

Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe



Joseph Savart (1735-1801), « maître-peintre » à Basse-Terre

Séverine Laborie

Numéro 163, septembre-décembre 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1036804ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1036804ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'Histoire de la Guadeloupe

ISSN

0583-8266 (imprimé)

2276-1993 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Laborie, S. (2012). Joseph Savart (1735-1801), « maître-peintre » à Basse-Terre. *Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe*, (163), 1–16.
<https://doi.org/10.7202/1036804ar>

Joseph Savart (1735-1801), « maître-peintre » à Basse-Terre.

Séverine LABORIE¹

Une œuvre exceptionnelle, *Quatre Femmes créoles* (fig. 1), signée par Joseph Savart en 1770, est apparue pour la première fois sur le marché de l'art parisien en 2009, et a pu être acquise avec le concours de l'État par le Conseil Général de la Guadeloupe pour enrichir les collections du musée Schœlcher, à Pointe-à-Pitre². Cette réapparition est une aubaine pour l'histoire d'une peinture oubliée et méconnue, produite par des artistes aventuriers venus tenter fortune au XVIII^e siècle dans les colonies françaises des Antilles. Elle est d'autant plus intéressante qu'elle est précise, l'artiste ayant pris soin de la dater, 17 novembre 1770, et d'indiquer le lieu de sa création, la Guadeloupe. Dans cette région du monde particulièrement exposée aux risques naturels, une œuvre aussi « ancienne » est une exception. Les quatre élégantes, dessinées au pastel sur carton dans des tonalités lumineuses dominées par le bleu et le blanc, se présentent devant nous, serrées les unes contre les autres derrière un encadrement de fenêtre, comme des sœurs de sang mêlé. Ce dessin constitue un témoignage rare et émouvant de l'histoire de ces lointaines Antilles, marquées par la colonisation et l'esclavage, d'où étaient produits et acheminés l'indigo, le sucre, le cacao et le café alors en vogue en Europe.

DE LA CHAMPAGNE AUX ANTILLES : UNE VIE AUX COLONIES

Cette œuvre est le seul vestige identifié à ce jour de la production artistique de Joseph Savart. Sa vie en revanche a laissé quelques traces dans les sources d'archives³.

1. Chargée d'études documentaires, DAC Guadeloupe.

2. Voir notice d'acquisition n° 41, *La revue des musées de France. Revue du Louvre*, 2, 2010, p. 61.

3. Nous adressons tous nos remerciements à l'association Généalogie et Histoire de la Caraïbe pour sa collaboration.

Marie Joseph Hyacinthe Savart est né en 1735 à Reims en Champagne, de maître Pierre Savart, procureur au bailliage de Reims, et de demoiselle Catherine Husson. Cette naissance bourgeoise ne l'empêche pas de partir à l'aventure et de s'installer en Guadeloupe à une date et pour des motifs que nous ignorons⁴. Il réside à Basse-Terre dans le quartier historique du Carmel, lorsque le 22 octobre 1765, il épouse la veuve d'un tisserand, Christine Élisabeth Rison⁵. Cette dernière demeure également à Basse-Terre, mais sur l'autre rive de la Rivière-aux-Herbes, dans la paroisse plus récente de Saint-François. Née en 1740 à Vieux-Habitants, l'épouse de Joseph Savart est vraisemblablement issue d'une famille de colons parmi les premiers installés en Guadeloupe.

Trois enfants naissent de cette union : Christine Madeleine, qui meurt prématurément en 1768 à l'âge d'un an, Marie Antoine, né le 10 décembre de cette même année, et un fils cadet, probablement né entre 1768 et 1771⁶. Dans l'acte de baptême de son fils aîné, Joseph Savart est qualifié de « maître peintre ». Cette appellation, à une époque où les artistes et les artisans sont encore organisés en corporations, fait de lui un peintre expérimenté, exerçant à plein temps sa profession et formant sans doute des élèves. Il est difficile de se représenter le volume d'activité de l'atelier Savart, d'autant que les comparaisons et autres témoignages de la vie artistique antillaise sont rares et épars⁷. Néanmoins le fait que Savart ait choisi les parrains et marraines de ses enfants parmi les notables de la colonie tend à démontrer une certaine aisance financière et une reconnaissance sociale⁸. La qualité des traits des visages de ses créoles et sa maîtrise technique laissent à penser qu'il s'est spécialisé dans l'art du portrait. Cette activité plus rémunératrice, qui permet de côtoyer les élites, connaît son âge d'or au XVIII^e siècle et s'exprime particulièrement dans le pastel.

Sans que l'on sache pour quel motif, Joseph Savart et sa famille quittent la Guadeloupe entre 1771 et 1779 pour habiter Saint-Pierre en Martinique⁹. Joseph continuait-il à peindre ? Probablement. Néanmoins, la vente, en 1779, de leurs terrains de Vieux-Habitants en Guadeloupe pourrait être le signe d'une situation financière tendue, sur une île où sa

4. Les dépouillements faits par les associations généalogiques de Nantes, Bordeaux et Le Havre n'ont pas révélé de trace de l'embarquement de Joseph Savart.

5. Archives départementales de la Guadeloupe, 5 MI TD 34 R1, tables décennales de la commune de Vieux-Habitants et 5 MI 5 R5.

6. L'existence de ce cadet repose sur la liste des votants à l'élection des députés de la Convention en 1792 à la Dominique, sur laquelle il est mentionné, aux côtés de son père et de son frère. Le vote étant ouvert au hommes âgés d'au moins vingt et un ans, le dernier fils Savart ne peut être né après 1771. Cependant, son acte de naissance n'a pas été retrouvé, ni dans les archives de la Guadeloupe ni dans celles de la Martinique.

