



HAL
open science

Des figures en marge ? Les Juives et les femmes noires dans l'orientalisme et l'art colonial marocain

Marlène Lespes

► **To cite this version:**

Marlène Lespes. Des figures en marge ? Les Juives et les femmes noires dans l'orientalisme et l'art colonial marocain. 2018. hal-01911884

HAL Id: hal-01911884

<https://hal.science/hal-01911884>

Preprint submitted on 4 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Des figures en marge ? Les Juives et les femmes noires dans l'orientalisme et l'art colonial marocains.

Marlène LESPES, Université Toulouse 2 Jean-Jaurès

« La » femme orientale, on le sait, est un des sujets phares des peintres occidentaux voyageant au Maghreb ou au Moyen-Orient, comme de ceux qui reconstituent un Orient dans leur atelier parisien. Mais loin de se réduire à une seule catégorie, les Orientales, tout comme les Orientaux, ont été regroupées dans diverses classifications religieuses, « ethniques » ou sociales, dont les plus célèbres, « Arabes » et « Berbères », éclipsent toutes les autres à partir du XX^e siècle. Si la peinture occidentale met en scène principalement des femmes de ces deux groupes (ou du moins présentées comme telles), d'autres types de femmes apparaissent aussi dans les toiles. Celles-ci ont en commun d'appartenir à des catégories en marge de la société traditionnelle musulmane. En nous appuyant sur le cas du Maroc¹, nous voulons mettre en lumière ici deux autres populations féminines représentées par les peintres : les Juives, dont le statut de *dhimmi*² les soumet à plusieurs contraintes, et les femmes noires, qui constituent la majorité des esclaves au Maroc. Nous souhaitons donc examiner successivement les représentations de ces deux types de femmes généralement oubliées quand on parle d'orientalisme ou d'art colonial³ et qui sont pourtant bien présentes picturalement. Quelles visions de ces femmes les peintres nous présentent-ils ? Quel espace leur accordent-ils ? Y a-t-il des changements dans l'iconographie des Juives et des Noires entre la peinture orientaliste française du XIX^e siècle et la peinture coloniale du siècle suivant ?

1. Les femmes juives : des « perles⁴ » dont l'éclat se ternit

Les peintres orientalistes font souvent appel aux Juives en Afrique du Nord

-
- 1 Cet article est une version synthétisée d'une partie de ma thèse en histoire de l'art contemporain portant sur la notion d'art colonial théorisée à partir de l'exemple des peintres français partis au Maroc pendant le protectorat (1912-1956). Cette thèse, dirigée par Jean Nayrolles, a été soutenue en 2017 à l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès.
 - 2 Rappelons que la population juive au Maroc est placée sous le régime de la *dhimma*, un contrat social de protection des musulmans envers les Juifs qui vivent en terre d'Islam, en échange d'un ensemble de règles à respecter. Pour une approche historique sur les relations entre ces deux communautés, cf. Mohammed Kentib, *Juifs et musulmans au Maroc. Des origines à nos jours*, éd. Tallandier et Projet Aladin, 2016 et *La Vie juive au Maroc*, Jérusalem, Musée d'Israël, 1986.
 - 3 J'utilise ici le terme « art colonial » pour désigner les productions artistiques réalisées par des artistes occidentaux à partir de leur expérience dans les colonies. De même, l'appellation de peintre « colonial » fait référence à un artiste de ce courant. Pour une définition plus large de cette formule, cf. Dominique Jarrassé, « L'Art colonial, entre orientalisme et art primitif. Recherches d'une définition », *Histoire de l'art*, n° 51, novembre 2002, p. 3-16.
 - 4 D'après Eugène Delacroix, « Les Juives sont admirables. Je crains qu'il soit difficile d'en faire autre chose que de les peindre : ce sont des perles d'Éden. » Lettre du 25 janvier 1832 à M. Pierret, dans *Lettres de Eugène Delacroix (1815-1863)*, Paris, Quantin, 1878, p. 121.

