

La question de l'autre dans l'iconographie américaine du noir

Cécile BERTIN-ELISABETH
Université des Antilles-Guyane
CRES

Remarque préliminaire : Avant de tenter de brosser un rapide tableau de l'iconographie américaine de l'homme noir, nous soulignerons les limites de cette tentative qui ne saurait être exhaustive car l'on ne sait que rarement qui peint et qui commande les œuvres évoquées ; ce qui restreint d'emblée les tentatives d'analyse.

« Ainsi commence cette Histoire, par cette rencontre entre deux rêves : le rêve d'or des Espagnols, rêve dévorant, impitoyable [...] D'autre part, le rêve ancien des Mexicains, rêve tant attendu, quand viennent de l'est, de l'autre côté de la mer, ces hommes barbus guidés par le Serpent à plumes Quetzalcoatl, pour régner à nouveau sur eux »¹.

Voici comment l'écrivain J.M.G. Le Clézio synthétise remarquablement la Rencontre entre deux rêves, deux cultures, rencontre entre l'Ancien et le Nouveau Monde; en somme entre deux altérités bien distinctes. Toutefois, présenter cet événement capital de l'histoire de l'humanité uniquement comme on le fait classiquement comme une opposition entre Blancs et Indiens serait indéniablement réducteur. En effet, si nous partons de la constatation à l'heure actuelle d'une présence tri-ethnique sur le continent américain: Indiens, Blancs et Noirs, l'absence de cette dernière altérité qu'induit l'expression devenue proverbiale de « Rencontre entre deux Mondes » rend cette formule caduque. C'est pourquoi, nous devrions sans nul doute privilégier la présentation d'une « rencontre entre TROIS Mondes », entre trois altérités.

Notre propos sera ici d'offrir une approche diachronique de cette question de l'Autre (que sous-tend directement l'idée de « rencontre ») à travers une réflexion sur la présence du Noir dans l'iconographie américaine (nous entendons ici ce terme comme un équivalent d'Amérique du Sud) depuis la fin du XV^e-début XVI^e jusqu'au XX^e siècle.

Nous verrons dans un premier temps la vision indienne du Noir, perçu comme un être à double face: *L'Un (Indiens) contre l'Autre (Blancs = Noirs)*. Puis, nous tâcherons de proposer une typologie succincte du Noir dans l'iconographie américaine ; ce qui reviendra à

¹ J. M.G Le Clézio, *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, NRF-Essais Gallimard, Paris, 1988, p. 11.

s'intéresser au fait d'être l'Autre, en vue de souligner dans la dernière étape de notre (fort brève) analyse, la construction progressive de l'identité américaine, via notamment le métissage, d'où un passage *des Autres (Blancs, Noirs et Indiens) à un nouvel UN (le sang-mêlé)*.

I/ L'Un contre l'Autre

Notre cadre spatial étant le continent sud-américain, il paraît logique d'aborder cette question de l'Autre à travers le regard autochtone des Indiens, vision donc des vaincus très souvent oubliée et pourtant forte d'enseignements quant aux événements passés². Or, chez les peuples précolombiens, l'histoire se dit (tradition orale) et se peint (recours à l'iconographie) alors que pour les Européens, elle s'écrit. Capter le regard de l'Autre par le biais de l'iconographie -comme nous y invite notre titre- prend alors tout son sens. C'est pourquoi, nous nous intéresserons dans un premier temps aux codex, documents à la fois pictographiques et idéographiques qui peuvent être accompagnés de gloses en *nahuatl*³ ou en castillan. Que nous apprennent ces vestiges de la pensée interrompue de l'Amérique indienne ?

Il apparaît que dans la dialectique de la confrontation entre un Autre venu de l'Est et un Autre américain (indigène), que ces derniers ressentent l'Autre venu des Mers comme un être à double face. L'Altérité est bicéphale face aux indigènes, soit une première marque des limites de la vision manichéenne traditionnelle qui oublie la présence noire (1 contre 1+1).

