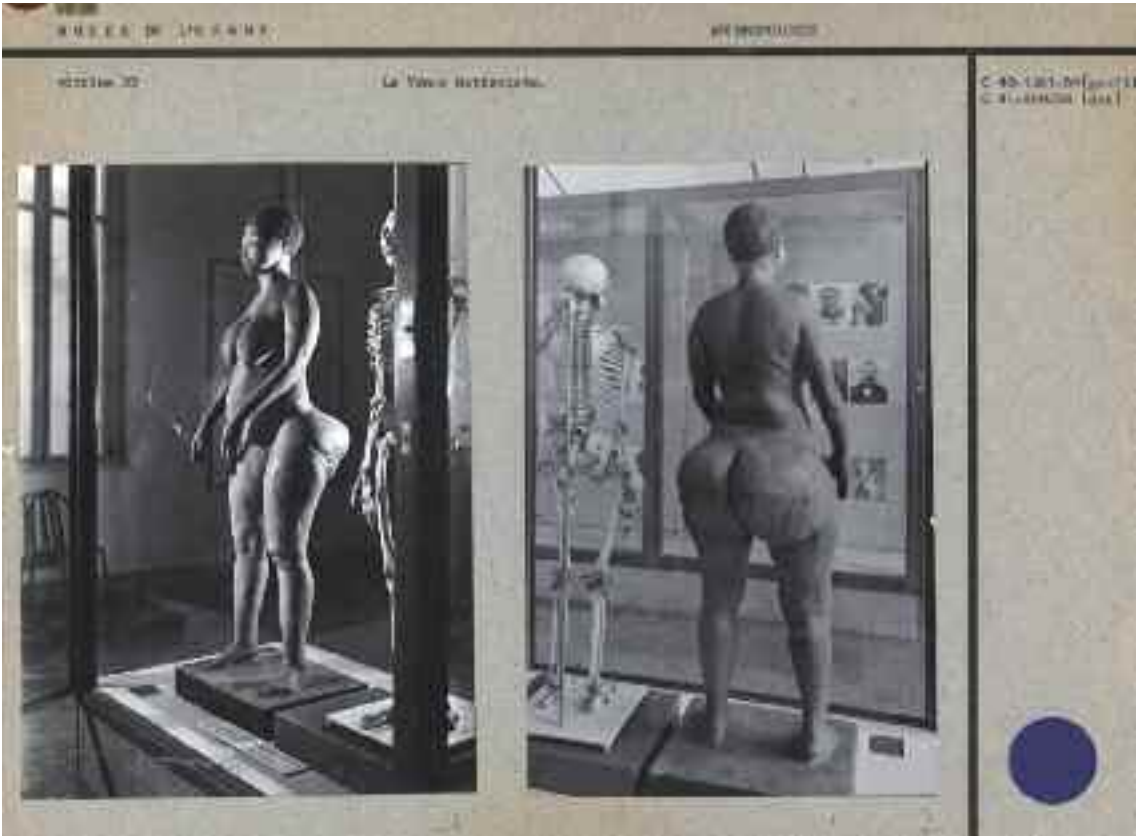
9 AOÛT 2002
Lors de la Journée des femmes en Afrique du Sud, les restes de Saartjie Baartman sont inhumés dans sa province natale du Cap. La cérémonie se déroule en présence du président Thabo Mbeki, de dignitaires étrangers, de prêtres et de poètes.

ELLE ACCÈDE RAPIDEMENT
À LA CÉLÉBRITÉ, INSPIRANT MÊME
UN VAUDEVILLE : *LA VÉNUS
HOTTENTOTE OU HAINE
AUX FRANÇAISES.*

commencent une période d'errance assez obscure dans le nord de l'Angleterre et en Irlande de 1811 à 1814. Seule certitude : ils sont à Manchester le 1^{er} décembre 1811, comme l'indique un acte de baptême au nom de Sarah Baartman. Aurait-elle eu le désir de se convertir au christianisme ? Il est plus probable que Caezar ait trouvé dans ce baptême le moyen d'obtenir une attestation d'état civil et un certificat d'honorabilité, sans doute fort utiles lorsque, l'intérêt du public britannique s'étant émoussé, il décide de la céder à un certain Réaux, montreur d'animaux en France.

NATURALISME EN TOC

Le lundi 22 septembre 1814, les lecteurs du *Journal de Paris* sont invités à se rendre rue Neuve-des-Petits-Champs où, pour trois francs, ils peuvent venir voir « *la Vénus hottentote* » et ses « *manières très engageantes* ». Montrée de 11 heures à 23 heures, Saartjie Baartman accède là encore rapidement à la célébrité, inspirant même un vaudeville, *La Vénus hottentote ou Haine aux Françaises*. Après les quartiers populaires, c'est lors de réceptions mondaines qu'elle est exhibée. Dans un article façonné telle une tragédie racinienne, un chroniqueur du *Journal des dames et des modes* évoque les « *confessions* » que la « *Vénus* » lui aurait faites après une de ces soirées. Elle s'y exprime comme une princesse, une « *Sarah bien malheureuse* », arrachée à ses rivages par les Blancs à l'âge de vingt ans, fille d'un père « *à la tête des chasseurs* » et d'une mère « *qui ordonnait toutes les fêtes* ». Si ce « témoignage » complètement inventé prête à sourire, il incarne parfaitement la soif d'exotisme et d'altérité monstrueuse de la société française du XIX^e siècle. Une curiosité partagée par les scientifiques, notamment ceux de l'anthropologie physique dont elle fut le cobaye avant et après sa mort. Parmi eux, le naturaliste Georges Cuvier, surnommé « *le Napoléon de l'intelligence* », directeur de la ménagerie du Muséum, et son ami Étienne Geoffroy



Le squelette et le moulage du corps de Saartjie Baartman, exposés au musée de l'Homme jusqu'en 1976
© MUSÉE DU QUAI BRANLY, PHOTO HENRI TRACOL

Saint-Hilaire. Ce dernier demande à Réaux de recevoir la « Vénus hottentote » au Jardin des plantes pour trois jours de pose et d'observation. En mars 1815, elle est scrutée et mesurée par un collège de scientifiques, puis dessinée par plusieurs peintres – dont Léon de Wailly qui lui donnera un beau visage, soucieux, humain. L'attention des savants se porte sur « *le volume prodigieux de ses fesses [...] que l'on observe aussi chez les femelles des singes* » et sur le fameux tablier, seul caractère physique qui leur permettrait de classer définitivement Saartjie Baartman en tant qu'Hottentote. Malheureusement pour eux, elle refuse de se dévêtir entièrement (et cette pudeur étonne Cuvier, qui devra attendre sa mort pour lui voler son dernier secret). La jugeant « *bonne, douce et timide* », il remarque qu'elle ne fume pas mais qu'elle peut boire « *plus d'une pinte d'eau-de-vie par jour* ». Libérée du Muséum après un séjour qu'on devine infernal, Saartjie ne sait pas encore que ces lieux deviendront bientôt sa dernière demeure.

SIMILI-SCIENCE

Entre mars et sa mort, située entre le 29 et le 31 décembre 1815, on ne retrouve plus trace de Saartjie Baartman. Où vivait-elle ? Comment était-elle traitée ? Là, encore, le mystère reste entier. Mais Georges Cuvier, qui réceptionne sa dépouille des mains de Réaux, ne s'appesantit pas vraiment sur les causes de son décès, probablement « *une maladie respiratoire* » et « *une maladie éruptive* ». Syphilis ? Petite vérole ? Ces hypothèses et la curiosité sexuelle qu'elle a sus-

citée de son vivant expliquent sans doute les rumeurs persistantes sur son éventuelle prostitution. Après avoir réalisé un moulage de son corps, Cuvier entreprend de prélever ses organes génitaux et son cerveau, qu'il fait conserver dans du formol, avant d'extraire son squelette et de le reconstituer os par os. Présentés à l'Académie de médecine en 1816, pour préciser l'avancée de la connaissance sur la hiérarchie des races humaines, ses restes seront ensuite conservés au Muséum d'histoire naturelle puis transférés au musée de l'Homme à sa création en 1937. Squelette et moulage seront un temps exposés dans la galerie d'anthropologie, à la portée de tous – son crâne sera d'ailleurs volé puis retrouvé – et même, invraisemblablement, dans la salle de préhistoire ! Après une période d'oubli, la « Vénus » commence, au XX^e siècle, une nouvelle existence en tant qu'objet de polémique. Au début des années 1980, Élisabeth de Fontenay, professeur à la Sorbonne, lance un appel à la révolte contre ce qu'elle qualifie « *d'attentat funéraire* ». Mais le moulage est à nouveau montré au public en mars 1994 au musée d'Orsay avant d'être à nouveau remisé. La même année, des voix s'élèvent en Afrique du Sud qui réclament le retour des restes de Saartjie Baartman. Il faudra attendre la loi du 6 mars 2002 pour que la France en autorise la restitution. Depuis le 9 août 2002, inhumée selon les rites de son peuple, sa dépouille repose enfin dans une tombe jonchée d'herbes traditionnelles et recouverte de pierres, au Cap, près de la rivière Gamtoos. •

ZOOS HUMAINS

MIROIR SANS TAIN

Au début du XIX^e siècle, l'exhibition à Londres puis Paris de Saartjie Baartman inaugure une période oubliée de l'histoire contemporaine de l'Occident : celle de la naissance d'un racisme populaire, lorsque les zoos humains étaient un divertissement de masse. Entretien avec Pascal Blanchard, historien, coauteur de l'ouvrage *Zoos humains : Au temps des exhibitions humaines* (La Découverte) et co-commissaire – avec Lilian Thuram et Nanette Snoep – de l'exposition *Exhibitions*, qui ouvrira ses portes en novembre 2011 au musée du quai Branly.

_PROPOS RECUEILLIS PAR LAURA TUILLIER ET AURÉLIANO TONET

Quel a été votre regard sur *Vénus noire* d'Abdellatif Kechiche ?

C'est un film qui a une valeur émotionnelle extrêmement forte. J'en suis sorti vidé, sûrement aussi parce que Kechiche a fait le choix d'un film long. La fin peut paraître gênante dans la mesure où Saartjie Baartman n'est plus qu'une femme manipulée par des hommes, dans un Occident avide de sexualité débridée et exotique. À titre personnel, je pense que le film va peut-être trop loin dans l'importance donnée à la sexualisation de la « Vénus ».