comme modèles, car celles-ci possèdent le double avantage sur les musulmanes de ne pas manifester de crainte religieuse envers leur représentation picturale⁵ et de ne pas être voilées intégralement⁶. Pour sortir de chez elles, les Juives citadines s'enroulent dans un châle qui peut recouvrir leur tête mais qui laisse leur visage dévoilé. Il est donc assez facile pour les artistes de réussir à les faire poser en passant par l'intermédiaire d'un ami ou d'un parent complaisant. Ainsi, Eugène Delacroix bénéficie de l'aide du drogman Benchemol pour s'insérer à plusieurs reprises dans la communauté juive tangéroise, mais aussi meknassie⁷, croquant à plusieurs reprises des jeunes femmes juives, « à la fois belles et jolies » et dont les « habits ont une certaine dignité qui n'exclut ni la grâce ni la coquetterie⁸. »

À ces aspects pratiques s'ajoute probablement une sensibilité au mythe de la « belle Juive » qui se met en place au début du XIX^e siècle dans les cercles intellectuels et culturels européens, et notamment français⁹. L'élément fondateur de ce mythe, qui à ces débuts considère toute jeune femme juive belle, parce que Juive, réside dans le succès d'*Ivanhoé* de Walter Scott, traduit en français dès 1820 ; par ce roman, a lieu également une redécouverte du *Cantique des cantiques* qui inspire plusieurs poètes ; enfin, l'orientalisme inclut les Juives dans ses fantasmes sur les femmes orientales, comme le montrent plusieurs poèmes de Victor Hugo dans les *Orientales*. Les peintres se montrent aussi réceptifs à ce mythe et, au moment où l'engouement pour les modèles féminins juifs est le plus fort à Paris (soit entre 1830 et 1870), certains d'entre eux partent à la rencontre de ces femmes en Orient.

Dans les tableaux et les ouvrages littéraires de cette époque, les « belles juives » possèdent un physique commun : considérées comme parfaites, elles ont une peau très blanche, une chevelure noire sensuelle et des yeux noirs qui les dotent d'un regard profond, attractif, envoûtant. Ces mêmes traits se retrouvent dans l'orientalisme pictural : les deux peintres français à s'être le plus consacrés à la représentation de femmes juives marocaines, Eugène Delacroix et Alfred Dehodencq, souscrivent à ce poncif physique

[fig. 1]. Alfred Dehodencq, *La Mariée juive au Maroc*.

Remarquons néanmoins que chez Delacroix les Juives ne sont pas les seules Orientales à correspondre à ce type : ses musulmanes, qu'elles soient Algéroises (les deux versions des *Femmes d'Alger dans leur appartement*), Tangéroise (*Vue de*

5 Si au Maroc il n'y a pas d'interdiction stricte islamique quant à la représentation d'êtres animés, certains Marocains mettent en avant leur respect des préceptes religieux pour refuser de poser pour les peintres, surtout avant le protectorat.

6 Pour de multiples exemples de ce rapport privilégié entre les peintres orientalistes et les Juifs en Orient, cf. *Les Juifs dans l'orientalisme*, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2012.

7 Maurice Arama, *Eugène Delacroix au Maroc. Les heures juives*, Paris, Non-Lieu, 2012.

8 Eugène Delacroix, « Souvenirs d'un voyage dans le Maroc », dans Michèle Hannoosh, Eugène Delacroix, *Journal*, José Corti, 2009, tome I, p. 286.

9 Christine Peltre, « Un autre message ? Présences picturales des juifs dans les Orient du XIX^e siècle », dans *Les Juifs dans l'orientalisme*, op. cit., p. 15-23. Dans cette partie, je m'appuie principalement sur l'ouvrage d'Éric Fournier, *La « Belle Juive », d'Ivanhoé à la Shoah*, Seyssel, Champ-Vallon, 2011.

Tanger) ou simple *Odalisque*, possèdent un physique similaire. Pour cet artiste, ces caractéristiques physiques correspondent donc moins à un type « religieux » ou « ethnique » qu'à un archétype plus général, celui de la femme orientale.