En effet, l'on omet communément de rappeler la présence de Noirs avec les premiers conquistadors ; ce dont les textes espagnols de la période de la Conquête font état de manière indirecte ou anecdotique⁴, d'où sans nul doute notre vision actuelle faussée... alors que les documents indiens, documents iconographiques, relèvent avec force la présence d'un Janus oppressif. Il convient donc dans un premier temps, pour le moins dans la période initiale de la colonisation américaine, de rompre avec la traditionnelle dichotomie : Blancs = oppresseurs versus Noirs + Indiens = opprimés ; car pour l'Autre américain (indigène), l'opresseur/envahisseur = Blancs+Noirs⁵ (considérés comme des blancs sales comme nous

² Cf. Nathan Wachtel, *La vision des vaincus*, Paris, Ed. Gallimard, 1971 (Folio Histoire).

³ Nous rappelons qu'il s'agit de la langue (littéraire) des Aztèques.

⁴ Phénomène que renforça sans doute l'anonymat des premiers Noirs « américains ».

⁵ Voir à ce propos notre article : « Oppression et servitude : de l'oppression noire », in : *Servitude et oppression dans les Amériques de la période coloniale à nos jours*, Paris, CERC-Karthala, 2000, p. 11 à 23.

le verrons plus en détail par la suite). C'est bien ce que nous décrivent les codex par le biais de leur écriture (narration) picturale.

L'on note alors au fur et à mesure du renforcement des contacts entre ces altérités un certain métissage du mode d'expression indigène qui se traduit par une transformation des dessins, tant au niveau du chromatisme, de l'introduction de la perspective et de l'expressivité des visages que des thématiques nouvelles, à savoir en particulier : les chevaux, le fer et ... les Noirs (perçus progressivement comme des Noirs) ! Ces traces du « remodellement » du regard que portent les Indiens sur le monde qui les entoure, sorte d' « acculturation » avant la lettre, ont été remarquablement analysées par Serge Gruzinski dans *La colonisation de l'imaginaire- Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol- XVI^e-XVIII^e siècle*⁶. Mais, développer ce thème de la révolution des modes d'expressions serait un autre débat... Revenons-en donc à l'aspect qui retient notre attention, à savoir : la vision de l'homme noir dans les codex.

Le *codex Azcatitlan*, encore appelé *Histoire mexicaine*, est anonyme et non daté. Toutefois, il a été authentifié comme étant du début du XVI^e siècle, ne serait-ce que par la présence de la planche qui ici nous intéresse (la XXIII^{ème} sur les 29 que compte ce codex) qui met en scène un épisode de 1519 : la marche des Espagnols vers Mexico. Un personnage noir y est représenté, clairement intégré au groupe espagnol, alors que se détachent à l'extrême gauche trois porteurs indiens, et, à l'extrême droite : la Malinche⁷. Il fait partie de l'Autre venu de l'Est, placé de surcroît à côté du cheval de Cortés dont il semble tenir la longe. Remarquons toutefois l'introduction d'une différenciation qui souligne le bipolarisme de cette Altérité ; différenciation introduite par son habillement. Il ne porte point d'armure (ni cuirasse, ni heaume) comme les autres Espagnols ; ce qui semble indiquer sa non-appartenance à la soldatesque. Toutefois, le regard indigène percevait-il cette dissemblance ? (de rang et de statut). En effet, Cortés ne porte pas non plus d'armure complète et son visage est clairement visible et différencié, comme celui du Noir qui, ainsi, ne connaît pas l'anonymat (du point de vue pictural), à la différence des soldats de la troupe. Quelle différence étonnante avec les écrits des conquistadors qui tendent à effacer la présence noire

⁶ *La colonisation de l'imaginaire*, Paris, NRF-Gallimard, 1988.

⁷ Appelée également doña Marina ou Malintzin, elle fut vendue comme esclave et donnée en tribut à Cortés dont elle devint la maîtresse. Parlant le maya et la nahuatl, elle lui servit d'interprète. Elle lui donna un fils : Martin.

aux côtés de Cortés ! Plutôt qu'une vision réaliste, cette planche paraît souligner la volonté de présenter la découverte d'une « race »⁸ inconnue, vue comme bicéphale, et ... bi-chrome.