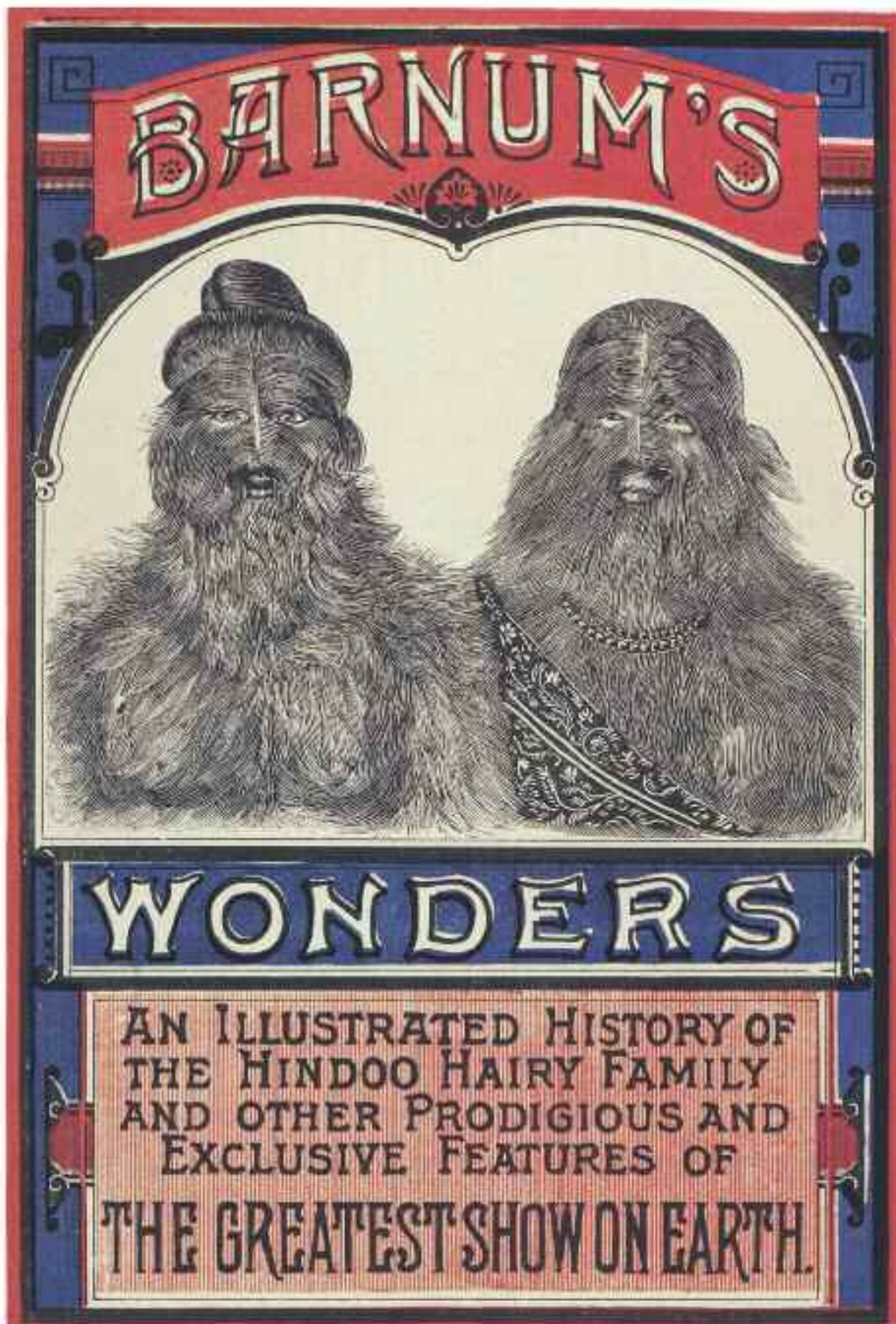
Que symbolise la « Vénus hottentote » d'un point de vue historique ?

La « Vénus hottentote » n'est rien et elle est tout. Je m'explique. Il y a eu des milliers de « Vénus » avant et après elle, mais Saartjie Baartman arrive à un moment clef de l'Histoire. D'abord, c'est l'époque où les exhibitions commencent à s'adresser au peuple, et plus seulement aux cours royales. Avec le passage du XVIII^e au XIX^e siècle, les populations à caractère « exotique » commencent à être montrées à un large public. Ensuite, cette femme symbolise la rencontre entre ce monde exotique et la science. Elle croise Georges Cuvier, le célèbre naturaliste, zoologiste et paléon-

tologiste de l'époque. Sans lui, sans ce qu'il a écrit sur elle, sans les mesures qu'il a prises de son corps, la « Vénus » n'existerait pas dans notre inconscient collectif aujourd'hui. Enfin, en créant un précédent, elle s'inscrit dans la mémoire : il y aura une quinzaine de « Vénus » exhibées dans les mêmes conditions qu'elle, dans toute l'Europe à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. Elle devient un modèle absolu du corps exhibé, du corps exotique étrange. En littérature, en iconographie, en musique, on s'en inspire. Elle a été, aussi, l'un des premiers corps rapatriés en Afrique du Sud en 2002, ce qui en fait un symbole politique fort. Le parcours de la « Vénus hottentote », en croisant ces trois chemins-là (les masses, la science, la mémoire), est totalement emblématique.

À quand remonte l'exhibition de corps considérés comme différents ?

Dès le XVI^e siècle, dans le cadre des cabinets de curiosités, mais surtout au cours des deux siècles suivants, les *freak shows* apparaissent dans les cours royales et les fêtes foraines, où l'on peut assister à beaucoup d'exhibitions de nains ou d'êtres « étranges ». Si l'on remonte plus loin encore, dans l'Égypte ancienne ou au temps de l'Empire romain, l'étrange et le différent étaient déjà montrés. Du *freak show* à l'*ethnic show*, c'est



La Famille barbue, 1887. Brochure pour « Les merveilles de Barnum », cirque américain

©THE GRANGER COLLECTION NYC/RUE DES ARCHIVES

IL Y AURA UNE QUINZAINE DE « VÉNUS » EXHIBÉES DANS TOUTE L'EUROPE À LA FIN DU XIX^E SIÈCLE ET AU DÉBUT DU XX^E.

la même chose qui fascine ceux qui regardent : être confronté à ce que l'on considère comme anormal, des sœurs siamoises aux nains, en passant par la « Vénus hottentote » ou la femme à barbe. On se situe alors dans une communauté de la différence. Ce qui fait impression, c'est ce que l'on ne connaît pas. Finalement, peu importe que ce soit un Pygmée, un Zoulou ou des siamois, l'important c'est l'étrangeté.

À partir de quelle époque l'exhibition de populations « exotiques » se professionnalise-t-elle ?

Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, l'exhibition du « sauvage » n'est pas un commerce rentable, ni même une véritable activité économique ; c'est davantage un accord amiable entre l'aristocratie et les voyageurs : un monarque finance les voyages, l'explorateur revient et montre ses trouvailles dans les cours royales, qu'elles soient animales, végétales, minérales... ou humaines : corps ou parties de corps (comme les têtes maories), squelettes, mais aussi « spécimens » vivants. Les premières populations qui arrivent en Europe sont des autochtones, des Indiens d'Amérique, des Sud-Américains, des Chinois, et aussi des artistes orientaux ou d'Amérique centrale. La professionnalisation de la pratique de l'exhibition intervient justement dans la période où apparaît la « Vénus hottentote » : Saartjie Baartman débarque à Londres en 1810, ramenée d'Afrique du Sud par des hommes qui décident de jouer les imprésarios et de l'exhiber en faisant payer le public, dans une optique de rentabilisation de l'investissement. C'est ce que vont ensuite développer Barnum et Buffalo Bill aux États-Unis, Carl Hagenbeck en Allemagne, Farini dans toute l'Europe, et des dizaines d'autres à travers le monde.

Quelles étaient les conditions de travail des personnes exhibées ?

Je trouve que le film de Kechiche est très fort sur ce point : il montre très bien qu'entre la Vénus et son imprésario, il est question de deal. En effet, les neuf dixièmes des exhibés avaient des contrats (certes déséquilibrés) et recevaient une contrepartie (certes sous des formes très variées). On voit bien que le « sauvage » n'existe pas et que donc, pour jouer aux « sauvages », pour être parfaitement dans leur rôle, les exhibés doivent être payés. Ce sont des *acteurs*. Kechiche explore très finement l'ambiguïté du rapport de Saartjie Baartman à sa situation. Elle est manipulée mais en même temps, elle est presque *actionnaire* de sa propre monstration, comme elle le déclare devant un tribunal au Royaume-Uni. Comprendre qu'il faut payer le « sauvage » pour le faire exister, c'est très délicat à expliquer aujourd'hui. Beaucoup de gens sont prêts à croire que les exhibés étaient uniquement des êtres faibles, soumis, incapables de réagir à la situation, dont on a abusé. Mais n'oublions pas qu'en 1896, à Genève, les exhibés se mettent en grève parce que leur contrat de travail n'est pas respecté et que de nombreux imprésarios étaient eux-mêmes originaires des pays colonisés à l'époque.

Qu'entend-on par « zoos humains » ?

Le zoo humain, c'est avant tout la mise en scène de la différence. C'est une manière de montrer l'individu, non parce qu'il est un artiste, non plus parce qu'on le range explicitement dans les « monstres » – comme ont pu l'être la femme à barbe ou l'homme à trois bras – mais pour ce qu'il symbolise en tant que « race ». En montrant et en mettant en scène un individu noir comme

EN MONTRANT ET EN METTANT EN SCÈNE UN INDIVIDU NOIR COMME DIFFÉRENT, ON A CONSTRUIT UNE ALTÉRITÉ QUI N'EXISTAIT PAS AU DÉPART.

différent, on a construit une altérité qui n'existait pas au départ. Dans ce type d'exhibitions, la frontière est parfois évidente, des panneaux signalant qu'il ne faut pas nourrir les « sauvages », et parfois presque invisible : les visiteurs serrent la main de populations indigènes qui leur vendent eux-mêmes des cartes postales et leur jouent plusieurs spectacles par jour... Il faut rappeler qu'il existait aussi des « villages » flamands, irlandais, bretons, comme à Nantes en 1904, où ces derniers étaient montrés comme différents aux côtés des Sénégalais, pour un public qui venait s'extasier devant l'altérité. Les zoos humains ont pris des formes variées, mais l'objectif restait le même : fixer un sentiment d'altérité absolue.

Et du côté du public, comment les zoos humains sont-ils perçus ?