Par ailleurs, Delacroix et Dehodencq semblent apporter une variation au mythe de la « belle Juive » non relevée par Éric Fournier en littérature : dans leurs toiles, leurs dessins ou leurs aquarelles, les Juives sont presque systématiquement vêtues de la *qswa el qbira*, la robe d'apparat qu'elles portent pour les cérémonies importantes, notamment le mariage. Cette robe se compose traditionnellement d'une jupe portefeuille, le plus souvent noire, verte ou rouge, garnie de galons d'or, d'un plastron recouvert de broderies dorées, d'une large ceinture, d'un corselet et de manches en mousseline retroussées. Ce costume, par sa richesse et sa splendeur, participe pleinement à la beauté des Juives tant il lui est associé : non seulement elles le portent, fort logiquement, lors de réceptions d'hôtes prestigieux (comme le montrent les croquis de Delacroix sur la famille Bouzaglo) et de mariages (la *Noce juive*), mais même pour effectuer des achats, comme dans le *Marchand juif* de Delacroix

[fig. 2] Eugène Delacroix, *Le Marchand juif*.

et *Le Bijoutier juif* de Dehodencq, les jeunes femmes apparaissent vêtues de la sorte. Les « belles Juives » marocaines se distinguent donc des autres « Orientales » chez ces artistes non pas tant par la beauté de leur physique que par celle de leur costume. Ceci constitue une spécificité picturale de la « belle Juive » : en littérature, celle-ci est belle naturellement et, si elle porte des bijoux, ceux-ci viennent rehausser sa beauté et non la créer. L'association de la *qswa el qbira* à la femme juive se retrouve aussi dans les œuvres d'autres orientalistes français, comme Émile Vernet-Lecomte, mais aussi néerlandais, comme Victor Eeckhout et espagnols, comme Mariano Fortuny.

À partir des années 1870 et jusqu'à la Première Guerre mondiale, le mythe de la « belle Juive » se modifie : recouvrant en partie celui de la femme fatale fin de siècle, dont il est un des paroxysmes, il se vulgarise aussi sous les coups de boutoir assénés par les antisémites. Comme le dit Éric Fournier :

Le sublime décline au profit du pittoresque. [...] Les différentes parties de son corps ne sont presque plus une invitation au voyage de l'esprit et des sens, mais tendent à se réduire à des marques d'identification raciale. La peau, les cheveux, les yeux, le nez enfin, révèlent la judéité, bien plus que les splendeurs d'un éden perdu¹⁰.

Certains auteurs vont même plus loin en souhaitant séparer l'idée de beauté de la femme juive : Manette Salomon dans le roman éponyme devient laide au cours du récit et Édouard Drumont dans *La France juive* en 1886 présente ces femmes comme des séductrices qui ne sont belles que par artifice et qui usent de leurs appâts pour prendre dans leur filet des hommes aryens. Car la beauté physique de la Juive apparaît désormais comme synonyme de danger : la Juive utiliserait son charme pour séduire des hommes non juifs et les conduire à leur perte. Dans la peinture, les figures

10 Éric Fournier, *La « Belle Juive »...*, op. cit., p. 177.

de Salomé et de Judith, délaissées au début du siècle, sont reprises par les artistes à cette époque en étant investies d'une triple cruauté, celle que l'on prête à cette époque aux femmes, aux Juives et aux Orientaux. Deux peintres orientalistes marocains s'illustrent particulièrement dans ce registre, Henri Regnault et Benjamin-Constant.

Prenons le cas de Benjamin-Constant : celui-ci réalise dans les années 1880 une série sur Judith. Reprenant la pose fière et théâtrale de la *Judith et Holopherne* de Regnault, mais isolant la figure féminine et la privant d'un de ses attributs (la tête d'Holopherne), le peintre efface l'aspect narratif du sujet pour livrer une sorte de portrait symbolique : « Privée de toute connotation religieuse, Judith personnifie un archétype de la séductrice, de la femme fatale¹¹. » Cette figure féminine se confond alors avec celle de Salomé : alors qu'auparavant Judith incarnait le sacrifice de soi, la soumission à Dieu, la résistance, elle devient suspecte à cette époque de lascivité. Sa motivation première serait donc moins d'obéir à Dieu pour sauver son peuple que de céder à ses pulsions sexuelles mortifères¹². Cette vision se retrouve plus particulièrement dans deux versions de Judith de Benjamin-Constant

[fig. 3]. Benjamin-Constant, *Judith*.

où l'absence d'Holopherne fait d'autant plus paraître gratuite la nudité partielle de celle qui semble ici moins une héroïne biblique qu'une odalisque cruelle.