Et ce ou ces artiste(s) donnent l'impression d'avoir eu des difficultés à rendre la réalité négroïde de ce conquistador-bis. Peint de profil, son nez rappelle ceux des Indiens et ses lèvres n'ont rien de caractéristique. C'est un surlignement carmin qui vise à montrer l'originalité de ce trait physique. De même, ses cheveux ne sont nullement crépus, et sa peau n'est pas noire..., mais bien plutôt grise⁹. Par contre, ses yeux sont représentés avec un trait plus gras.

Nous ne saurons sans doute jamais si cet homme était en réalité noir ou métissé, mais de toutes les façons se font jour ici les difficultés à représenter ce type physique, cet autre ethnique, nommé ultérieurement : « dieu-sale »¹⁰, soit un blanc sale ; ce qui confirme l'assimilation entre Blancs et Noirs pour les Indiens.

Cette couleur frappa leur imagination (tout comme les chevaux initialement assimilés à des « chevreuils ») et l'on remarque l'apprentissage progressif du « rendu » des particularités physiques négroïdes, comme dans le *manuscrit Durán*, daté de 1581. Cette *Histoire des Indes de Nouvelle Espagne et des Iles de Terre Ferme* fut en fait rédigée par un dominicain, communément qualifié de « métis culturel », car il arriva dès son jeune âge au Mexique. Et, nous savons que fray Diego Durán utilisa comme base de ce récit de la conquête la *Chronique X*, malheureusement perdue... Son œuvre est à la croisée des cultures et offre un exemple de rapprochement des différents Autres, de métissage artistique. Deux planches présentent un Noir¹¹. Ici, la vision et la représentation de l'homme noir a évolué et son physique est tout à fait négroïde. Toutefois, comment savoir si cette intégration mentale et picturale du type du Noir était déjà présente dans la *Chronique X* ou si elle est le fait d'une « correction » du frère dominicain ? Le Noir est à chaque fois présenté à côté de Cortés et de son cheval, une hallebarde à la main, soit totalement inclus une nouvelle fois au groupe des Espagnols.

Il faudra attendre la fin du XVI^e siècle pour que l'iconographie américaine propose une vision de cette entité autre qu'est l'homme noir. C'est l'émergence de métissages biologiques, culturels et artistiques qui fera prendre conscience de la spécificité des Noirs en

⁸ Nous choisissons volontairement ce terme « incorrect », car il correspond à la terminologie de l'époque. Nul besoin de rappeler que s'il y a des ethnies différentes, il n'y a qu'une race, celle des hommes...

⁹ A ce stade de notre analyse, il est nécessaire de souligner l'excellent état de conservation de ce manuscrit.

¹⁰ In : *Codex de Florence*, Chapitre VIII, livre XII, in : *Récits aztèques de la conquête*, Ed. du Seuil, Paris, 1983, p. 63.

¹¹ N°57 (Chapitre LXXIII) : *Accueil du Marquis par les Tlaxcaltèques* et N°58 (chap. LXXIV) : *Réception du Marquis à Mexico par Motecuhzoma*.

tant que groupe ethnique à part entière. Les huit planches du début du XVII^e siècle où l'Indien (mais métis culturel) Guamán Poma de Ayala¹² représente des Noirs aux traits parfaitement identifiables le confirment. D'ailleurs, le « repeint » noir pour indiquer la pigmentation foncée n'est plus nécessaire ! Or, justement, alors que cet aspect physique des Noirs est « intégré » par les Indiens, le Noir est utilisé par les propriétaires (blancs) pour effrayer ces indigènes et les soumettre mieux encore (d'où les thèmes du Noir bourreau et abuseur sexuel).

Par les divers synchrétismes et rencontres, l'Autre américain en pleine gestation n'est donc plus tout à fait opposé à l'Autre « occidental » ; comme le confirment les thématiques iconographiques choisies. Mais, « comment est perçu cet Autre qu'est le Noir ? » ; c'est ce que nous tâcherons d'explicitier à travers la mise en valeur des types d'hommes noirs généralement présents dans l'iconographie américaine.