Le sentiment qui domine, c'est la curiosité. Le public est attiré par le mystère qui se dégage de ces populations qui lui semblent inconnues. On va au zoo, à l'exposition ou au jardin pour se rendre compte par soi-même et se donner un point de vue. Les visiteurs achètent beaucoup de cartes postales, qu'ils vont pouvoir garder en souvenir et montrer à ceux qui n'ont pas pu les accompagner. Une véritable culture populaire se construit. D'autre part, les revues scientifiques véhiculent la croyance que ces « races » sont sur le point de disparaître et qu'il faut se dépêcher d'aller les voir. C'est très darwinien comme discours. On va également observer le « sauvage » pour se rassurer sur sa propre identité. C'est une époque où les identités se construisent en Occident. Par exemple, le fait de montrer des femmes et des hommes presque nus crée, en miroir, des interdits pour le Français, l'Italien ou le Suisse qui est témoin de

ces pratiques. Ce spectacle crée une identité nationale partagée, alors que sur le sol français, on parle encore occitan, breton ou basque. Dans la même dynamique, les zoos humains permettent de donner corps à l'acte colonial, de le rendre perceptible en métropole et de le légitimer, mais aussi de suivre pas à pas la conquête, puisque, sitôt colonisés, les peuples étaient très rapidement mis en scène en Occident, jouant leur défaite devant le colonisateur.

Peut-on dire que les zoos humains contribuent à faire passer le racisme de la sphère scientifique à la sphère populaire ?

Oui, ils sont la démonstration simplifiée de la hiérarchie des races. Ces exhibitions popularisent un discours raciste commun qui va faire florès, et qui énonce une impossibilité à vivre dans un environnement multiculturel. C'est donc un racisme populaire, d'abord validé par un discours scientifique, qui va trouver une expression tangible dans les grandes Expositions coloniales et universelles de l'époque. En outre, une partie des naturalistes et anthropologues trouvent alors dans les zoos humains une opportunité formidable d'étudier les autochtones et les autres « spécimens » venus des quatre coins du monde. Ils n'ont plus à se déplacer, leur objet d'étude est au Jardin d'acclimatation ou au Champ-de-Mars.

Est-on en présence d'un des premiers divertissements de masse, touchant toutes les classes sociales ?

Oui, très clairement. Entre 1800 et 1940, on compte, selon une estimation basée sur les différents travaux publiés depuis une dizaine d'années, un milliard de visiteurs pour 50 000 exhibés.

JARDIN D'ACCLIMATATION

L'Afrique Mystérieuse

Ouvert de

9 h. à 7 h.

Service direct par
le petit train élec-
trique de la Porte-
Maillot à l'Afrique
Mystérieuse. • •

Service direct par
le petit train élec-
trique de la Porte-
Maillot à l'Afrique
Mystérieuse. • •



300
INDIGÈNES

VILLAGES

SOUDAN, SÉNÉGAL, MAURITANIE, MAROC, SUD-ORANAIS
ALGÉRIE, TUNISIE, ÉGYPTÉ, TRIPOLITAINE, etc.

Harems, Mosquées, Douars, Camps, Huttes, Tentos, Trinités

Affiche publicitaire pour l'exposition coloniale « L'Afrique Mystérieuse » au Jardin d'acclimatation à Paris, vers 1910

© RUE DES ARCHIVES/PVDE



Poster, Francisco Tamagno, imprimé par l'imprimerie Camis, 1894

© D.R.



À Hull en Angleterre, 1914 : entrée de la foire humaine où l'on peut voir...

... « la femme la plus maigre du monde » ou la magicienne Zelia

© MARY EVANS/RUE DES ARCHIVES

PICASSO PART D'UNE CARTE POSTALE DE 1906
QUI REPRÉSENTE DES SÉNÉGALAISES PORTANT DES
JARRES POUR PEINDRE SES *DEMOISELLES D'AVIGNON*.

Cela reste une estimation, mais cet ordre de grandeur donne la mesure du phénomène. La popularité des zoos humains va crescendo, les troupes font le tour du monde. C'est un des premiers phénomènes de masse des XIX^e et XX^e siècles. À Chicago, Glasgow, Kyoto, Berlin, Barcelone ou Prague, à Paris pour l'Exposition universelle de 1900, les visiteurs se comptent par millions. Il entre un certain voyeurisme dans ce regard du public, à la fois choqué et fasciné. Les zoos humains sont les seuls lieux où l'on peut admirer voire toucher des corps dénudés – avec les maisons closes mais qui sont, elles, réservées exclusivement aux hommes adultes. L'intérêt est donc autant lié à l'exotisme qu'à la sexualité. D'ailleurs, c'est terrible à dire, mais les zoos humains serviront aussi à une forme de libération des formes et du regard, y compris du côté des artistes. Picasso part d'une carte postale de 1906 qui représente des Sénégalaises portant des jarres pour peindre ses *Demoiselles d'Avignon*. Puis, au milieu des années 1930, les zoos humains disparaissent progressivement parce qu'ils ont rempli leur fonction. Tout le monde sait ce que c'est qu'un Noir, un Arabe ou un Chinois, les gens ont assouvi leur curiosité, ils se lassent. L'activité n'est plus rentable, les imprésarios commencent à faire faillite et se tournent alors vers d'autres activités, notamment le cinéma.

Parmi les premiers films des frères Lumière, on trouve des images d'exhibition prises au Jardin

d'acclimatation en 1896. Dans quelle mesure le cinéma prend-t-il la relève des zoos humains ?

Il est certain qu'il existe un lien entre les deux phénomènes. En quelque sorte, le zoo humain est un plateau de cinéma avant l'heure. Les frères Lumière ont un décor tout installé, le Jardin d'acclimatation sert de scène de reconstitution, de studio à ciel ouvert. Déjà en 1895, aux États-Unis, les caméras de l'ancien système Edison filment Buffalo Bill et « ses » Indiens. L'altérité est un des premiers thèmes qui fascine le cinéma, et ce dernier s'avèrera d'ailleurs bien plus captivant que l'exhibition.

Existe-t-il aujourd'hui des formes contemporaines de zoos humains ?

Je vois une certaine ressemblance entre les émissions de télé-réalité et les zoos humains. Ne serait-ce qu'au niveau du mécanisme, de la mise en scène, de la monstration de l'autre. J'avais écrit un article dans *Zoos humains* en 2002, qui a peut-être été mal compris, où je cherchais à montrer comment ces deux dispositifs fabriquent du social et du voyeurisme. Il est toujours question d'identités, dans un monde où on a perdu nos repères. Néanmoins, ce n'est pas une reproduction à l'identique du phénomène, parce que la dimension ethnique est absente de la télé-réalité. Plus largement, l'héritage le plus sombre des zoos humains, c'est cette croyance, encore vivace hélas, qu'il existe une frontière indépassable, réelle, entre Eux et Nous. •



Affiche pour un spectacle à Leicester Square à Londres, en septembre 1882



Joséphine Baker aux Folies Bergères vers 1925-1930

©RUE DES ARCHIVES/CCI

VÉNUS NOIRES

D'UNE VÉNUS L'AUTRE

Exhibée et étudiée sous toutes les coutures, Saartjie Baartman suscita nombre de fantasmes chez ses contemporains qui, en Europe, se pressèrent par milliers pour la reluquer, la palper, la jauger pour finir par la disséquer. L'empreinte déposée dans l'inconscient collectif par ce corps hors du commun s'avéra profonde. Sous cet angle, Saartjie Baartman apparaît – bien malgré elle – comme une pionnière, la première d'une longue lignée de Vénus noires ayant, à des degrés divers, titillé les imaginaires.

_PAR JÉRÔME PROVENÇAL

Encore active de nos jours, la figure symbolique de la Vénus noire s'est développée dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, au plus fort de la conquête coloniale. Elle est une puissante traduction métaphorique de l'exotisme, notion alors en pleine explosion. De ce goût grandissant pour l'exotisme, où se mêlent indissocia-

facilement l'imagination du public et constituent l'outil le plus efficace de la propagande coloniale. « Aux images ambivalentes du "sauvage", marquées par une altérité négative mais aussi par les réminiscences du mythe du "bon sauvage" rousseauiste, se substitue une vision nettement stigmatisante des populations "exotiques". La mécanique coloniale d'infériorisation de l'indigène

C'EST UNE PUISSANTE TRADUCTION MÉTAPHORIQUE DE L'EXOTISME, NOTION EN PLEINE EXPLOSION AU XIX^E SIÈCLE.

blement attraction et répulsion, procèdent également les zoos humains qui (on peine à le croire aujourd'hui) vont proliférer et remporter un succès considérable des années 1870 jusqu'au début des années 1930. Présentés notamment dans le cadre des Expositions universelles et des Expositions coloniales, ces sinistres spectacles recouverts d'un vernis pseudo-scientifique frappent

par l'image se met alors en marche, et, dans une telle conquête des imaginaires européens, les zoos humains constituent sans aucun doute le rouage le plus vicié de la construction des préjugés sur les populations colonisées. La preuve est là, sous nos yeux : ils sont des sauvages, vivent comme des sauvages et pensent comme des sauvages. »

ÉROTISME EXOTIQUE

Sur le même caricatural terreau va germer, à partir de la fin des années 1870, un théâtre exotique qui vante les mérites de la colonisation et les exploits de l'armée française. De ce théâtre ne lésinant pas sur le faste, *La Vénus noire*, pièce d'Adolphe Belot (créée au théâtre du Châtelet en 1878), demeure l'un des spécimens les plus représentatifs. Ne servant ici que de prétexte à un « drame géographique » au cœur de l'Afrique centrale, cette Vénus semble bien pâle en comparaison de celle, brûlante et fascinante, qui hante *Les Fleurs du mal*. Plusieurs des poèmes du recueil (publié en 1857) ont été inspirés à Charles Baudelaire par Jeanne Duval, une métisse origi-

qui, un siècle plus tard, fut mis en musique (sous le titre *Baudelaire*) par Serge Gainsbourg sur son album N°4. Grand amateur de femmes toutes carnations confondues, Serge Gainsbourg livra ensuite d'autres variations sur ce même thème, à commencer, bien sûr, par *Couleur Café*. Si Gainsbourg sut se faire le chantre de la beauté noire, il y eut avant lui une femme, véritable reine du music-hall, qui incarna cette beauté de flamboyante manière : Joséphine Baker. Vedette de la *Revue nègre* qui, en 1925, fait une arrivée triomphale à Paris, Joséphine Baker, chanteuse et danseuse accomplie, devient rapidement la coqueluche des Français, du spectateur lambda à Fernand Léger, en passant par Robert Desnos ou

AVEC JOSÉPHINE BAKER, LA VÉNUS NOIRE N'EST PLUS SEULEMENT UN TOTEM OU UN FÉTICHE MAIS LE SYMBOLE D'UNE FEMME COMBATIVE, PRENANT SON DESTIN EN MAIN.

naire de Saint-Domingue, qu'il appelait sa Vénus noire et avec laquelle il entretenait une relation orageuse durant de longues années. Loin des clichés de l'exotisme spectacularisé, Baudelaire transmet une vision sublimée de cette femme à la peau foncée :

QUE J'AIME VOIR, CHÈRE INDOLENTE,
DE TON CORPS SI BEAU,
COMME UNE ÉTOFFE VACILLANTE,
MIROITER LA PEAU !