7. Danielle Bégot, « L'expression plastique dans les Antilles du XVIII^e siècle aux années 1870 », in *Anthologie de la peinture en Guadeloupe des origines à nos jours*, Conseil régional de Guadeloupe / HC Editions, Paris, 2009, p. 40-53 .

8. Le parrain de Marie-Antoine est « Messire Antoine Pelletier de Lyancourt, chevalier, capitaine réformé des canonnières bombardiers », et sa marraine est « Dame Marie Jeanne Debury, épouse du sieur écuyer Dutocq de Quesnel ».

9. L'inscription au bas du pastel 179ber 1770 (17 novembre 1770) indique qu'il est encore en Guadeloupe. En juillet 1779, dans l'étude notariale de maître Mimerel, un acte de vente par procuration de terrains situés en Guadeloupe et appartenant à Christine Élisabeth Rison atteste que les Savart résident alors au Fort Saint-Pierre à la Martinique. Archives nationales d'Outre-Mer, (ANOM) GUA2095.

réputation était sans doute encore à faire. La situation des Savart se complique à la Révolution car, acquis aux thèses républicaines, ils s'exilent en Dominique en 1792, avec d'autres Pierrotins¹⁰, pour fuir la domination des contre-révolutionnaires en rébellion en Martinique comme en Guadeloupe contre le pouvoir central. La date de leur retour en Martinique est inconnue, mais Joseph meurt à Saint-Pierre le 25 octobre 1801¹¹. Son engagement républicain et abolitionniste, assez remarquable dans la société blanche martiniquaise, éclaire d'un jour particulier le pastel des *Quatre femmes créoles*.

LE COSTUME, COQUETTERIE FEMININE ET MARQUEUR SOCIAL.

Quatre souriantes jeunes femmes se tiennent debout dans un encadrement de fenêtre feint, serrées les unes contre les autres, coquettes dans leurs beaux costumes jupe-chemise et parées de bijoux. Deux d'entre elles regardent le spectateur. Chacune se distingue par la couleur de sa peau et, pour trois d'entre elles, par l'accessoire qu'elles portent, plat de viande, coupons de tissus, ou tray de petits pâtés. L'effet de profondeur est rendu par l'échelonnement des figures, de l'avant — formant une pointe avec la jeune créole à la carnation très claire du premier plan — vers l'arrière, où la composition se ferme à droite avec la femme en bleu, et à gauche avec la jeune Noire qui porte son regard au-delà de l'espace du tableau.

L'iconographie du pastel de Savart est remarquable à plusieurs titres, mais en particulier par sa description des costumes, dont la précision devrait nous permettre de comprendre qui sont ces femmes, et ce qu'elles nous disent de la société dans laquelle elles vivent.

Grâce aux descriptions laissées par les voyageurs contemporains, tels Charles de L'Yver avec ses *Lettres de la Martinique*¹², il est possible de nommer les différentes composantes du costume porté par ces quatre élégantes :

« Le premier vêtement est une chemise de batiste¹³ très échancrée et à grandes manches, ensuite un jupon de toile fine, puis le mahoulette¹⁴ pour se faire un gros bonda : un jupon fin et par-dessus le tout une jupe soit en mousseline brodée [...] garnie de dentelles et trainant à terre, pour cacher les pieds nus si elles sont esclaves, ou les pieds gâtés ».

10. Les Pierrotins sont les habitants urbains de Saint-Pierre. Dès 1789, ils s'opposent aux békés (grands planteurs blancs), partisans de la royauté et du maintien de l'esclavage. Ces derniers, dirigés par Dubuc, font appel aux anglais à la fin de l'année 1792. La guerre éclate et l'île est occupée par les anglais en 1794, bloquant le décret d'abolition de l'esclavage. Voir dans cet article note 32.

11. Christine Savart décède également à Saint-Pierre le 18 juin 1821.

12. Lettres de Charles de L'Yver lieutenant du régiment de Champagne relatant son séjour aux Antilles de 1779 à 1784 présentées par Léo Elisabeth, *Annales des Antilles*, 1986, n° 26, p. 1-100.

13. Toile de lin très fine et serrée.

14. Partie dos de la jupe qui se retourne au niveau de la taille pour donner du volume, comme un faux-cul.

« Le casaquin ou corset à manche se noue avec une échelle de rubans jusque près du nombril. [...] Le mouchoir est placé de manière à laisser paraître un sein plus que l'autre. Les bouts s'attachent au casaquin ou se pressent contre l'échelle de ruban ».

On retrouve ce casaquin chez trois des créoles de Savart, où il est porté, comme le veut l'usage, assorti au jupon, par-dessus une chemise froncée au col. Les manches de la chemise dépassent du casaquin et sont surmontées d'engageantes, sortes de manchettes de dentelle à deux ou trois volants.