II/ Etre l'Autre (au quotidien) : Typologie du Noir dans l'iconographie américaine

L'Art comme expression de l'Histoire nous permet de mettre en évidence les premières implantations de l'homme noir dans les Amériques espagnoles et de relever notamment l'irruption du Noir comme « modèle » iconographique, dépassant le cadre religieux qui lui était jusqu'ici imparti dans la péninsule (notamment en tant que roi mage). Plus qu'une transposition entre l'Europe et l'Amérique, il y a création de types proprement américains qui soulignent la vie au quotidien du Noir, toujours vu comme l'Autre, mais désormais pris dans sa propre individualité et non plus étroitement associé au Blanc. L'art américain fait alors état d'une altérité vécue aussi bien par rapport aux Indiens qu'aux Européens, et d'ailleurs plutôt vis-à-vis de ces derniers en tant que groupe dominant politiquement, socialement et culturellement. L'homme noir s'inscrit de ce fait le plus souvent dans un rôle de serviteur, ce qui correspond tout à fait à la réalité de l'existence d'une forte main-d'œuvre servile noire sous ces latitudes, jusqu'à en constituer un élément quasiment considéré comme intrinsèque, au même titre que la flore et la faune américaine. Le tableau intitulé *Señora principal con su negra, con la flora y frutos del país*¹³ en est un exemple caractéristique. Là, aucune difficulté à représenter la femme noire en respectant ses caractéristiques physiques propres déjà bien connues par les Espagnols, du fait de sa présence

¹² In : *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala, Madrid, Historia 16, 1987, vols. a, b et c.

¹³ Œuvre réalisée par Vicente Albán et conservée au Musée de l'Amérique, à Madrid. On l'intitule également : *Señora principal con su esclava negra*.

depuis la Conquête musulmane et ensuite avec le début du commerce d'esclaves par les populations péninsulaires. N'oublions pas qu'à la fin du XVI^e siècle, près de 10% de la population de Séville était noire ! La même précision se retrouve dans la représentation des fruits et des fleurs, telles des planches d'herbiers, à caractère quasiment scientifique.

L'Autre est alors le plus souvent (comme dans l'exemple précédemment cité) une jeune fille¹⁴ qui traduit un exotisme qui frise parfois l'image d'épinal. Par contre, les représentations de Noirs dans leur travail servile sont très peu développées aux XVI^e-XVII^e siècles ; ellipse qui pourrait avoir pour origine l'importance qu'occupèrent les Indiens en cette période post-lascasienne. En somme, la dialectique Maître/esclave n'est que peu utilisée de façon iconique pour l'homme noir.

Par contre, en cette période de Contre-Réforme où comme l'a si justement dit Emile Mâle : « L'Eglise reprend la direction de l'Art »¹⁵, le recours à l'image est une réponse directe à la Réforme -qui pour sa part la refuse-, réponse officielle et fort codifiée. L'art tridentin, didactique et militant, s'adapte parfaitement à cet espace américain de conquête et d'évangélisation. Entre l'épée et la croix, le Baroque recourt au faste en vue de magnifier la décoration des lieux sacrés et constitue une véritable matrice pour une progressive américanisation des modèles péninsulaires. Or, parmi les représentations bibliques les plus fastueuses, nous retiendrons évidemment l'*Adoration des Rois mages* et entre les scènes qui incitent le plus à la piété : celle de martyres ; les bourreaux étant traditionnellement vus selon un aspect négroïde¹⁶.

Précisons à ce stade de notre étude que même si le Blanc et le Noir sont encore perçus comme l'Autre par les Indiens, nous continuons à privilégier ici le cas du Noir. Celui-ci s'intègre en somme de façon idoine dans le développement de l'art américain, d'autant qu'un grand nombre d'artistes sont des hommes de couleur. L'Autre, c'est-à-dire le Noir, est alors à l'origine d'un art nouveau, qui coexiste avec la peinture et la sculpture d'importation (œuvres venant directement de la métropole).

Nous relevons deux grandes étapes dans ce développement artistique :

*Les premières œuvres (XVI^e siècle) représentent le Noir en tant que compagnon des conquistadors, selon deux facettes principales : celle du bourreau (retenons par exemple la

¹⁴ La forte présence féminine de ces scènes de la vie quotidienne où le Noir est un simple spectateur contraste quelque peu avec la réalité d'un déséquilibre des sexes.

¹⁵ Emile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, Ed. A. Colin, 1932, chapitre I, p. 2.