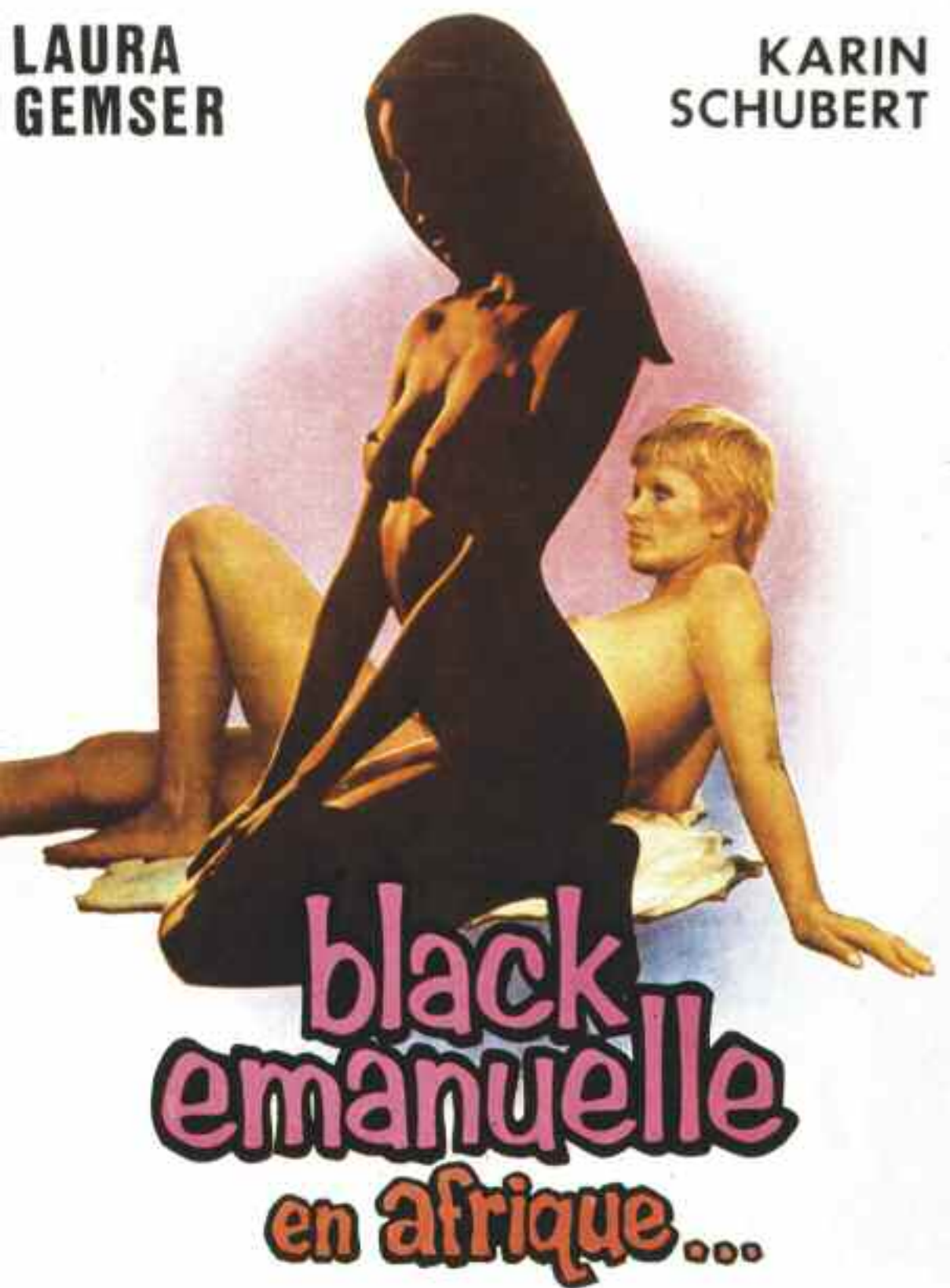
Dès le premier quatrain, toute la fièvre de la passion transparaît dans *Le serpent qui danse*, poème

Pablo Picasso – dadaïstes, cubistes et surréalistes voyant alors dans l'art africain une alternative salutaire aux formes occidentales d'expression. Contrainte de composer avec tous les signes archétypaux de l'exotisme et de l'érotisme, Joséphine Baker va néanmoins réussir, par sa présence scénique et sa force de caractère, à imposer l'image d'une femme émancipée, lancée sur la voie de la modernité. Une fois passé le tourbillon des Années folles, cette image sera encore renforcée par son action dans la Résistance. Avec Joséphine Baker, la Vénus noire sort du cadre strictement iconique et prend de l'envergure : elle n'est plus seulement un totem ou un fétiche mais



LAURA
GEMSER

KARIN
SCHUBERT



le symbole d'une femme combative, prenant son destin en main, anticipant de quelques décennies l'affranchissement, outre-Atlantique, de « soul sisters » de la trempe d'Aretha Franklin, Erykah Badu, Kelis ou Missy Elliott.

CINÉMA BIS

Marqué par le déclin des empires coloniaux européens (de nombreux pays retrouvent alors leur indépendance) et l'essor concomitant des mouvements pour les droits civiques, le contexte historique des années 1960 n'est pas spécialement favorable à l'émergence d'une nouvelle Vénus noire. Synonymes de libération sexuelle (fût-elle de courte durée) et de diffusion massive de films

si celle-ci pourrait assurément être une Vénus haute (hot ?) en bottes...

TRISTES TROPES

Durant les dernières décennies, la Vénus noire s'est particulièrement illustrée sur les terrains sportifs, les journalistes n'hésitant pas à puiser dans le registre animalier (et une gazelle par-ci, et une antilope par-là) pour commenter ses exploits – preuve, s'il en était besoin, que les clichés ont la vie dure... Aux États-Unis, elle a trouvé une double incarnation parfaite avec la bien prénommée Venus Williams et sa sœur Serena, toutes deux régnant (presque) sans partage sur le tennis féminin professionnel depuis plus de dix ans.

LES FILMS À L'HONNEUR DE BLACK EMMANUELLE SONT DES NANARS CERTIFIÉS, EXPLOITANT AU MAXIMUM LE FILON DE L'ÉROTISME EXOTIQUE LE PLUS ROUBLARD.

érotiques ou pornographiques, les années 1970 s'y prêtent bien davantage : surfant sur la vague lucrative de la série *Emmanuelle* – dont le premier opus, réalisé par Just Jaeckin, est sorti en 1974 –, jaillit au milieu des années 1970 une croquignole Black Emmanuelle, interprétée par l'actrice d'origine philippine Laura Gemser. Tournés par des piliers du cinéma bis italien tels que Joe d'Amato et Bruno Mattei, les films à l'honneur de cette sombre cousine de Sylvia Kristel sont des nanars certifiés, exploitant au maximum le filon de l'érotisme exotique le plus roublard. La Vénus noire ne sort pas particulièrement grandie d'une telle opération... Faut-il dès lors regretter l'absence d'une version noire de *La Vénus à la fourrure* ? Sans doute pas, même

En France, au cours des années 1990, la Vénus d'ébène a pris les traits de Marie-José Percec, triple championne olympique sur 200 et 400m, ou de Surya Bonaly, patineuse artistique ayant remporté de nombreux titres, sans toutefois jamais décrocher celui de championne du monde. Après avoir pris sa retraite en 1998, Surya Bonaly est partie vivre aux États-Unis et s'est impliquée activement dans la lutte pour la protection des animaux. Souvent surnommée « la perle noire », elle a participé au début de cette année à *La Ferme Célèbrités*, l'émission de télé-réalité de TF1, se retrouvant ainsi prisonnière volontaire de cet avatar médiatique des zoos humains dont Saartjie Baartman et tant d'autres furent jadis les victimes. •

NATURALISTES

MESURES ET DÉMESURE

Les naturalistes forment une curieuse troupe de scientifiques. Au début du XIX^e siècle, Georges Cuvier, Isidore Geoffroy Saint-Hilaire et quelques autres observent l'être humain de très près. Ils se penchent tout particulièrement sur les peuples coloniaux, encore peu connus de l'Occident. Mais c'est armés de décimètres et d'équerres qu'ils entreprennent de faire connaissance. La curiosité fait place à la méfiance, le constat de l'altérité au racisme.

_PAR LAURA TUILLIER

Les premières images de *Vénus Noire* d'Abdellatif Kechiche révèlent un petit amphithéâtre de l'Académie royale de médecine dans lequel une conférence s'apprête à être donnée. Sur les étroits bancs de bois, médecins et scientifiques s'impatientent, comme sur le point d'assister à un lever de rideau exceptionnel. Nous sommes en 1817, le célèbre naturaliste Georges Cuvier entre en scène sous les applaudissements.

les preuves irréfutables d'une ressemblance entre la « Vénus noire » et le singe.

ACTE I : CRÂNE EN POCHE

Georges Cuvier, comme beaucoup de ses collègues du Muséum, est d'abord un zoologiste. Après avoir arpenté la campagne normande pendant la Révolution française, et y avoir commencé ses observations sur le monde animal, il fait ses

DOUTE ESSENTIEL : CES HOMMES CROISÉS LORS D'EXPÉDITIONS LOINTAINES SONT-ILS BIEN SEMBLABLES AUX GENTILSHOMMES DE MÉTROPOLE ?

À sa droite, une présence fantomatique et mystérieuse, une silhouette de drap blanc. Dans l'amphithéâtre surchauffé, l'éminent naturaliste commence une leçon d'anthropologie physique. Le silence se fait dans la salle. Coup de théâtre lorsque Cuvier dévoile d'un geste ample la statue de bronze de Saartjie Baartman, celle qui est devenue « sa » Vénus hottentote. La jeune femme est morte deux ans plus tôt. Cuvier peut alors l'examiner, la mesurer et la disséquer à sa guise. Et finalement exhiber, devant un public conquis,

débuts comme professeur au Muséum d'histoire naturelle en 1802. Autour de lui et de personnalités comme Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, se constitue un groupe de zoologistes, anatomistes et anthropologues qui se rendent rapidement célèbres dans le milieu scientifique. Le suspens se noue autour d'un doute essentiel : ces hommes croisés lors d'expéditions lointaines sont-ils bien semblables aux gentilshommes de métropole ? L'époque du mythe du « bon sauvage » rousseauiste vivant en harmonie avec les éléments naturels est



Métisses boer-hottentotes au Jardin d'acclimatation à Paris, 1888

©PIERRE PETIT/MUSEE DU QUAI BRANLY

révolue. Celle de la tolérance des *Lettres persanes* également. Les philosophes et les scientifiques des siècles précédents avaient accès à des images et récits d'explorateurs qui modélaient une vision de l'Autre souvent déformée, mythifiée. Les naturalistes affichent une ambition de classement des différents peuples du monde en fonction de particularités physiques objectivement mesurables. Aux rêveries vagues des Lumières se substitue la précision de l'équerre

d'examiner la « Vénus hottentote » mais celle-ci oppose une farouche résistance aux deux naturalistes peu délicats. Le décor est planté.