Vient ensuite la coiffe, qui est l'un des accessoires féminin qui frappe le plus les voyageurs dans les Antilles, dominée par deux types principaux, le madras et la bamboche. Trois des quatre femmes sont coiffées de la fameuse bamboche, dont la hauteur et la qualité des tissus qui la composent dépendent du statut social de celle qui la porte. Elle est décrite en ces termes par Charles de L'Yver :

« Leur tête est surmontée de ce qu'elles appellent bamboche ou tignon. La manière la plus élégante est de crêper les cheveux, d'en faire une grosse boucle derrière la tête : le reste des cheveux est entouré d'un premier mouchoir auquel on fait faire la poire ; un second l'enveloppe, puis un troisième ; un quatrième ainsi de suite jusqu'à la demi-douzaine, quelquefois davantage ; enfin vient ce qui peut se trouver de plus riche et de plus cher en fait de mouchoir que l'on recouvre en dernier d'un autre de moindre prix, mais qui laisse entrevoir le précédent. Tous ces mouchoirs ainsi disposés forment une espèce de mitre très élevée dont le devant est parsemé d'épingles d'or qui attachent les mouchoirs. Le défaut de jonction laissé à dessein derrière la tête découvre la qualité et la quantité de mouchoirs. La vanité leur a dicté de ne pas afficher le plus beau mouchoir ; le pareil orne leur sein ».

La fraîcheur des habits, la finesse des tissus employés, le port de la bamboche, les parures de bijoux, en un mot le raffinement de ces dames, correspondent au portrait de la mulâtresse libre décrite par les chroniqueurs. Cependant, la rivalité dans l'élégance est telle que faire la distinction entre libre et non libre à partir de l'analyse du costume doit se faire avec précaution. Les esclaves de maison sont ainsi toujours mieux traités — pour ce qui est de l'habillement — que les esclaves dits de jardin, qui travaillent aux champs. Charles de L'Yver remarque à ce propos que « [...] les jeunes, ou celles qui sont à leur aise, les femmes de chambre, celles qui sont attachées au service de l'intérieur, celles en un mot qui savent se faire de petits profits, rivalisent d'élégance avec les libres ou entretenues qui leur font voir leur supériorité par un pied chaussé ». Savart, de ce point de vue, nous laisse sans certitude et, par comparaison, on notera que Le Masurier, peintre dont on ignore quasiment tout si ce n'est qu'il est actif en Martinique vers 1775¹⁵, représente, au premier plan de sa *Famille de mulâtres* (fig. 2), une femme richement parée et bien vêtue, incontestablement libre, et qui pourtant reçoit déchaussée... Dans son *Portrait du duc de Choiseul-Meuse et de sa famille* (collection privée), Le Masurier représente l'esclave de maison pieds nus mais très proprement habillée,

15. En 1774, Le Masurier suivait aux Antilles le marquis de Choiseul-Meuse, commandant en second de la Martinique, puis gouverneur.

coiffée d'une bamboche et parée de bijoux, ce qui, dans un autre contexte, pourrait la faire passer pour libre. Ainsi, l'interprétation de ces codes vestimentaires n'est pas chose aisée... Pour se faire une idée de l'iconographie du costume créole il faut consulter les gravures qui représentent les habitants de Saint-Domingue et de la Dominique, dans les années 1780-1800. Les livres de couleur y portent des costumes très semblables à ceux des créoles de Savart, comme dans deux planches représentant des femmes libres à Saint-Domingue, *Négresse et femme mulâtre* (fig. 3) et *Bouquetières*, tirées de *L'Encyclopédie des voyages* de Grasset de Saint-Sauveur¹⁶, publiée en 1796.

Une autre source iconographique importante nous est fournie par le peintre Agostino Brunias. Cet artiste italien a suivi aux Antilles en 1764 William Young, chargé par la Couronne d'Angleterre de négocier des terres sur les îles cédées par les Français par le Traité de Paris, lequel mettait un terme en 1763 à la Guerre de Sept Ans. Brunias a ainsi parcouru Saint-Vincent, la Barbade, Tobago et la Dominique, île dont son protecteur sera gouverneur. Sa mission ne consistait pas seulement à relater les succès de son mécène, il travaillait également pour la société des planteurs Blancs, pour laquelle il peignait de petites scènes de genre représentant la société coloniale sous un jour plutôt flatteur. Ces sujets pittoresques, qui fonctionnent souvent en séries ou en paires, eurent un tel succès qu'ils furent gravés en Angleterre et en Europe, jusqu'à se retrouver dit-on, miniaturisés sur les boutons de veste de Toussaint Louverture¹⁷ ! Les œuvres de Brunias s'attardent complaisamment sur les costumes et le tableau de la collection Thyssen (fig. 4) nous en offre un bel exemple. On y retrouve la bamboche et le casaquin, portés par le personnage de gauche, une mulâtresse assise avec décontraction devant la femme blanche qui lui fait face, et dont l'habit créole est teinté de mode métropolitaine. L'attitude de la mulâtresse, à laquelle une esclave s'apprête à servir un rafraîchissement qu'elle va partager avec la blanche créole¹⁸, est celle d'une femme libre et non celle d'une esclave. Comme Savart, Brunias s'attache à représenter des phénotypes différents, mais contrairement à lui il introduit dans ses figures une hiérarchie sociale qui se superpose au préjugé de couleur : la plus noire est celle qui sert, la plus blanche est la plus richement vêtue, la mulâtresse occupe une position intermédiaire, représentative du statut des libres de sang mêlé décrit par les chroniqueurs.

En effet, ces illustrations de la vie aux Antilles sont complétées par les témoignages écrits de voyageurs, en particulier Moreau de Saint-Méry (1750-1819), juriste d'origine martiniquaise qui a publié en 1796 une *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la*

16. J. Grasset de Saint-Sauveur, *Encyclopédie des voyages, contenant l'abrégé historique des mœurs, usages, habitudes domestiques, religions, fêtes...* Labrousse, dess. ; Laroque, grav., Paris, 1796.