Au XX^e siècle, pendant le protectorat français au Maroc, les Juives retiennent moins l'attention des artistes qu'au siècle précédent : d'un côté, les peintres n'ayant plus désormais de difficultés à faire poser des modèles féminins musulmans, les Juives cessent d'être des modèles privilégiés. D'autre part, l'art colonial est principalement constitué de scènes de genre, de portraits et de paysages ; l'abandon de la peinture d'histoire entraîne de fait la disparition des Judith et Salomé « orientales ». Une autre raison de ce désintérêt réside aussi dans le délitement du mythe de la « belle Juive » dans l'entre-deux-guerres : la figure de la Juive perd de son intérêt aux yeux des écrivains et des intellectuels de cette époque. Même les auteurs antisémites se passionnent peu pour les Juives, perçues comme un danger négligeable si on les compare aux hommes. Enfin, au Maroc, si le mythe de la « belle Juive » s'efface, c'est peut-être aussi en partie à cause de l'occidentalisation d'une frange de la société juive. Déjà pourvoyeuse de nombreux drogman et d'hommes d'affaires qui jouent un rôle d'intermédiaire entre les Occidentaux et les Marocains musulmans, cette communauté se familiarise avec les us et coutumes français grâce à l'implantation de l'Alliance universelle israélite au Maroc à partir de 1862. Cette institution scolaire internationale, dont le siège est à Paris, dispense des cours dont les programmes se rapprochent des cours européens¹³ et incluent l'apprentissage de la

11 Samuel Montière, « Judith », dans *Benjamin-Constant, merveilles et mirages de l'orientalisme*, Toulouse, Musée des Augustins, et Montréal, Musée des Beaux-Arts, 2014-2015, p. 76.

12 Éric Fournier, *La « Belle Juive »...*, *op. cit.*, p. 191-213.

13 Rappelons que l'enseignement musulman, en dehors des écoles pour les enfants des élites, reste fondé, avant et pendant le protectorat, sur l'instruction religieuse, au moins jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Cf. Daniel Rivet, *Le Maroc de Lyautey à Mohammed V. Le double visage du protectorat*, Denoël, 1999.

langue française. Cette occidentalisation d'une partie de la population juive est relevée par de nombreux voyageurs étrangers¹⁴ qui signalent, entre autres signes visibles de ce rapprochement culturel, l'adoption du costume européen.

L'eupéanisation vestimentaire dans le milieu juif citadin n'apparaît qu'exceptionnellement dans la peinture coloniale, car les artistes cherchent à fixer dans les colonies non pas les transformations des sociétés indigènes, mais leurs aspects les plus permanents (ou du moins ceux qui leur paraissent tels). C'est ce que note Joseph Tolédano à propos des cartes postales sur les Juifs marocains, remarque qui est tout aussi valable pour la peinture :

Le processus accéléré de modernisation, la capacité d'adaptation dont les juifs étaient légitimement si fiers et qui laissait bouche bée les observateurs sans préjugés, en seront par exemple bien évidemment absents [des cartes postales], car que peut-il y avoir de "couleur locale" dans un juif habillé à l'eupéenne ?¹⁵

Suzanne Drouet-Réveillaud livre ainsi un de ces très rares exemples de témoignage d'une occidentalisation à travers le portrait de femmes et d'enfants juifs observant les rues du *mellah* depuis leur balcon, élément architectural présent uniquement dans les habitations juives au Maroc

[fig. 4]. Suzanne Drouet-Réveillaud, *Au balcon, mellah de Fez*.

Figurant trois générations de femmes, l'artiste montre l'évolution des costumes : celui de la grand-mère est une *qswa el qbira*, celui de la mère, beaucoup plus sobre, est probablement un caftan, tandis que la jeune fille est vêtue d'un chemisier et d'une jupe courte occidentale. Les Juives de la nouvelle génération, dont la beauté relevait autant de leurs caractéristiques physiques que de leur costume dans l'orientalisme marocain, perdent ainsi un de leurs marqueurs de judéité et de beauté : elles ne se distinguent plus désormais des musulmanes ou des Occidentales et elles « disparaissent » donc de l'art colonial.