ACTE II : LES SAVANTS TERRIBLES

Leur projet s'inscrit pourtant, au départ, dans une dynamique plus vaste, ambitieuse et positiviste, qui a pour objectif de parfaire la connaissance humaine. De l'autre côté de la Manche, Darwin

EN LITTÉRATURE ÉGALEMENT, ON RETROUVE CETTE ENVIE DE DÉCRIRE LE MONDE ET LES ÊTRES QUI LE PEUPLENT, DE FAÇON PRÉCISE, COMPLÈTE.

et du compas. En 1800, le bien nommé *Naturaliste* appareille en direction des « terres australes ». C'est l'occasion pour Cuvier de commander à son élève François Péron, qui participe à l'expédition, crânes et autres ossements. Cuvier entretient l'espoir de lui voir également ramener des hommes, en chair et en os. Les « sauvages » sont officiellement invités à rendre une visite au Muséum. De nombreux « spécimens » sont ramenés en métropole et les expéditions se multiplient. Une première fois, Cuvier et Saint-Hilaire tentent

révolutionne la biologie. Cette immense quête de savoir passe par l'observation minutieuse du vivant et sa classification. Le recensement des espèces se rêve exhaustif. En littérature également, on retrouve cette envie de décrire le monde et les êtres qui le peuplent, de façon précise, complète. Honoré de Balzac dédie son *Père Goriot* à Saint-Hilaire, pour lequel il a une grande estime. Plus tard dans le siècle, Émile Zola transpose le naturalisme en littérature et s'inspire des théories d'Auguste Comte, qu'il applique à son

« LES VOYAGEURS NE DOIVENT [...] NÉGLIGER AUCUNE OCCASION
LORSQU’ILS PEUVENT VISITER LES LIEUX OÙ LES MORTS SONT
DÉPOSÉS [...] DES SQUELETTES ENTIERS SERAIENT INFINIMENT
PRÉCIEUX. CROIRAIT-ON QU’ON N’A ENCORE, DANS AUCUN
OUVRAGE, LA COMPARAISON DÉTAILLÉE DU SQUELETTE
DU NÈGRE ET DE CELUI DU BLANC ? »

GEORGES CUVIER, NOTE INSTRUCTIVE
SUR LES RECHERCHES À FAIRE RELATIVEMENT AUX
DIFFÉRENCES ANATOMIQUES DES DIVERSES RACES D’HOMME.

œuvre. Les écrivains naturalistes se font ethnologues alors que les naturalistes se contentent souvent d’une anthropologie physique réductrice et raciste. Un tournant est pris. D’une volonté de connaître à un besoin de hiérarchiser, la confusion est bientôt faite : les naturalistes observent des différences biologiques chez les peuples indigènes et en déduisent une infériorité culturelle. L’emploi du mot race dans le sens de classe d’être humain date de cette époque. Cuvier note au sujet de Saartjie Baartman que « les races à crâne déprimé et comprimé sont condamnées à une éternelle infériorité ». De son

tranché, la conquête devient légitime. Les objets ramenés de l’expédition de 1800 sont significativement offerts à l’impératrice Joséphine, sans être étudiés, alors qu’ils constituaient probablement de précieux témoignages sur des civilisations encore inconnues.

ACTE III :
ON NE BADINE PAS
AVEC L’ANTHROPOLOGIE

À la fin du XIX^e siècle, la mesure du corps humain, méthode privilégiée des naturalistes, est fréquemment utilisée dans le domaine de la criminologie.

À LA FIN DU XIX^E SIÈCLE, LA MESURE DU CORPS
HUMAIN, MÉTHODE PRIVILÉGIÉE DES NATURALISTES,
EST FRÉQUEMMENT UTILISÉE DANS LE DOMAINE
DE LA CRIMINOLOGIE.

côté, le fondateur de la Société d’anthropologie de Paris, Paul Broca, conclut que « *jamais un peuple à la peau noire [...] n’a pu s’élever jusqu’à la civilisation* ». Cuvier et ses collègues ratent ainsi le coche et négligent de s’intéresser à la langue, aux pratiques culturelles et sociales des indigènes. La culture est laissée de côté, la nature a

On entend démontrer que le « gène » de l’assassin ou du délinquant est inscrit dans sa physiologie. La craniologie se développe et permet de diviser en différents types les êtres humains. Telle protubérance définirait telle orientation morale, une bosse ici ou là signifierait des dispositions pour les maths ou un penchant pour la boisson.



Service de l’Identité judiciaire de la préfecture de police de Paris, vers 1900 ; cours de signalement descriptif : au centre, des photos anthropométriques

©RUE DES ARCHIVES/PVDE

DES NATURALISTES,
LÉVI-STRAUSS DIRA QU’ILS ONT
COMMIS « LE PÉCHÉ ORIGINEL DE
L’ANTHROPOLOGIE » EN CONFON-
DANT DIVERSITÉ BIOLOGIQUE ET
HIÉRARCHIE DES CULTURES.

Le docteur Joseph Gall introduit une nouvelle discipline scientifique, la phrénologie, qui vise à cerner les caractères en fonction du relief des crânes. Alors que la criminologie naissante reprend les outils des naturalistes, ceux-ci sont peu à peu discrédités dans leur domaine d’études, l’anthropologie. De physique, celle-ci acquiert ses lettres de noblesse en devenant sociale. Avec son *Essai sur le don* (1925), que Claude Lévi-Strauss qualifie de « révolutionnaire », Marcel Mauss, sociologue et ethnographe, revient sur les théories naturalistes et leur prétendue échelle des cultures. Des naturalistes, Lévi-Strauss dira qu’ils ont commis « le péché originel de l’anthropologie » en confondant diversité biologique et hiérarchie des cultures. Il faut s’en délivrer, la tâche sera longue, l’anthropologue s’y attelle avec *Race et histoire* en 1952 et *Tristes Tropiques* en 1955, notamment. Fin de la représentation des peuples indigènes en sauvages arriérés. Les naturalistes quittent définitivement le devant de la scène. •

BIBLIOGRAPHIE
Banton (Michael), « La classification des races en Europe et en Amérique du Nord, 1700-1850 », *Revue internationale des sciences sociales*, 1987, vol. III, p. 49-66.

Bancel (Nicolas), Blanchard (Pascal), Boëtsch (Gilles), Deroo (Éric), Lemaire (Sanrine), *Zoos humains*, Paris, La Découverte, 2004.

Comas (Juan), « Les mythes raciaux », *La question raciale devant la science*, Paris, Unesco, 1951.

Copans (Jean), Jamin (Jean), *Aux origines de l’anthropologie française. Les Mémoires de la Société des Observateurs de l’Homme en l’an VIII*, Paris, Le Sycomore, 1978.

Lévi-Strauss (Claude), *Race et histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1999.



Martha Morris dans *Freaks, la monstrueuse parade* de Tod Browning, 1932

©RUE DES ARCHIVES/BCA

FREAKS

FILMS MONSTRES

Plus encore qu'aux films réfléchissant la dureté du monde du spectacle (*Une étoile est née*, *Jeanne Eagels*, *Mirage de la vie*, *Esther Kahn*), l'expérience esthétique ambiguë de *Vénus noire* nous renvoie à l'encombrante généalogie du film de freaks, qui court de Tod Browning à David Lynch.

_PAR CLÉMENTINE GALLOT

Au cœur de l'itinéraire pathétique de la *Vénus noire* se trouve l'étrange morphologie de Saartjie Baartman. Le dernier film d'Abdellatif Kechiche puise sa matière dans l'interrogation que soulève la monstruosité supposée de cette danseuse et musicienne sud-africaine aux fesses et au sexe hypertrophiés. Tout du long, Baartman reste une figure équivoque, une incarnation du beau bizarre cher à Baudelaire, montrée comme une bête de foire. Un corps problématique qui s'inscrit dans l'histoire des représentations de la monstruosité.

MIROIR DÉFORMANT

Pour l'imagerie chrétienne, le difforme n'est pas un curieux reflet de la nature mais un corps pervers, voire diabolique, puisque l'humain doit être façonné à l'image d'un Dieu parfait. L'ancêtre du freak – ou phénomène humain monstrueux – comme motif artistique se trouve du côté des figures grotesques de la peinture du XVII^e siècle, chez Rubens ou Velázquez. Le malaise auquel nous renvoie la corpulence de la Vénus noire entretient un rapport de parenté avec les corps fantasmatiques des scènes de cirque filmées par Fellini. Or, ce sentiment est moins dû à la différence qu'à la proximité que l'on éprouve avec les freaks. L'altérité radicale et notre intimité se rejoignent dans ces figures étranges, ces anatomies démesurées et outrancières qui « renvoient à la part obscure du vivant », l'embryonnaire, l'état de chair, comme le rappelle l'historien Pierre

Ancet dans *Phénoménologie des corps monstrueux* (PUF). Une vision qui atteste d'une continuité biologique entre le « monstre » et l'observateur : un double difforme de soi. Le « monstrueux », étymologiquement, est ce qui doit être montré : « *L'altérité est d'ailleurs l'un des premiers thèmes qui fascine le cinéma* », précise l'historien Pascal Blanchard.