17. Ces boutons sont conservés au Cooper-Hewitt National Design Museum à New York. Ernest Théodore Hamy (1842-1908), fondateur du musée d'Ethnographie du Trocadéro à Paris et premier collectionneur des œuvres de Brunias, considérait que les gravures de Brunias avaient largement contribué à la diffusion des idées abolitionnistes dans la première moitié du XVIII^e siècle.

18. Le terme de créole n'est pas réservé aux populations noires ou métisses, il s'applique également aux populations blanches nées aux Antilles.

partie française de Saint-Domingue, dans laquelle il fait le lien entre costume et statut social, apportant un éclairage opportun au pastel du musée Schœlcher. Il étudie en particulier le costume des affranchis, qu'il dit être très nombreux à Saint-Domingue, et s'attarde plus particulièrement sur le luxe des mulâtresses. Moreau de Saint-Méry note ainsi que : « Depuis le simple déshabillé, jusqu'à la robe légère que les blanches portent en négligé, tout est dans la toilette des différentes mulâtresses, suivant le degré qu'elles ont atteint dans l'opinion, et le prix dont on paye leurs défauts ». Charles de L'Yver complète : « Rien n'est assez beau pour elles, ce qu'une blanche met en toilette leur sert à trainer ; leur chemise est de la batiste la plus fine, leur jupe est de belle mousseline, leur jupon de toile de Hollande ; les mouchoirs de madras ou de mousseline brodés, garnis de dentelles ornent leur tête et leur sein ».

Moreau de Saint-Méry, comme d'autres chroniqueurs, associe l'exubérance des toilettes des mulâtresses aux prémices d'une mode antillaise traditionnelle qu'il situe dans les années 1770 : « Le luxe des mulâtresses est poussé au dernier terme et, depuis 1770, il fit des progrès qui paraissent incroyables à ceux qui ont pu comparer les deux époques. Ce luxe consiste presque entièrement dans un seul objet : l'habillement... ».

Reflet du métissage des peuples et des cultures, ce costume créole se constitue essentiellement à partir de l'attraction africaine pour les couleurs chatoyantes, la superposition des tissus et une certaine tendance à la surcharge décorative. Il s'enrichit également de l'influence de la mode métropolitaine, importée par les épouses des fonctionnaires royaux et entretenue par les arrivages de beaux tissus, soies, mousselines, indiennes et dentelles, livrés par les navires de commerce arrivés en droiture de Nantes ou de Bordeaux.

Cette mode est en grande partie le résultat du goût de l'apparat des gens de couleur, et singulièrement des femmes, dans une société où il était essentiel d'afficher sa réussite afin d'atténuer les effets pervers du statut de la naissance, lequel condamnait à un état inférieur tous ceux qui n'étaient pas nés blancs, y compris les affranchis. Son épanouissement est donc favorisé par l'émergence, dans la société coloniale, de la classe des libres de couleur. L'affranchissement, qui existe dès les débuts de l'esclavage et qui permet au système esclavagiste de perdurer, fait naître une sorte de troisième voie, avec des individus qui ont à la fois la couleur des opprimés et la liberté des dominants. Ces affranchis sont fréquemment le fruit d'unions illégitimes, parfois intéressées sinon contraintes, qui sont jugées scandaleuses par la société coloniale qui, en créant le terme de mulâtre, en a donné un sens péjoratif¹⁹. À partir de la fin du XVII^e siècle, la hausse de la production sucrière, liée à celle du nombre des esclaves, a favorisé l'augmentation et la fréquence des affranchissements, tout en permettant aux nouveaux libres d'entrer dans le système productif et d'y prospérer, en tant qu'artisans pour la plupart, ou comme propriétaires d'habitations pour certains. Le costume constitue un marqueur social très important, permettant aux libres de se distinguer des esclaves et de rivaliser avec les Blancs. Le tournant des années

19. Le terme mulâtre est tiré du portugais *mulato*, lui-même issu de *mulo* qui signifie mulet, hybride mâle d'un âne et d'une jument, toujours stérile. Il est réservé au métis né d'une ou d'un Noir avec une ou un Blanc.

1770 observé par Moreau de Saint-Méry peut s'expliquer par le poids économique croissant de la classe des libres de couleur²⁰, qui leur permet de consacrer un budget plus important au costume, lequel bénéficie en outre de l'augmentation de l'utilisation du coton et de l'autorisation d'imprimer les tissus. Signe manifeste de l'affirmation du costume créole, ses formes souples et confortables sont adoptées par les créoles blanches coiffées d'un madras noué, et s'importent même en métropole vers 1778-1779, avec les robes en chemise²¹.

Les quatre élégantes du pastel de Savart ont rehaussé leurs toilettes de colliers et de boucles d'oreilles, dont on devine les motifs typiquement créoles. Les bijoux réalisés aux Antilles au XVIII^e siècle sont les éléments essentiels du paraître et de la fortune. En or, ils constituent une épargne, patiemment thésaurisée, perle après perle, pour former ces colliers grain-d'or qui, portés sur plusieurs rangs, témoignent de l'enrichissement ou de l'attachement sentimental dont jouit une femme. Tout comme le costume dont on a souligné l'originalité, la joaillerie des Antilles ne se contente pas de copier les modèles européens. Les artisans orfèvres, qui sont fréquemment d'anciens esclaves formés en métropole, mêlent les influences et les techniques et n'hésitent pas à s'inspirer des motifs liés à l'esclavage. Ainsi la fameuse maille forçat, qui trouve son origine dans les chaînes portées par les esclaves. Autre source d'inspiration, l'exubérance de la flore tropicale s'exprime dans le collier-chou ou la boucle d'oreille pomme-cannelle qui semblent constituer la parure de la figure de droite.