Toutes ces raisons expliquent le désintérêt des peintres coloniaux marocains pour les femmes juives, belles ou non. Une poignée d'artistes seulement continue à puiser une part de son inspiration dans la communauté juive maghrébine : c'est le cas de Louis Morère, résident au Maroc depuis 1914, et de Jean Besancenot, qui réalise vers 1937-1939 une série de planches sur les costumes traditionnels marocains. Tous les deux rompent assez radicalement avec l'approche de leurs aînés. Ainsi, plutôt que de magnifier la beauté des costumes ou de la physionomie des femmes juives, Morère préfère aborder des aspects de la vie quotidienne de ces femmes sans enjolivement, comme dans *Femmes juives à la fontaine*.

14 Sur le regard des voyageurs occidentaux sur les Juifs maghrébins, cf. Colette Zytnicki, « Représentations précoloniales et coloniales : récits de voyage (XVI^e-XX^e siècles) », *Les Juifs du Maghreb. Naissance d'une historiographie coloniale*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 21-70.

15 Joseph Tolédano, « Les couleurs de la nostalgie », dans le portfolio de l'exposition *Clichés, les juifs du Maroc à travers la carte postale ancienne, 1900-1920*, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 1999.

[fig. 5]. Louis Morère, *Femmes juives à la fontaine*.

Loin de broder une énième variante de Rébecca à la fontaine, il montre des femmes de dos, réduites à des plages de couleur blanche (leur robe) et rouge (leur foulard), se pressant pour remplir leur cruche. La toile, extrêmement sobre par ses tonalités grises, ocre et rouges, comme par son style fort dépouillé, est caractéristique de son approche anti-exotique du Maroc. Les femmes juives de Morère n'entretiennent que peu de rapports avec celles des orientalistes : leur apparence physique et leur accoutrement, réduits à leur plus simple expression, ne sont ni particulièrement beaux ni particulièrement pittoresques. Loin du thème de la « belle Juive », en costume d'apparat, assez passive, et du désir qu'elle pouvait provoquer chez le spectateur, le peintre les peint comme des travailleuses d'une classe sociale assez humble. Quant à Besancenot, dans son livre publié en 1939, *Costumes du Maroc*, il consacre six planches sur les Juives dont deux montrent des femmes portant la *qswa el qbira*. Les quatre autres présentent des costumes ruraux, plus rarement représentés dans la peinture orientaliste que la robe d'apparat

[fig. 6]. Jean Besancenot, *Juive de Goulmima*.

L'artiste illustre donc pour la première fois la diversité culturelle de la population juive au Maroc qui n'est pas simplement implantée dans les grandes villes, comme pouvait le faire croire l'art orientaliste.

2. Les femmes noires : des éternelles subalternes ?

La présence d'une population noire au Maroc s'explique en grande partie par la pratique de l'esclavage ; l'Afrique subsaharienne constituant jusqu'à la fin du XIX^e siècle le plus grand réservoir d'esclaves pour toute l'Afrique du Nord, la plupart des Noirs au Maroc sont des esclaves ou des descendants d'esclaves affranchis¹⁶. Si toutes les femmes esclaves ne sont pas noires (il y a aussi un commerce de femmes blanches, arabes et berbères), toutes les femmes noires ne sont pas non plus des esclaves ; néanmoins, dans les toiles orientalistes, elles sont presque systématiquement montrées comme des subordonnées, esclaves ou domestiques. Deux grands types de sujet favorisent généralement la présence picturale des Noires : le marché aux esclaves et les scènes d'intérieur dans le harem ou le hammam.

Ces sujets fonctionnent sur le même principe : il s'agit moins pour les artistes de représenter une réalité sociale que de mettre en scène leurs fantasmes tournés principalement vers les femmes blanches. Ce sont donc elles qui sont au centre des

16 Sur l'histoire de l'esclavage au Maroc, cf. Roger Botte, *Esclavages et abolitions en terres d'Islam*, Bruxelles, André Versaille éditeur, 2010.

œuvres : dans les marchés aux esclaves, elles attirent le regard qui se porte seulement ensuite vers leurs compagnes noires

[fig. 7]. Ernest-Francis Vacherot, *Marchands d'esclaves au faubourg Bab-Azoun*.