JEU DE REGARDS

Freaks, la monstrueuse parade (1932) est désormais considéré comme le mètre étalon à l'aune duquel se mesurent tous les films de freaks (de même que sa matrice, *L'Inconnu* (1927), sur un lanceur de couteaux sans bras). Tod Browning, qui fut un temps employé dans un cirque, plonge le spectateur dans le microcosme d'une troupe où les êtres déformés, homme-tronc, sœurs siamoises et hermaphrodite, ne sont pas présentés comme des bêtes de foire mais incarnent la majorité. Une nouvelle recrue, Cléopâtre, grande bringue séductrice, tourmente et manipule un nain fortuné et s'attire les foudres vengeresses des freaks : elle finira découpée, réduite à l'état de femme-poule. Le spectateur se trouve alors pris dans un jeu de regards où l'inversion des points de vue suggère que le monstre n'est pas le déviant, mais l'humain. Ce renversement de perspective intervient alors que le *bad guy* est, dans la majorité des films du moment, visiblement maléfique. Cette tarte à la crème, que l'on pourrait considérer comme moralisante aujourd'hui, reflète une posture inhabituelle pour

POUR L'IMAGERIE CHRÉTIENNE, LE DIFFORME
N'EST PAS UN CURIEUX REFLET DE LA NATURE
MAIS UN CORPS PERVERTI, DIABOLIQUE.

le cinéma de l'époque : un discours universel sur l'être et le paraître, les potentialités monstrueuses de l'individu, la norme, aliénante et barbare. Plutôt qu'un ersatz de *Frankenstein*, *Freaks* a ainsi été reconnu, tardivement, comme un portrait de groupe humaniste. De fait, la plupart des films de freaks suivants ne seront que des variations sur ce principe compassionnel, déclinant à l'envi le même dispositif d'inversion (François Truffaut lui-même s'en souviendra pour *L'Enfant sauvage*), à

SAUVETAGE HUMANITAIRE

Si Lynch en 1980 hérite de la morale développée par *Freaks*, le dialogue entre *Vénus noire* et *Elephant Man* est manifeste, à la fois comme modèle et comme repoussoir. Ce drame victorien est lui aussi inspiré de faits réels : soit la vie de John Merrick, jeune homme défiguré au crâne hypertrophié, incarné par John Hurt. Les deux fictions comportent des similitudes troublantes, jusque dans leur structure : deux volets, Londres et Paris.

CES ANATOMIES DÉMESURÉES ET OUTRANCIÈRES
«RENVOIENT À LA PART OBSCURE DU VIVANT» :
L'EMBRYONNAIRE, L'ÉTAT DE CHAIR.

quelques épouvantables exceptions près (*Les Yeux sans visage* de Franju ou *Santa Sangre* de Jodorowsky, fables sensibles sur l'horreur de corps mutilés). Werner Herzog, à propos des *Nains aussi ont commencé petits* (1970), déclare : « *Ce ne sont pas les nains qui sont monstrueux, mais nous et la société que nous avons créée pour nous-mêmes.* » Plus tard, la comédie américaine des années 1990, avec ses corps étirés et ses simples d'esprit (*The Mask*, *Dumb and Dumber*, *L'Amour extra large*, *Deux en un*), poussera cette empathie à l'extrême. *Vénus noire*, qui reprend en partie le procédé mis en place par Browning, se lit également comme un jeu de miroirs avec l'autre film archétypal du genre, *Elephant Man* de David Lynch.

Ils s'achèment pourtant vers leur dénouement selon des trajectoires inversées : après des débuts misérables chez les forains, l'homme éléphant, exhibé dans des cabinets de curiosités, est secouru par un chirurgien protecteur (Anthony Hopkins). Saartjie Baartman, en suivant ses montreurs de la foire londonienne aux salons parisiens puis au bordel, finira par dépérir, une déchéance que rien ni personne ne viendra retarder. De part et d'autre, la sensualité fantastique, l'excès de ces corps gonflés fascinera. La scénographie érotisante qui invite les spectateurs à palper le derrière de la Vénus est le prélude à une exhibition érotique dans les salons libertins. Violente et tâtée par la foule qui s'immisce la nuit dans l'hôpital,



Elephant Man de David Lynch, 1980

©RUE DES ARCHIVES/BCA

Elephant Man est quant à lui embrassé de force par une inconnue. On se souvient de la célèbre tirade de John Merrick, un sac sur la tête et acculé par une foule assassine dans le métro : « *Je ne suis pas un animal !* », répondant à un doute essentiel quant à son humanité. Les deux fictions divergent là où, pour Saartjie, ce préjugé est relayé jusque sur les bancs des naturalistes. Au cours de la leçon inaugurale de Cuvier face aux savants, qui ouvre le film, celui-ci explique que

par le progrès, protégé par l'hôpital : tant de bienveillance et d'humanisme dans l'écriture de Lynch confine parfois au paternalisme. Chez Kechiche au contraire, l'exploitation scientifique n'est que le prolongement de la mise en scène spectaculaire du cirque. L'édifiante, et souvent émouvante, démonstration de Lynch révèle peu à peu la sensibilité et le raffinement de John Merrick, à travers une série d'épreuves : réciter la Bible, prendre le thé, pratiquer avec grâce diverses activités ar-

DANS *FREAKS*, L'INVERSION DES POINTS
DE VUE SUGGÈRE QUE LE MONSTRE N'EST PAS
LE DÉVIANT, MAIS L'HUMAIN.

l'anatomie surprenante de la femme hottentote constitue le chaînon manquant entre l'homme et le singe, soulignant à la fois son animalité et sa laideur.

MÉLANCOLIE

La science occupe en réalité une place contradictoire dans l'élaboration de ces deux récits, en dépit de spectaculaires scènes d'amphithéâtres qui se répondent. Lynch, plaçant sa caméra derrière l'estrade, choisit de suggérer les formes horribles d'*Elephant Man*, dissimulé derrière un rideau. Kechiche, lui, préfère dévoiler le moulage peint du cadavre de la jeune femme et insiste sur le dépeçage sanglant de sa dépouille. Sauvé

tistiques. La mélancolie de l'hideux jeune homme forme un contraste saisissant avec la sottise du dompteur, la bassesse des tavernes et le voyeurisme des bourgeois. Le monstre terrifiant du début du film est finalement humanisé dans une séquence onirique qui vient clore le récit. Dans *Vénus noire*, en revanche, nul pathos : le spectateur se heurte à une façade impénétrable. L'opacité du personnage suscite une empathie distanciée, l'inertie éthylique de Saartjie Baartman, mais aussi son talent artistique, remplaçant toute tentative psychologisante. Ici, le renversement de perspective ne suffit pas à sauver notre Vénus du pessimisme de cette œuvre au noir •



FEMMES

NOUS SOMMES TOUTES DES VÉNUS HOTTENTOTES

L'histoire des femmes demeure un continent noir de la mémoire. En France, elle reste trop peu enseignée malgré les efforts initiés, il y a vingt ans, par Michelle Perrot et sa monumentale histoire des femmes de l'Antiquité à nos jours, cosignée par Georges Duby. À l'heure où sort *Vénus noire*, retour sur des siècles de silence féminin.

_PAR LAURE ADLER // ILLUSTRATION : ALICE LORENZI

Comment faire l'histoire des femmes ou de certaines femmes quand, depuis des siècles, leur parole, leur action, leur geste ne sont pas considérées ? Certes, depuis la naissance de l'amour courtois et grâce à celles qui, issues de l'aristocratie, ont eu le privilège de pouvoir apprendre et le talent d'écrire, nous avons le témoignage de leur savoir sur le monde et de la profondeur de leur compréhension de l'existence. Mais elles sont exception, ces femmes qui ont su résister en faisant acte d'insoumission à ce à quoi on les destinait : enfanter et rester dans l'ombre. À partir du dernier tiers du XVIII^e siècle, lors du surgissement du mouvement d'alphabétisation si bien décrit par François Furet et Jacques Ozouf, on se heurte, quand on aborde l'histoire des femmes, à l'absence de sources di-

rectes quand celles-ci appartiennent aux classes populaires. Silence assourdissant des femmes. Nous n'avons d'elles que les témoignages de ceux qui consignent leurs faits et gestes, c'est-à-dire les tenants de l'ordre, car la parole de ces femmes n'existe que sous la plume des officiers de police, hygiénistes, médecins, bref de tous ceux qui les ont mis en état d'arrestation car elles menaçaient l'ordre public, pour les soumettre à interrogatoire. Classes laborieuses, classes dangereuses. Femmes laborieuses, femmes encore plus dangereuses. La parole féminine ne surgit qu'au moment où l'État est menacé. N'oublions pas que ce sont les femmes qui ont été initiatrices de la Révolution française en occupant l'espace public et en manifestant, et que, au cours du XIX^e siècle – des insurrections de 1830 et de 1848 à la Commune de Paris – certaines se sont regrou-

pées pour dire haut et fort leur désir d'appartenance à la société civile et leur souhait d'être reconnues comme des citoyennes à part entière. Le film d'Abdellatif Kechiche, *Vénus noire*, outre ses qualités artistiques, a l'immense intérêt de nous restituer, à travers une période qui s'étend sur plus d'un siècle et qui se termine il y a seulement une dizaine d'années, l'effacement de l'identité féminine à travers plusieurs registres de soumission, plusieurs catégories d'exploitation, plusieurs mécanismes d'intériorisation de l'oppression. *Vénus noire* est un film sur le rejet et le refus de la différence par la société occidentale. Entre autres car cette œuvre, vertigineuse par la diversité de ses approches, croise l'Histoire, la politique, le colonialisme, le symbolique, le philosophique. C'est aussi un film sur le regard que

tée par les mémorialistes de l'époque comme la grande cité des vices. Flora Tristan dans ses *Promenades dans Londres* relate ses pérégrinations dans des quartiers tout entiers gangrenés par des bordels que fréquente l'aristocratie décadente et où des petits garçons et des petites filles étaient enfermés dans des caves pour qu'on ne les entende pas hurler. La pédophilie était alors un luxe de bon goût et la police fermait les yeux sur ces infamies qui les engraisaient. Tout ce qui avait trait à l'interdit était encouragé dans ces fêtes foraines où des êtres différents faisaient l'objet de monstration pour servir de démonstration de la normalité de ceux qui les regardaient. Ainsi de cette « Vénus noire » qu'on exhibe sur une scène à côté d'un montreur d'ours, qu'on fait apparaître dans une cage, à qui on met – comme

bordel à faire ou à regarder faire l'amour. Scènes extraordinaires où le cinéaste respecte scrupuleusement la vérité : les bordels sont tenus par des femmes et l'on vient y bavarder, car ce sont des lieux de sociabilité, avant de monter dans les chambres faites pour l'amour et non pour dormir une fois les clients partis.