Les bijoux des quatre jeunes créoles paraissent en or, à l'exception de la femme du premier plan qui porte un collier de « rassade »²². Leurs toilettes et leurs bijoux font ainsi fi des lois somptuaires qui, tout au long du XVIII^e siècle, ont tenté de réfréner le goût du luxe, tant chez les esclaves²³ — les autorités disant craindre les désordres sur les habitations que l'appât du gain ne manquerait pas de faire naître, conduisant au vol et à la prostitution — que chez les libres, cette fois pour lutter contre « l'assimilation des gens de couleur avec les personnes blanches dans la manière de se vêtir »²⁴. Un premier texte de 1720 interdisait aux libres le

20. D'après les statistique de Moreau de Jonnés (cf Emile Hayot, « Les gens de couleur libres du Fort Royal, 1679-1829 », *Revue française d'histoire d'Outre-Mer*, 1971 ; et Lyne-Rose Beuze, *Costumes créoles : mode et vêtements traditionnels des Antilles françaises 1635-1948*, Fort-de-France, éditions Fabre Domergue, 1999, p. 48), les affranchis étaient 832 vers 1700 pour la Martinique et la Guadeloupe confondues, chiffre qui passe à 4200 en 1776, et qui double en moins de vingt ans, pour atteindre 8800 à la veille de la Révolution. Ils étaient beaucoup plus nombreux encore à Saint-Domingue qui comptait environ 50000 libres en 1789. Les chiffres sont en revanche beaucoup plus faibles dans les îles anglaises, telles la Barbade et la Jamaïque.

21. Beuze, op. cit., p. 31

22. Perle de verre ou d'émail utilisée pour la fabrication des colliers ou des bracelets de pacotille, principalement utilisée dans le commerce de la traite.

23. Extrait de l'ordonnance de 1720 : « Ceux [les esclaves] qui servent à titre de valets ou de servantes [...] pourront se vêtir de toile de Vitré ou de Morlaix ou de vieux habits de leurs maîtres, avec colliers et pendants d'oreille de rassade ou d'argent [...] avec chapeaux et bonnets, turbans et brésilienne simple, sans dorure ni dentelle, ni bijoux d'or, de pierreries, ni soie ni ruban [...] ».

24. Citation reprise par Lyne-Rose Beuze, op. cit., p. 54, d'après la thèse de doctorat en droit d'Auguste Lebeau, publiée sous le titre *De la condition des gens de couleur libres sous l'ancien régime d'après des documents des Archives nationales*, Poitiers, imprimerie Masson, 1903.

port de certains tissus — la dentelle notamment — et de bijoux en or, mais il fut peu suivi et dut être consolidé par trois ordonnances en 1754, 1765 et 1809. L'ordonnance du 30 juillet 1765, soit cinq ans seulement avant le pastel de Savart, stipule dans son article 3 « que tous les mulâtres, Indiens ou nègres affranchis ou autres, libres de naissance, de tout sexe, pourront s'habiller de toile gingas, coton, indienne ou autres étoffes équivalentes de peu de valeur, avec pareils habits dessus, sans soie, dorure, ni dentelle, chapeaux, chaussures et coiffures simples, sous peine de prison et de confiscation de leurs hardes [...] ». Les auteurs contemporains insistent d'ailleurs sur l'inapplication de ces lois, ce dont témoigne également le pastel.

Dans ce contexte, la figure de gauche, la plus noire de peau, est réellement singulière avec son costume en fines dentelles, son collier grain-d'or à deux rangs et ses pendants d'oreilles en or. Le faste de sa mise semble pourtant contredit par la simplicité de son geste, tenant du plat de la main une assiette de viande, comme le ferait une domestique. Les trois autres femmes posent avec une égale coquetterie dans leurs riches atours, mais on retrouve chez elles aussi ces « attributs » des petits métiers, évocateurs d'une condition plus modeste. Elles semblent célébrer la réussite d'une classe sociale nouvelle, celle des artisans libres de couleur, où la figure du premier plan incarnerait la couturière ou la mercière posant avec ses coupons de tissus et sa règle, et celle placée derrière elle, coiffée d'un tray de pâtés, la commerçante ambulante.

La mise en valeur des quatre femmes est encore renforcée par l'utilisation d'un code de représentation occidental, une architecture feinte qui les encadre et qui ne correspond à aucune réalité locale.

VISION IDEALISEE OU MILITANTE ?

L'évocation de ces métiers et, en dépit des métissages variés, la faible individualisation des traits des figures, caractérisent le sujet comme une scène de genre plus qu'un portrait de groupe. D'ailleurs, les portraits de libres de couleur sont extrêmement rares, même s'il faut pondérer cette observation par le fait que le climat des Antilles est peu favorable à la conservation des peintures et des dessins. Les quelques portraits connus pour la fin du XVIII^e siècle ne sont pas exécutés par des artistes des Antilles et mettent en scène des personnalités importantes, des mulâtres ayant eu une carrière militaire, tels que le Chevalier Saint-Georges — qui fut également escrimeur et musicien réputé —, Toussaint Louverture, ou Alexandre Dumas père. Le seul peintre d'origine antillaise, avant le XX^e siècle à avoir fait une carrière reconnue et à avoir laissé une trace importante dans l'histoire des arts est Guillaume Guillon-Lethière. Fils métis d'un procureur du roi et d'une femme libre de couleur, il quitte sa Guadeloupe natale à l'âge de 14 ans pour suivre son apprentissage en France. Élève de Doyen, second prix de Rome en 1784, directeur de l'Académie de France à Rome de 1807 à 1816, il ne revit jamais la Guadeloupe, mais cet attachement aux racines antillaises s'exprime dans le très beau *Serment des ancêtres*, peint en 1822, représentant la rencontre historique entre le chef des mulâtres de Saint-Domingue, Alexandre Petion et le

général Dessalines, lieutenant de Toussaint Louverture, associés pour lutter contre le rétablissement de l'esclavage voulu par Napoléon en 1802. Ce serment est à l'origine de l'indépendance d'Haïti (1804) et le tableau, miraculé du tremblement de terre du 12 janvier 2010, est devenu une icône de ce pays.