¹⁶ Ces représentations rejoignent parfois la réalité, cf. José Luis Cortés López : *La esclavitud negra en la España peninsular del siglo XVI*, Salamanque, Ed. Univ. de Salamanque, 1989. Se reporter également à la 2^{ème} partie, chapitre V, pp. 159-163 de notre thèse de doctorat : *L'image de l'homme noir dans l'art de l'Espagne et de ses vice-royautés du XV^{ème} au XVIII^{ème} siècle-Iconographie et références littéraires*, 1997.

planche n° 796 de Guamán Poma de Ayala: « *ALCALDES/ CÓMO LE CASTIGA EL CORREGIDOR al pobre del alcalde hordenario de su Magestad* ») et celle d'un agresseur des Indiens, tout particulièrement des Indiennes (cf. planche n° 709 de Guamán Poma de Ayala : « *NEGROS/CÓMO LOS CRIOLLOS negros hurtan plata de sus amos para engañar a las yndias putas, y las negras criollas hurtan para seguir a sus galanes españoles y negros* »).

Attardons-nous sur la planche n° 499 de de Guamán Poma de Ayala : « *COREGIMIENTO/ COREGIDOR AFRENTA AL alcalde hordenario por dos guebos que no le da mitayo* ». Y sont mis en scène, soit en allant de la gauche vers la droite : un Noir, un Indien et un Blanc, véritable résumé et exemplarisation de la tri-ethnicité américaine et des rapports qui existaient entre ces trois altérités. A travers cette planche, c'est toute une partie de l'histoire de ces pays d'Amérique du Sud et particulièrement les hiérarchies socio-économiques et culturelles de la société coloniale qui se font jour. En effet, l'homme noir¹⁷, vêtu humblement et pieds-nus fouette un Indien, totalement dévêtu, dont le corps est déjà profondément marqué par les morsures du fouet, attaché à une colonne de pierre (rappel sans nul doute christique¹⁸) qui sépare clairement cette œuvre en deux parties distinctes. La scène se déroule sous le regard de celui qui a probablement ordonné ce châtiment : un Espagnol, assez richement vêtu, portant col de dentelle et manteau et tenant une longue hallebarde ou un bâton (?), symbole évident de son autorité, tandis que de la main gauche, il semble participer à la violence de la scène en tirant les cheveux du supplicié ; ce qu'explique le titre qui situe la scène entre un « corregidor », soit un fonctionnaire espagnol administrant au nom du Roi une ville et le territoire attenante, et un « mitayo », c'est-à-dire un Indien soumis à la « mit'a », travail obligatoire -d'origine inca- imposé aux Indiens.

*Les œuvres de la deuxième étape correspondent à la transposition (et adaptation) des thèmes péninsulaires traditionnels dans l'iconographie américaine. Désormais, dans les adorations de rois mages Balthazar est indéniablement noir alors que dans la péninsule la pigmentation de ce roi fut progressive¹⁹. Ces scènes font de surcroît preuve d'un goût marqué pour le faste. Retenons en guise d'exemple l'*Épiphanie* de Gaspar Miguel del Berrio, conservée au Musée National d'Art de la Paz.

¹⁷ Sa taille est intermédiaire entre celle de l'Indien et du Blanc ; ce qui n'est sans doute pas un hasard...

¹⁸ Nombreux sont en effet dans l'iconographie espagnole les *Christ(s) à la colonne*. N'oublions pas qu'il s'agit d'une œuvre réalisée par un Indien.

¹⁹ Voir à ce sujet notre thèse de doctorat : *L'image de l'homme noir dans l'art de l'Espagne et de ses viceroyautés du XV^e au XVIII^e siècle- Iconographie et références littéraires*.

Le Roi Mage noir a été parfaitement intégré au monde américain, réélaboré notamment dans la sculpture avec le Roi mage cavalier²⁰. Ainsi peut-on en admirer de nombreux exemples comme le *Baltazar*, sculpture peinte et dorée d'environ 25-30 centimètres conservé au Musée d'Art religieux de Las Conceptas de Cuenca en Equateur. La littérature²¹ fera de même, attribuant au roi noir une symbolique nouvelle comme le prouvent les représentations réunissant trois ethnies du Nouveau Monde, soit les Autres côte à côte, la réunion des trois altérités.