Dans les scènes d'intérieur, les Noires restent cantonnées dans les charges de domestiques, de servantes, d'esclaves : elles sont au service manifeste de leur maîtresse, au physique caucasien ou (plus rarement) maghrébin et elles occupent donc presque toujours les seconds rôles. Leur présence est due à différentes raisons qui peuvent se conjuguer : sorte de note exotique, leur figuration participe à la construction d'un décorum « oriental » qui accrédite le réalisme de la scène tout autant que la présence du narguilé et des carreaux de faïence. La couleur de leur peau intéresse aussi les peintres qui ne manquent pas d'opposer les chairs dénudées et fortement juxtaposées des femmes blanches et des femmes noires. Enfin, la présence de ces dernières sert également à suggérer la hiérarchie extrêmement codifiée régnant dans certains harems musulmans qui peuvent abriter sous le même toit des esclaves, des concubines, des épouses légitimes et la parenté féminine du mari. Cependant, comme le note Christelle Taraud¹⁷, les peintres composent largement avec la réalité sociale du harem en reléguant systématiquement les Noires à des rôles subalternes et peu gratifiants. Car s'il est vrai que les esclaves blanches sont plus prisées que les Noires et occupent souvent le haut de la hiérarchie du harem, il faut néanmoins souligner que, d'une part les Blanches y sont en infériorité numérique, et que d'autre part, les Noires peuvent elles aussi se retrouver en position de supériorité dans ce système. Ce choix des orientalistes de composer un harem majoritairement (et parfois exclusivement) blanc, où les Noires ne sont que des subordonnées, peut s'expliquer par le fait que « la surexposition des Occidentales à l'intérieur des harems conforte aussi probablement une certaine idée de supériorité "raciale" fortement insérée dans le projet colonial¹⁸. » Pour le bourgeois du XIX^e siècle à qui s'adresse ce genre de scène, il paraît normal qu'une hiérarchie s'impose entre les Noires et les Blanches, fussent-elles « orientales ». N'oublions pas que l'esclavage n'est aboli en France qu'en 1848 et que cinq ans plus tard Arthur de Gobineau publie une première édition partielle de son célèbre *Essai sur l'inégalité des races humaines*. La seconde moitié du siècle donne jour à l'anthropologie physique qui s'emploie elle aussi à classer et hiérarchiser les races ; bien que de plus en plus concurrencée par l'ethnologie au XX^e siècle, elle perdure en tant que discipline scientifique reconnue jusqu'à la Seconde Guerre mondiale¹⁹. Un tableau orientaliste se déroulant dans un pays arabe et montrant une femme noire servie comme une maîtresse, dominant d'autres femmes, apparaît donc comme hautement inconcevable.

17 Christelle Taraud, « Une féminité orientale, érotique et exotique, en suspension », dans *Benjamin-Constant...*, *op. cit.*, p. 213-222.

18 *Ibid.*, p. 221

19 Sur la notion de la « race » dans l'anthropologie et l'ethnologie en France, cf. Alice L. Conklin, *Exposer l'humanité. Race, ethnologie et empire en France (1850-1950)*, Publications scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle, 2015.

Au XX^e siècle, dans la peinture coloniale marocaine, si certains peintres présentent encore les femmes noires comme des esclaves, la majorité des artistes rompent avec la vision orientaliste pour insérer ces femmes, esclaves ou non, dans des sujets typiques de l'art colonial : les femmes à la fontaine, les passantes, les marchandes, les mères et leurs enfants, les réunions féminines dans un patio ou sur une terrasse

[fig. 8]. Joseph-Félix Bouchor, *Femmes sur la terrasse*.

Ces femmes ne sont donc plus ici présentées comme des esclaves ou des subalternes. Leur présence dans ces toiles témoigne simplement du mélange de populations vivant au Maroc pendant le protectorat. Elles sont figurées en train de se livrer à des activités quotidiennes qui sont loin d'être l'apanage des esclaves. Notons qu'elles deviennent par ailleurs plus fréquemment sujet unique ou principal de la peinture.