Le pastel de Savart peut être mis en relation avec la peinture de *Le Masurier* évoquée plus haut (fig. 2), conservée au ministère de l'Outre-mer, signée et datée de 1775²⁵, et qui met en scène des libres de couleur martiniquais. Une mulâtresse richement habillée est représentée dans son intérieur, recevant pour le café une femme libre, noire ou « sacatra »²⁶, et ses enfants. Si les figures métissées et les costumes rappellent le pastel de Savart, chez *Le Masurier* règne un sentiment de confort bourgeois qui tranche avec l'exotisme des costumes féminins, le grand hamac de repos ou la petite nature morte de fruits placée dans l'angle droit du premier plan. L'évocation d'une certaine aisance sociale va de pair avec une réinterprétation des codes sociaux européens. Cependant, il faut se garder de voir ici un témoignage trop exact des réalités de la colonie. Un second tableau de *Le Masurier* (fig. 5), conservé au même endroit, forme une sorte de pendant avec le premier en transposant ce moment de sociabilité et de repos chez les esclaves²⁷. Toujours autour d'une table, mais à l'extérieur de leur case en gaulettes, une femme assise fume la pipe tout en conversant avec un coupeur de canne qui porte son sabre au long du corps. À l'arrière-plan, un homme boit, directement à la bouteille. À côté de lui, un jeune métis très clair fait tomber, à l'aide d'une gaule, des fruits qui sont mangés par l'enfant situé derrière lui. La richesse de la plantation est symbolisée par les enfants qui, au premier plan, sucent des bâtons de canne à sucre, les arbres chargés de fruits et le paysage pastoral qui se déploie à l'arrière-plan dans une perspective atmosphérique aux tons pastels. Tous ces éléments concourent à baigner cette scène d'un sentiment hédoniste troublant.

Le Masurier, comme Savart, nous donnent à voir la vie aux Antilles françaises sous un jour favorable. Toutefois, cette vision doit être sensiblement nuancée, notamment par les témoignages d'anciens esclaves²⁸ qui décrivent une société inhumaine et cruelle et par l'analyse des situations, très différentes d'une île à l'autre, d'une habitation à l'autre et selon que les esclaves sont affectés au jardin ou à la maison. Les différences de statuts entre libres et non libres, ou encore entre libres de couleurs, introduisent encore de nombreuses nuances. En effet, la société antillaise de cette époque est toute entière organisée autour du « préjugé de couleur », qui est l'utilisation de la différence de couleur de peau — depuis le blanc des colons européens jusqu'au noir de la main-d'œuvre forcée originaire d'Afrique —, comme légitimation de l'ordre social et fondement hiérarchique. L'identité, collective ou individuelle, se définit ainsi avant tout par

25. Œuvre achetée en 1972 par le ministère de l'Outre-Mer ; inscription en bas à gauche : *Le Masurier pingebat in Martinica 1775*.

26. D'après la classification établie par Moreau de Saint-Méry, le sacatra caractérise une personne constituée de 8 à 6 parties blanches pour 112 à 120 parties noires.

27. Œuvre achetée en 1972 par le ministère de l'Outre-Mer ; inscription en bas à droite : *Le Masurier pingebat in Martinica 1775*.

28. Parmi les plus connus, *Ma véridique histoire*, d'Olaudah Equiano, qui publie neuf éditions par souscription entre 1789 et 1794.

la couleur inscrite dans les chairs et, de ce fait, la société porte une attention extrême à l'analyse des types physiques et à la transmission des caractères. Or, dès le départ, ce modèle binaire de relations sociales est pris dans des contradictions, liées à la pratique des affranchissements d'une part, et à la progression du métissage d'autre part²⁹.

Afin que les mulâtres ne prennent pas une place trop importante dans la société coloniale, le pouvoir a, au XVIII^e siècle, multiplié les entraves aux unions interraciales et à l'affranchissement des enfants nés de ces unions. Il a aussi fait en sorte de limiter leur pouvoir économique, par exemple en interdisant la donation entre vifs blancs à gens de couleur, et leur influence politique en les excluant de certains emplois publics, ainsi qu'en légiférant, par les lois somptuaires déjà évoquées, pour les empêcher de reproduire les pratiques sociales de la société blanche.

La couleur est en outre frappée d'une présomption de servitude qui a pour conséquence, comme le souligne J.-L. Bonniol, que « la lutte contre les « faux libres » impose aux gens de couleur de devoir prouver sans arrêt leur liberté »³⁰. L'impérieuse nécessité de se distinguer des esclaves a sans doute conduit à cette surenchère vestimentaire observée chez les affranchis. La population blanche, très minoritaire et concurrencée par le groupe des gens de couleur, étend donc la ségrégation raciale aux libres de couleur et produit un « sous-racisme » nécessaire au maintien de son autorité.