FOSSES COMMUNES

Il existe plusieurs catégories de prostituées. Celles qui vivent dans les maisons closes, si elles n'ont pas la liberté de sortir, sont étroitement surveillées sur le plan hygiénique par des médecins qui, comme on le voit dans le film, viennent les inspecter chaque semaine. L'homme à qui l'on doit cette surveillance policière et sanitaire s'appelle Alexandre Parent-Duchâtelet. Il est

milieu des chantiers de construction, nombreux à l'époque. Vénus va terminer sa vie comme pierreuse. Sa fin, tragique, rejoint le destin de toutes ces femmes anonymes qui seront enterrées à la va-vite dans des fosses communes. Mais Vénus avait pour elle, si j'ose dire, ses caractéristiques physiologiques. C'est pour cette raison qu'Étienne Geoffroy Saint-Hilaire et Georges Cuvier, quand ils apprennent sa mort, veulent son corps pour mieux la disséquer, la démembrer, la fragmenter, la briser en mille morceaux, la répertorier, la découper pour la mettre ensuite dans des dizaines de bocaux. Comme s'ils avaient peur de son propre secret, qu'elle avait emporté avec elle... Il restait son moulage, c'est-à-dire sa présence-absence. Son corps debout, avec cette apparence de regard, un corps en quelque sorte

ELLES SONT EXCEPTION, CES FEMMES QUI ONT FAIT ACTE D'INSOUMISSION À CE À QUOI ON LES DESTINAIT : ENFANTER ET RESTER DANS L'OMBRE.

l'on peut porter sur nous les femmes, quelles que soient notre classe sociale, notre apparence physique, notre couleur de peau. *Vénus noire* cumule toutes les différences et les exacerbe dans le regard du grand Autre : l'Occidental.

LONDRES, GRANDE CITÉ DES VICES

Saartjie Baartman est noire et elle a un corps qui déborde là où les fantasmes des hommes s'exacerbent : le cul, le sexe. Ce n'est pas un hasard si elle débarque à Londres venue du sud de l'Afrique au début du XIX^e siècle. Cette capitale est van-

à l'ours – une laisse, et qu'on fouette pour qu'elle montre ses dents puis ses fesses. Transformée en phénomène de foire, dépouillée depuis son adolescence de ce qui peut la faire semblable à une autre – c'est-à-dire de tout vêtement –, elle ne peut vivre et faire vivre son imprésario qu'en étant assimilée à l'animalité, montrée nue, violente, dérangeante, plus proche de la guenon que de l'idée même que l'on pouvait se faire à l'époque de nos ancêtres préhistoriques. Transférée à Paris, elle suivra le chemin, hélas classique, des femmes rejetées, exclues et se retrouvera dans un

SAARTJIE BAARTMAN REJOINT LE DESTIN DE TOUTES CES ANONYMES ENTERRÉES À LA VA-VITE DANS DES FOSSES COMMUNES.

aussi, et ce n'est pas un hasard, l'inventeur des égouts de Paris. Son obsession : la contagion de la syphilis. C'est pour cette raison qu'il propose aux autorités d'enfermer les filles pour pouvoir contrôler régulièrement leurs organes génitaux. Les autres travaillent dans la rue, passent leur temps à ne pas se faire coffrer par la police et sont sous la coupe de souteneurs. Tout en bas de l'échelle sociale des prostituées, on trouve celles qui n'ont ni souteneur, ni chambre pour exercer : on les nomme les pierreuses, elles travaillent où elles peuvent, même à ciel ouvert au

témoin par-delà le temps, qui permet aux pseudo-savants de discourir sur elle, en en faisant le spectateur muet, pour l'éternité, de leurs théories racistes. Kechiche, depuis *L'Esquive*, traque l'exclusion, l'indifférence. Il s'attaque aux clichés qui encagent « ceux qui ne sont pas comme nous » et, à chaque film, trouve, en faisant appel à notre intelligence et notre sensibilité, le maillon manquant pour rétablir ce qui nous unit tous et nous constitue humains, trop humains. •

YAHIMA TORRES
COMÉDIENNE

« Abdel est un homme respectueux, qui impose le respect. Quelqu'un qui sait faire confiance, et qui inspire confiance. Sur le plateau, il est à la fois très directif et ouvert à la discussion. Mais en fin de compte, avec son regard et sa voix posés, il obtient toujours ce qu'il veut. J'aurais pu me sentir gênée pendant le tournage : parce que c'était ma première fois et parce que certaines scènes durant lesquelles Saartjie doit se laisser toucher par des inconnus étaient terriblement violentes. Mais Abdel a fait en sorte que je ne me sente jamais mal à l'aise, en choisissant des comédiens et une équipe technique qui m'ont toujours soutenue. C'est plus fort que lui : Abdel est un protecteur. Avant *Vénus noire*, ceux qui avaient entendu parler de Saartjie Baartman la prenaient pour une simple esclave. Désormais, on saura qu'elle était aussi une artiste, une femme moderne qui a quitté son pays dans l'espoir d'accomplir ses rêves. Le film nous force à voir les conséquences du sentiment de supériorité que certains ressentent face aux femmes, aux étrangers. Son message est universel. »

_PROPOS RECUEILLIS PAR P.M.



© PHILIPPE QUAISSÉ/PASCO



© MK2 DIFFUSION

ANDRÉ JACOBS
COMÉDIEN

« Durant le tournage, j'ai été frappé par l'intensité du regard d'Abdel, son intégrité, son exigence. Il a une approche très théâtrale de la mise en scène, et parvient à capturer l'intimité d'une conversation comme très peu de cinéastes en sont capables. Il ne triche jamais, ne se cache jamais derrière un dispositif quelconque. Abdel cherche à dépouiller ses acteurs de leurs tics de comédiens, de manière à capter l'être humain en eux. Dès la première semaine, j'ai réalisé qu'il tournait selon une méthode radicalement différente de celle, hollywoodienne, pragmatique et minutée, à laquelle j'étais habitué en Afrique du Sud. J'avoue que cela m'a un peu effrayé au départ, mais on s'est fait mutuellement confiance, et cela s'est très bien passé. Je trouve ça bien que ce soient des Français, et non des Sud-Africains, qui aient réalisé ce film : Saartjie est un symbole universel, avant d'être un symbole national. C'est cela qui me touche dans *Vénus noire* : au-delà de son ancrage historique, ses enjeux moraux et philosophiques sont d'une terrible actualité. »

_PROPOS RECUEILLIS PAR A.T.

ARNAUD DESPLECHIN
CINÉASTE

« J'ai été très ému de découvrir *Vénus noire* durant la Mostra de Venise, où j'étais juré. Je suis un fan extrêmement enthousiaste de tous les films d'Abdellatif, et le sujet de *Vénus noire* est fascinant, j'attendais donc le film avec beaucoup d'appétit. Je ne savais pas qu'il serait à ce point éprouvant, mais j'ai été très heureux de me faire ainsi éprouver par Kechiche. *Vénus noire* pose peut-être avec davantage de radicalité des questions qui parcourent tout son cinéma. Je pense à l'épuisement de la scène, qu'il tentait déjà à la fin de *La Graine et le mulet*, lorsque Rim se met à danser. Et puis, le couple d'acteurs Yahima Torres-André Jacobs réussit quelque chose d'admirable, ils se portent mutuellement. Saartjie est-elle seulement une victime ? C'est plus compliqué que cela, ce sont un homme et une femme qui font route ensemble. Kechiche rend bien compte de ce dialogue très troublant qui existe entre Saartjie Baartman et son imprésario. C'est cet aspect du film qui m'a le plus emballé, le plus ému. »

_PROPOS RECUEILLIS PAR L.T.



© ALFONSO CATALANO/RUE DES ARCHIVES/ITAL



© CLEMENT PASCAL

ARNAUD FLEURENT-DIDIER
MUSICIEN

« *Vénus noire* me travaille comme une équation à résoudre. Il n'est pas aimable, ce film. Il cherche. Je n'aime pas sa lumière, par exemple : voulait-il éviter l'effet *Barry Lyndon* ? Souligner la crudité de Georges Cuvier ? Je ne sais pas, mais ça marche, il ne laisse pas tranquille, à revoir encore et encore. Heureusement, la narration se fait parfois un peu démonstrative, le tribunal anglais, le journaliste français, comme des pauses rassurantes au milieu de l'évocation d'un mystère. Sa société du spectacle à l'ambition kubrickienne, érudite comme un Resnais, m'a laissé la gorge serrée à deux ou trois reprises, sans prévenir, au milieu d'une partouze ou quand la Vénus se fait musicienne. C'est comme ça qu'il fait Kechiche, dans *L'Esquive* ou *La Graine et le mulet*, c'était pareil, on ne sait pas trop d'où viennent le rire et les larmes. »

_PROPOS RECUEILLIS PAR A.T.

FILMOGRAPHIE

Avec *Vénus noire*, Abdellatif Kechiche creuse les pistes ouvertes par ses précédents longs métrages (questionnement de l'identité française, friction du quotidien et du romanesque, fatalité en marche), en même temps qu'il s'en éloigne dans le temps (XIX^e siècle) et dans l'espace (incursion à Londres). Tour d'horizon d'une œuvre sans fausse note.

_PAR E.V., Y.F. ET R.C.



D.R.

LA FAUTE À VOLTAIRE (2000)

Jallel porte l'innocence sur son visage. Débarqué clandestinement sur la terre de Voltaire, ce Candide tunisien va connaître un parcours semé d'embûches et de désillusions dans un eldorado à l'allure morose, des foyers de SDF aux hôpitaux psychiatriques. Laissant à Voltaire l'ironie, Kechiche sauve sa galerie de personnages du tragique grâce à l'humanisme de son regard, et à sa mise en scène à fleur de peau, héritée de Pialat : blocs de réalité brute irradiés par Sami Bouajila et Élodie Bouchez.

L'ESQUIVE (2004)

Dans une cité, une bande de collégiens répète *Les Jeux de l'amour et du hasard* pour une pièce de fin d'année. Le jeune Krime, malgré sa timidité, rejoint la troupe pour capter l'attention d'une des comédiennes. Chez Kechiche, comme chez Marivaux, tout est à double sens : derrière les saillies verbales du « parler-cité » se dissimule la stratégie du langage amoureux. Grand observateur de la parole et de ses effets de manche, Kechiche s'impose avec *L'Esquive* comme le nouvel orfèvre du cinéma naturaliste.



D.R.

LA GRAINE ET LE MULET (2007)

De la création d'un restaurant à Sète, Kechiche fait une époque contemporaine, entre tableau réaliste d'une société kafkaïenne et grandeur romanesque des plus belles utopies. À partir d'un récit très simple, le film nous plonge au cœur d'une famille recomposée, le long d'amples séquences pleines de bruit et de fureur. Du dédale administratif à l'angoisse finale autour d'un couscous fuyant, il donne à son film la force épique, tragique et politique des grands contes hollywoodiens classiques.



D.R.

VÉNUS NOIRE (2010)

Femme, noire, et d'un physique inouï pour l'Occidental du début du XIX^e siècle, Saartjie Baartman est aussi dotée d'une âme artistique. Mais, livrée en pâture aux freak shows Londoniens, puis aux scientifiques français, la « Vénus hottentote » demeure toute sa vie confinée à l'image qu'on veut bien voir d'elle : une sauvage. Trajectoire tragique et muette au milieu du vacarme, *Venus noire* est le film le plus dur de Kechiche, mais aussi le plus théorique, interrogeant constamment le regard du spectateur.