L'on retrouve également un autre type de cet Autre négroïde : celui du saint noir ; le premier saint noir américain étant en l'occurrence Saint Martin de Porres dont les caractéristiques humbles (notamment le balai) en feront tout naturellement le saint patron des pauvres. Retenons en guise d'exemple de Saint Martin de Porres une toile anonyme du même nom, du XVII^e siècle et conservée au Couvent de las Conceptas de Cuenca en Equateur, ou encore le *Saint Martin de Porres*, sculpture anonyme du XX^e siècle, exposée dans l'église d'Otávalo. Plus nous avançons vers le XX^e siècle et plus ce saint qui vécut à Lima entre 1579 et 1639 apparaît doté d'une pigmentation foncée, noircissement progressif qui tend à s'opposer au maintien de traits fins. Comme nous savons qu'il était issu d'un père castillan et d'une mère noire, ses représentations n'ont rien de réaliste. L'œuvre du XVII^e souligne que dans l'Amérique coloniale, être de sang-mêlé et a fortiori mulâtre (c'est-à-dire être encore l'Autre pour l'Indien et le Blanc) ne convient aucunement avec une position religieuse (même s'il n'est qu'oblat). Alors qu'on le représentait quasiment blanc au XVII^e, au XX^e siècle, il y a une sorte de mimétisme pigmentaire avec ceux qui souffrent -preuve qu'il n'est plus tout à fait l'Autre, mais déjà l'Américain- qui débouche sur une pigmentation foncée. Ce saint noir est désormais la différence intégrée, et son parcours pigmentaire -qui à chaque période lui assura la piété de très nombreux fidèles- révèle à chaque fois un choix identitaire.

III/ Des Autres à un nouvel UN ou la construction de l'identité américaine par le métissage.

Nous verrons dans cette troisième partie comment l'Autre va se dédoublant par le biais des métissages (culturels et biologiques) pour finir du fait de son aspect protéiforme par renouveler l'altérité américaine en favorisant paradoxalement son unité (une unité née de la différence).

²⁰ Rappelons qu'en Espagne les Rois Mages viennent accompagnés de chameaux.

²¹ Cf. les fameux *villancicos* de Sor Juana Inés de la Cruz.

Cette évolution pigmentaire et sociale, entre *raza* et *casta*, résultat d'une double hybridation, voire triple hybridation, a été mise en exergue par l'iconographie américaine, notamment dans ce que l'on a coutume d'appeler des *Séries de métissages* ou encore des *Castas*. Ces tableaux rendent plus concrets le développement des sang-mêlés, d'un Autre aux multiples facettes, à l'hybridation constante. L'on doit attendre le XVIII^e siècle, voire parfois le début du XIX^e, pour relever ce type iconique. Il est certain qu'il fallait du temps pour que le métissage biologique opère en quantité suffisante pour avoir un impact social et procure ainsi un support réel dont les artistes américains se sont indéniablement inspirés. Rajoutons que la perspective quasi d'ethnologue avant l'heure que ces artistes adoptent, doit sans nul doute beaucoup à l'impact de la philosophie des Lumières et à son goût pour la classification.

En guise d'exemple, nous nous attarderons sur un groupe d'œuvres du XVIII^e siècle conservées au Musée de l'Amérique à Madrid, soit une série anonyme de douze tableaux, intitulée très simplement: *Série de métissages*, paradigme, nous semble-t-il, de cette sorte de « mode » proprement américaine qui ira jusqu'à atteindre un certain académisme.

Réalisés sur du cuivre, il s'agit de six scènes d'intérieur et d'autant de scènes d'extérieur, mettant en valeur respectivement au premier plan une famille, composée de trois²² personnes, soit : le père, la mère et l'enfant en bas âge. Ces personnages se déclinent comme autant de « modèles déposés » de la multiplicité ethnique américaine²³. Leurs vêtements et leur activité, professionnelle ou non, dénotent avec netteté leur rang social.