À l'époque de Joseph Savart, la population blanche ne représente plus que 13% environ du peuplement de la Guadeloupe, c'est dire si le « diviser pour mieux régner » a d'importance... Moreau de Saint-Méry résume ainsi cette stratégie : « l'opinion [...] veut par conséquent qu'une ligne prolongée jusqu'à l'infini sépare toujours la descendance blanche de l'autre [...] »³¹.

Dans ces conditions, il était essentiel d'attester de la pureté de son sang. Mais pour tous ceux situés de l'autre côté de cette fameuse « ligne de couleur », le fonctionnement de la société coloniale a encouragé la création d'une classification exprimant la diversité des phénotypes, décrite par Moreau de Saint-Méry, basée sur l'observation, la tradition orale et les textes. Cette classification, essentiellement généalogique, repose sur des calculs mathématiques assez complexes qui divisent l'individu en 128 parties, qui correspondent aux apports de 128 ancêtres sur 7 générations. Elle définit ainsi 9 catégories, de la plus noire (« sacatra » : 8 à 16 parties blanches pour 112 à 120 parties noires) à la plus blanche (« sang mêlé », 125 à 127 parties blanches pour 1 à 3 parties noires), en passant par la combinaison originelle, celle d'un blanc et d'une noire qui donne un mulâtre (56 à 70 parties blanches pour 58 à 72 parties noires). Moreau de Saint-Méry accompagne ses catégories, qu'il admet comme approximatives, de descriptions des caractéristiques physiques. Ainsi, le quarteron (122 à 124 parties blanches pour 4 à 6 parties noires) « a la peau blanche, mais ternie par une nuance de jaune très affaibli ; ses cheveux sont plus longs que ceux du mulâtre et bouclés. [...] Il est des quarteronnes dont la

29. Jean-Luc Bonniol, *La couleur comme maléfice : une illustration créole de la généalogie des Blancs et des Noirs*, Paris, 1992, p. 56.

30. Ibidem, p. 66

31. Ibidem, p. 65.

blancheur est telle, qu'il faut des yeux bien exercés pour les distinguer des blanches »³². Il ajoute des commentaires sur les traits comportementaux ainsi que sur l'adaptabilité au milieu environnant de chaque type.

Pour les populations métissées, cette classification est très importante. D'une part elle est inscrite sur les registres d'état civil et actes notariés, d'autre part elle établit une hiérarchie qu'il est possible, de génération en génération, de gravir, sans jamais cependant pouvoir franchir la « ligne de couleur ».

Cependant, c'est au moment où le préjugé de couleur est le plus encadré juridiquement que sont jetées les bases idéologiques de la législation révolutionnaire abolissant l'esclavage et la ségrégation. Moreau de Saint-Méry et Jean Barré de Saint-Venant, auteur d'un *Mémoire sur l'ordonnance concernant les procureurs-gérants et économes d'habitations* et de la *Grande lettre des colons du Nord au Roi*, appartiennent à ce courant rénovateur. Issu d'une famille favorisée, artiste, aventurier et apparenté par son mariage aux « petits blancs » de la colonie, Joseph Savart est entraîné vers ce milieu progressiste. Son engagement est entier, ainsi que l'atteste son exil à la Dominique en 1792. En prenant part, avec d'autres républicains exilés, à l'élection des députés des îles du Vent à la Convention nationale, « Savart père de famille ; Savart fils [et] Savart cadet »³³ participent au premier vote au suffrage universel de l'histoire de France. Le fils Antoine, qui embrasse la carrière militaire dès l'âge de seize ans, partage les mêmes convictions et, en tant que lieutenant du Génie, prend une part active à la lutte qui oppose l'armée révolutionnaire française aux Anglais et aux contre-révolutionnaires³⁴.

Aux Antilles, l'acte le plus marquant de la période révolutionnaire est sans conteste l'abolition de l'esclavage, prononcée par la Convention en 1794. Elle constitue un symbole très puissant des changements qui s'opèrent et qui étaient préfigurés depuis plusieurs années dans les textes des philosophes des Lumières. Les valeurs d'égalité et de fraternité sont également portées par des artistes comme Savart, dont les *Quatre femmes créoles* sont représentées à l'égal des Blanches, magnifiées par le costume et les artifices du portrait, dignes et libres, conscientes de leurs différences et en même temps unies comme des sœurs. Mais il n'est sans doute pas le seul à exprimer dans son œuvre cette veine réformiste et fraternelle. Deux petites peintures anonymes, signalées par Danièle Begot

32. Ibidem, p. 68.

33. Ils furent 285 « vrais Républicains » qui se retrouvèrent à Roseau le 28 octobre 1792, « l'an quatrième de la régénération française ». Tous déclarèrent avoir « été obligés de quitter leurs biens et leurs familles parce qu'ils ont refusé de prendre les armes pour repousser la station française et d'arborer le signal de la révolte ». Estimant être « les seuls fidèles à la métropole », ils sont donc les seuls en droit d'élire des députés à la Convention. Ces délibérations et votes seront enregistrés à la Convention le 15 septembre 1793. Source : Paris, Archives nationales AN C//181/86. Voir le remarquable article de Bernadette et Philippe Rossignol : « La Dominique refuge des pierrotins patriotes », *Généalogie et Histoire de la Caraïbe*, n° 226, juin 2006, p. 28-29, ainsi que celui de Pierre Bardin, « À la Dominique, 1792 : Les électeurs des députés à la Convention », *ibid.*, p. 31-37.