Il faut s'arrêter ici sur le cas particulier de Jacques Majorelle. De 1931 à 1935, celui-ci s'adonne à une série d'environ quatre-vingts œuvres mettant en scène des Noires posant à Marrakech dans son jardin ou dans son atelier²⁰. Seules ou à deux, ces femmes prennent des postures lascives ; les bras levés derrière la tête, les jambes redressées ou croisées, les accessoires soulignant leur nudité, les regards franchement tournés vers le spectateur ou au contraire soigneusement cachés derrière leurs yeux clos, disent assez la pose d'atelier, soigneusement pensée et définie par Majorelle

[fig. 9]. Jacques Majorelle, *Les deux amies*.

L'érotisme de cette série ne peut être nié : les corps dénudés féminins sont explicitement offerts aux yeux des spectateurs occidentaux, et au voyeurisme s'ajoute parfois la suggestion d'un saphisme discernable dans les prémisses de caresses entre les modèles, dont les mains frôlent un sein ou se posent sur une cuisse. Cependant, la sensualité n'est pas le seul thème de cette série qui est également un hymne à la beauté plastique des corps de ces femmes, une célébration de l'art et de la nature. Le nu féminin sert ici de prétexte à une recherche formelle qui décontextualise le lieu et l'époque où prennent place ces figures : le peintre varie les techniques (grattage, détrempe, adjonction de poudre d'or ou d'argent, rehauts de gouache, de pastel) pour rendre les reflets de corps s'apparentant à des statues de bronze hiératiques ; les étoffes scintillent aussi, tout comme les bijoux, les palmes qui composent le décor et jusqu'aux dattes qui semblent du métal en fusion. Certaines œuvres sont composées autour de la rencontre entre plusieurs plages colorées, comme *Marbre noir*, où la peau d'un noir d'ébène du modèle se fond dans un tapis de la même couleur, zébré de blanc, les deux ressortant sur un aplat jaune tendre.

Il faut également noter une approche « primitiviste²¹ » de la part de Majorelle.

20 Pour une présentation et une analyse de cette série, cf. Chantal Destrez, « Les négresses nues, 1931-1935 », dans *Jacques Majorelle*, Musée des beaux-arts de Nancy, 1999, p. 141-147.

21 Je fais référence ici au primitivisme tel qu'il est défini par Colin Rhodes, c'est-à-dire à un courant

À cette époque, bien des scientifiques et des artistes présentent les femmes noires comme primitives (ce qui est jugé tantôt positivement, tantôt négativement) en vertu de leur mode de vie perçu comme resté celui de l'Antiquité, de la Bible ou même de la Préhistoire²². Félix Marcilhac, auteur en 1995 d'une monographie sur Majorelle, en livre un commentaire au premier degré :

À travers ces poses naturelles qu'il représente, c'est à la fois leurs âmes puériles et simples, sans détour ni arrière-pensée, qui intéressent Majorelle, tout autant que la qualité exceptionnelle de leur plastique. D'ailleurs, ont-elles conscience de provoquer ou d'être belles ? [...]

Cette "présence animale" [des modèles] extrêmement forte était avant tout l'expression d'une douceur de vivre, celle d'une joie enfantine et d'un détachement qui caractérisent les êtres préservés du temps, et que le monde moderne n'a pas encore corrompus²³.

Loin de faire œuvre d'ethnographe, comme l'indique par ailleurs Félix Marcilhac, Majorelle opte donc pour une approche à la fois décorative, érotique et « primitiviste » qui évacue toute question sur le statut social de ces femmes. En ce sens, l'artiste se rapproche de certaines œuvres africanistes²⁴ qui présentent les Noires à demi nues ou nues, dans la nature, se livrant à des tâches quotidiennes, mais dont les attitudes sont magnifiées par l'adjonction d'un filtre « classique » dans leur représentation. Le peintre belge Pierre de Vaucleroy note avec admiration : « les jeunes filles du Kasai apparaissent comme de véritables statues, ces statues antiques, d'où le regard ne peut se détacher qu'on souhaite voir se déplacer. J'ai peint, j'ai dessiné les attitudes de ce monde de jeunes déesses²⁵. » Dans *Le Chemin à la source* de cet artiste, on retrouve le même filtre antique, les mêmes corps de bronze, la même nudité « naturelle » et la même harmonie entre les femmes et la nature que chez Majorelle

[fig. 10]. Pierre de Vaucleroy, *Le Chemin à la source*.