Sous chaque peinture familiale, un encadré résume la représentation de façon très succincte : A (père) + B (mère) = c (enfant). L'appartenance ethnique des parents ($A+B$), soient deux altérités distinctes, se commue en une unité qu'est l'enfant, au nom spécifiquement américain -et spécifié- en tant que petit sang-mêlé (c), issu du métissage, soit de la dilution des Autres en un nouvel un.

Voici les titres donnés aux dix planches qui représentent un Noir ou un métissé de Noir :

-*De español y negra : mulata*

-*De yndio y negra : lovo*²⁴

De español i mulata : morisco

-*De Lobo y negra : chino*

-*De español y morisca : alvino*²⁵

²² Un seul cas d'une famille composée de quatre membres est proposé.

²³ Voir à ce propos : *El mestizaje en Iberoamérica* de Claudio Esteva Fabregat, Madrid, Editorial Alhambra, 1988.

²⁴ Soit : « *lobo* ». A l'intérieur même de ces titres, les orthographes varient.

- De chino e yndia : cambujo
- De español y alvina : negro torna atrás²⁶
- De yndia y cambujo : tente al aire
- De avarrasado e yndia : barsino
- De varsino e yndia : canpa mulato.

Sur les douze tableaux de la série, seuls deux d'entre eux n'ont pas de rapport avec les Noirs, c'est-à-dire que plus de 80% de ces figurations sont noires ou métissées de noir. Rien de réaliste donc dans ces choix artistiques multiethniques car, bien évidemment, le groupe des Indiens dominait aux Indes d'Amérique du point de vue strictement numérique. Il apparaît de surcroît que c'est l'homme espagnol qui assure la paternité²⁷ ; ce qui renforce l'idée que l'ethnie blanche est retenue en tant qu' « ethnie de référence », « étalon », dirons-nous pour jouer sur les mots... Plus l'Autre, c'est-à-dire le Noir, se métisse avec des Blancs, plus il s'élève socialement comme le prouve la richesse des intérieurs alors représentés dans ces planches. Tandis que plus le Noir se métisse avec des Indiens, moins sa condition semble s'améliorer. Il s'agit bien d'une société de castes et l'on peut penser que la recherche détaillée et la nomination (désignation) de cet Autre protéiforme qu'est le sang-mêlé ne vise qu'à mieux le rejeter ; une fois identifiée sa différence... Si pour le créole, homme blanc né aux Indes, l'Autre se distingue par sa couleur et son degré de micégenation, c'est bien une société américaine en devenir, une altérité renouvelée qui transparait dès le XVIII^e siècle et ira en s'affirmant jusqu'aux Indépendances du début du XX^e siècle.

En définitive, le parcours du Noir dans l'iconographie américaine -parcours progressif puisqu'il fut d'abord associé au Blanc puis fut perçu en tant qu'Autre bien distinctement identifié- s'avère fort riche en enseignements. L'on en revient à se demander comment un élément exogène -il est l'Autre par antonomase, celui qui est venu de l'Est et de surcroît est appelé « dieu sale »- parvient à une progressive assimilation en tant qu'indigène, en de multiples phases d'attraction et de rejet. Il n'est plus tout à fait l'Autre, mais à la source de l'UN, de l'unicité de la construction de la diversité identitaire américaine.

Il est vrai qu'avec cette dilution des altérités qui passe par le métissage (biologique et culturel), le représentant négroïde devient un élément parmi d'autres d'une unité multiple, en constante évolution et devenir. Mais, lorsqu'il en arrive à ce stade, le Noir n'a-t-il pas souvent

²⁵ Soit : « albino ». L' « albino » a trois aïeux espagnols pour un seul aïeul métissé de noir et de blanc.

²⁶ Ascendance noire par un seul trisaïeul.

²⁷ Alors que trois femmes noires sont mères face à cinq Indiennes. L'absence de mère blanche correspondrait à la réalité du déséquilibre féminin pour les Blanches aux Indes.

perdu l'apparence qui le distinguait des autres ? Est-ce là le « prix à payer » à sa conversion en l'UN, à son enracinement dans l'identité américaine ? La question du phénotype aurait dû devenir secondaire si l'attachement aux catégories originaires avec leurs charges socio-économiques et politiques n'avait pas constitué un frein à la reconnaissance de ce nouvel UN.