34. Il participe en tant que lieutenant du Génie aux deux sièges de la Martinique contre les Anglais, en 1793 et 1794. Après une période de captivité, il poursuit son action en Guadeloupe aux côtés de Victor Hugues, envoyé par la Convention pour chasser les Anglais et abolir l'esclavage (campagne de Brumaire An III, octobre/novembre 1794).

et récemment apparues sur le marché de l'art, viennent confirmer ce sentiment. Elles représentent la rencontre très amicale de militaires avec des mulâtresses, autour d'une danse pour l'un (fig. 6), et d'une baignade pour l'autre (fig. 7). Grâce à la très précieuse analyse iconographique réalisée par le musée de l'Armée, il est possible de situer ces scènes de genre en Guadeloupe, dans les années 1776-1778³⁵, donc à une période très contemporaine des artistes Savart et Le Masurier. En effet, Sylvie Le Ray-Burimi a pu identifier les régiments représentés dans cette paire de tableaux comme étant les 5^e et 6^e régiments d'infanterie de Navarre³⁶ et d'Armagnac³⁷, ainsi que le régiment de Guadeloupe³⁸, ce dernier étant constitué par un recrutement local multiethnique. Les personnages en bonnets sont des grenadiers. Les soldats et les officiers sont représentés en tenue de société — bas et escarpin au lieu des guêtres —, ce que confirme l'atmosphère joyeuse et même galante de ces deux scènes qui réunissent soldats de la colonie et libres de couleur. Ces peintures, qui ont la maladresse d'un travail d'amateur, sont peut-être des souvenirs de régiment peints par un soldat. Il serait imprudent d'y voir une description fidèle des relations sociales en Guadeloupe à la fin des années 1770, mais il le serait tout autant d'y voir une simple réponse au goût métropolitain fantasmant un paradis lointain.

Dans ce contexte, les *Quatre femmes créoles* apparaissent sous un jour nouveau, celui de la concorde. Ce pastel, seul témoignage à ce jour de l'activité picturale de Joseph Savart, nous laisse de son auteur une image assez énigmatique et surprenante. Un artiste engagé dans l'action révolutionnaire en 1792, âge d'or de la société coloniale et du système économique qu'elle promeut, aurait-il simplement recherché l'exercice de style, tenté l'esthétisme en représentant les quatre principales nuances de peau métissées ? On peut penser au contraire que, derrière la plaisante scène de genre, s'exprime un manifeste républicain pour l'union des gens de couleur et l'égalité des peuples³⁹.

35. Cette fourchette chronologique repose sur l'identification des régiments et le règlement appliqué à leurs uniformes. Ainsi, le régiment d'Armagnac n'est créé que le 25 mars 1776, lorsque le régiment de Navarre est scindé en deux : les 1^{er} et 3^e bataillons forment le Vieux Navarre (5^e régiment d'infanterie) ; les 2^e et 4^e bataillons forment le nouveau régiment d'Armagnac (6^e régiment d'infanterie). Le 2^e bataillon est à la Guadeloupe au moment de la formation du régiment d'Armagnac en prévision d'une guerre avec l'Angleterre. Par ailleurs, leurs uniformes correspondent aux règlements en vigueur dans les années 1770, et plus précisément vers 1776-1778.

36. L'uniforme du régiment de Navarre consiste en une veste et un habit blanc avec collet, revers et parement bleu céleste ; casque en cuir ; poche en carré et en travers avec sept ou neuf boutons en laiton ; parement à cinq boutons en laiton. Ces éléments nous permettent donc d'affirmer que ces deux peintures sont postérieures à 1776.

37. L'uniforme du régiment d'Armagnac est également blanc mais se distingue par le collet aurore (brun orangé) et des boutons blancs.

38. L'uniforme de Guadeloupe consiste, vers 1773-1776, en un habit bleu avec collet et parement cramoisi et retroussis blanc.

39. Nos remerciements vont à Matthieu Dussauge, conservateur du musée Schoelcher, pour son aide dans la préparation de cet article.



Fig. 1 – Marie Joseph Hyacinthe Savart. *Quatre femmes créoles*. 1770.
Pastel sur papier maroufflé. H. 0,56 m ; L. 0,45 m. Inv. 2009.1.1. Pointe-à-Pitre.
Musée Schoelcher.



Fig. 2 – Le Masurier. *Famille de mulâtres*. 1775. Huile sur toile. H. 1,25 m ; L. 1,06 m. Paris. Ministère de l'Outre-mer.



Fig. 3 – Grasset de Saint-Sauveur. *Nègresse et femme mulâtre*. Planches tirées de l'Encyclopédie des voyages, contenant l'abrégé historique des mœurs, usages, habitudes domestiques, religions, fêtes... Labrousse, dess. ; Laroque, grav., Paris, 1796. Paris. Bibliothèque nationale de France.



Fig. 4 – Agostino Brunias, *Femme créole et servantes*, vers 1770-1780. Huile sur toile, 0,30 × 0,23 m. Madrid, musée Thyssen-Bornemisza, INV. Nr. CTB.1985.5.



Fig. 5 – Le Masurier, *Esclaves*, 1775. Huile sur toile. H. 1,25 m ; L. 1,06 m. Paris. Ministère de l'Outre-mer.



Fig. 6 – Anonyme. *Scène de danse*. Vers 1776-1780. Huile sur toile.
Collection Mémorial ACTe — Région Guadeloupe



Fig. 7 – Anonyme. *Scène de baignade*. Vers 1776-1780. Huile sur toile.
Collection Mémorial ACTe — Région Guadeloupe.