D.R.

BIBLIOGRAPHIE

« *Sphinx* » mystérieux aux yeux d'Abdellatif Kechiche, l'itinéraire de Saartjie Baartman a également fasciné historiens, journalistes, dessinateurs. Sélection d'ouvrages pour aller plus loin.

_PAR G.M. ET L.T.

VÉNUS & HOTTENTOTE, SARAH BARTMAN

de Carole Sandrel (PERRIN, 2010, 168 PAGES, 18 €)
Cet essai sous forme d'enquête, à la fois critique et rigoureux, retrace le destin de Saartjie Bartman, de son arrivée en Europe en 1810 à la restitution de sa dépouille à l'Afrique du Sud en 2002. Reprenant les documents officiels et la presse, la journaliste Carole Sandrel met en perspective l'itinéraire de la « Vénus hottentote » avec le contexte scientifique, philosophique et culturel du début du XIX^e siècle.

L'ÉNIGME DE LA VÉNUS HOTTENTOTE

de Gérard Badou (PETITE BIBLIOTHÈQUE PAYOT, 2002, 188 PAGES, 7,95 €)
Journaliste, Gérard Badou raconte, dans cette biographie romancée, la « *fabuleuse aventure de la Vénus Hottentote* ». En l'absence d'archives sur les origines de Saartjie Baartman, il prend le parti de lui écrire un passé à partir de l'histoire collective de son peuple et des récits de voyageurs. Très complet sur la colonisation en Afrique du Sud et les débuts de la hiérarchisation des races, ce livre contribue à redonner un visage humain à la « Vénus hottentote ».

ZOOS HUMAINS, AU TEMPS DES EXHIBITIONS HUMAINES

sous la direction de Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo et Sandrine Le-maire
(LA DÉCOUVERTE/POCHE, 2004, 484 PAGES, 13,50 €)
Livre événement publié pour la première fois en 2002, cet ouvrage collectif interroge la construction de l'identité occidentale à travers le phénomène des zoos humains. Étape majeure du passage progressif d'un racisme scientifique à un racisme populaire, cette exhibition de l'exotique, « spec-

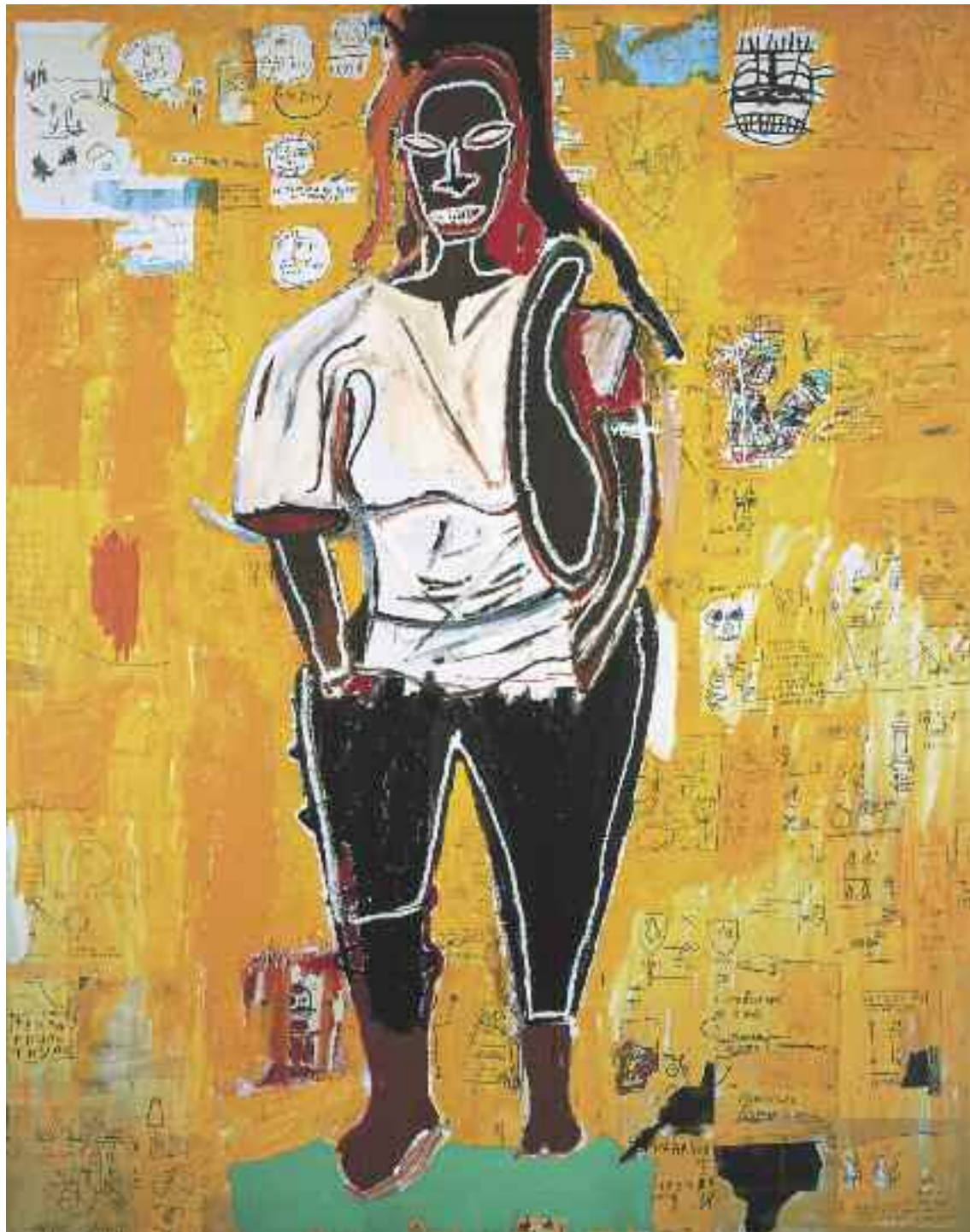
tacularisé » et disséqué, a également permis de légitimer le discours racial et colonial. Un essai remarquable qui questionne plus largement le rapport à l'autre (le déviant, le fou) et les zoos d'aujourd'hui, que sont le « village africain » ouvert à Nantes dans les années 1990 ou la télé-réalité.

BEAUTÉS MONSTRES, CURIOSITÉS, PRODIGES ET PHÉNOMÈNES

sous la direction de Sophie Harent et Martial Guédron (SOMOGY, 2009, 240 PAGES, 29 €)
« *Le beau est toujours bizarre* » écrivait Baudelaire. Richement illustré, *Beautés monstres* propose une histoire de l'art parallèle, faisant la part belle aux représentations étranges et extravagantes, des cabinets de curiosités de la Renaissance à l'art contemporain. Licornes lascives, anges rebelles, démons tentateurs, femmes à barbe ou enfants-éléphants, les figures du beau monstre sont convoquées à l'intersection de l'art, de la philosophie, de la sociologie et de la science. Passionnant en diable.

VÉNUS NOIRE

de Renaud Pennelle
(ÉDITIONS EMMANUEL PROUST, 2010, 132 PAGES, 21 €)
Une semaine avant la sortie du quatrième long métrage d'Abdellatif Kechiche paraîtra la bande-dessinée *Vénus noire*, librement inspirée du scénario du film. Renaud Pennelle signe l'adaptation et les dessins. L'occasion d'apporter un éclairage à la fois fidèle et enrichi sur l'histoire de Saartjie Baartman. Dans une ambiance clair-obscur, de la jeunesse de Saartjie en Afrique à sa descente aux enfers dans les bas-fonds parisiens, la BD adopte un trait très cinéma, mais réussit par petites touches à se singulariser.



Le thème du racisme est central dans l'œuvre du peintre noir-américain Jean-Michel Basquiat (1960-1988). D'abord rares, les figures féminines, nommées « Vénus », peuplent peu à peu ses peintures, détournant avec cynisme la représentation occidentale de la femme (*Mona Lisa*, 1983). Dans *History of Black People* (1983), la silhouette d'une femme noire domine, aux côtés des inscriptions « *le grand spectacle* » et « *es-clave* ». Son œuvre résonne ainsi étrangement avec l'histoire de Saartjie Baartman, sacrifiée au nom du racisme et du spectacle.

_J.R.

Big Joy, 1984. Acrylique, crayon gras et collage de photocopie sur toile
218,5 x 172,5 cm. Collection particulière. Courtesy galerie Enrico Navarra

© ESTATE OF JEAN-MICHEL BASQUIAT / ADAGP, PARIS 2010

France Inter
partenaire du cinéma,
de tous les cinémas



Persepolis Soul Kitchen **Ne touchez pas la hache**
Tetro **Les chansons d'amour** **Inland Empire** **Etreintes**
brisées Looking for Eric **A serious man** **L'armée**
du crime **Valse avec Bachir** **Fantastic Mr Fox**
Les promesses de l'ombre **I'm not There**
Mesrine When you're Strange La Vie Moderne
Hunger **Tournée** **Tamara Drewe** **A history of**
violence Le vent se lève Dans Paris **Bamako**
Les plages d'Agnes **Les noces rebelles** **The**
Wrestler **Welcome** Tokyo Sonata **La vie des**
autres **Copie conforme** Le silence de Lorna
Entre les murs **Le ruban blanc** **Les herbes folles**
The Ghost Writer **La graine et le mulet** **No country**
for old men **There will be blood** **Un conte de Noël**
Persepolis **Des hommes et des dieux**
Vénus Noire...

FRANCE INTER LA DIFFÉRENCE
franceinter.com

★ musée du quai Branly

LA OÙ DIALOGUENT LES CULTURES

En 2010/2011 ★ Le monde accoste quai Branly

Les expositions

LA FABRIQUE DES IMAGES (juin/2010 - 12/02/11)

BABA BLING

Signes intérieurs de richesse à Singapour (05/10/10 - 30/01/11)

LAPITA

Ancêtres océaniques (05/11/10 - 09/01/11)

DANS LE BLANC DES YEUX

Masques primitifs du Népal (09/11/10 - 09/01/11)

L'ORIENT DES FEMMES

du par Christian Lacroix (08/02/11 - 15/05/11)

DOGON (05/04/11 - 24/07/11)

MAYAS

De l'aube au crépuscule au Guatemala (21/06/11 - 02/10/11)

PHOTOQUAI

3^e biennale des images du monde (13/09/11 - 11/12/11)

E TU AKE

Trésor maori (04/10/11 - 22/01/12)

Et aussi

Les spectacles

Les cycles de cinéma

Les salons de musique

Les conférences

Les après-midi musicaux

Les master class

L'Université populaire
du quai Branly...

www.quaibranly.fr