Si celui-ci est le seul artiste au Maroc à montrer les femmes noires d'une manière primitiviste, il est en revanche loin d'être le seul à évacuer toute référence

artistique européen débutant à la fin du XIX^e siècle et qui voit dans le mode de vie ou dans l'art des sociétés perçues comme primitives un exemple à suivre. Cf. Colin Rhodes, *Le Primitivisme et l'art moderne*, Thames & Hudson, 1997.

22 Pour un condensé de cette vision, cf. Alain Ruscio, *Le Credo de l'homme blanc*, Bruxelles, éd. Complexe, 1995.

23 Félix Marcilhac, *Jacques Majorelle*, ACR éditions, 1995, p. 168.

24 Je considère que l'africanisme, c'est-à-dire l'art occidental ayant pour sujet l'Afrique coloniale subsaharienne, est une catégorie « régionale » de l'art colonial. Pour une étude poussée de l'africanisme belge, cf. Jean-Pierre de Rycke, *Africanisme et modernisme. La peinture et la photographie d'inspiration coloniale en Afrique centrale (1920-1940)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010.

25 Pierre de Vaucleroy cité dans *L'Afrique rêvée. Images d'un continent à « l'âge d'or » de la colonisation, 1920-1940*, Musée des beaux-arts de Tournai, 2010, p. 60.

directe à l'esclavage dans ses œuvres. En effet, dans l'art colonial, le terme « esclave » n'apparaît plus dans le titre des œuvres comme cela pouvait être le cas dans l'orientalisme. De plus, nous l'avons dit, la représentation générale des femmes noires évolue : elles ne sont plus les éternelles domestiques de femmes blanches ou maghrébines, mais elles se retrouvent dans tous les rôles attribués aux femmes indigènes. Ce changement dans leur figuration se rapproche davantage de la réalité qu'auparavant ; mais n'est-ce pas aussi un moyen pour les artistes de faire oublier le statut social de ces femmes au spectateur métropolitain, pas forcément au courant de la perpétuation de l'autre côté de la Méditerranée d'une pratique interdite en France depuis trois quarts de siècle ? Car l'esclavage au Maroc perdure pendant le protectorat, qui interdit le commerce des esclaves, mais non l'existence même de l'esclavage. Si les écrivains coloniaux abordent sans tabou ce sujet (précisons également qu'ils sont peu nombreux à le condamner), les peintres jouent de l'ambiguïté que permet la peinture qui montre des personnages sans définir leur statut social.

Ce n'est pourtant pas faute d'être au courant de l'existence de l'esclavage : ainsi Aline Réveillaud de Lens, peintre vivant entre Fès et Meknès dès le début du protectorat, achète une jeune esclave, Yacout en 1915. Grâce à son journal, nous savons qu'elle nourrit une vision ambiguë de l'esclavage, dont elle paraît condamner le principe d'asservissement total d'individus par d'autres individus tout en étant d'accord au fond avec l'idée de hiérarchie innée entre des groupes humains. Cette vision transparait-elle dans sa pratique artistique ? Trop peu d'œuvres sont connues pour que l'on puisse avancer une conclusion définitive, néanmoins son journal fournit un exemple de toile mettant en scène une esclave. Il s'agit de *La Porteuse de nouvelle*, tableau réalisé à l'hiver 1914-1915, montrant « une vieille esclave [qui] vient raconter à une jeune femme les menus faits de la maison paternelle²⁶ », scène tirée de la vie quotidienne et que l'artiste dit avoir observée chez sa voisine. Cette œuvre illustre ce que nous disions plus haut, le fait que l'esclavage n'est plus montré de manière explicite dans l'art colonial : le titre n'y fait pas référence et l'esclave sortant du rôle traditionnel que lui assignait la peinture orientaliste, l'identification de son statut social (domestique ou esclave ?) repose uniquement sur les connaissances personnelles du spectateur sur la législation marocaine.

En résumé, contrairement à la peinture orientaliste, la peinture coloniale aborde rarement de front la question de l'esclavage au Maroc. Quand elle le fait, l'image qu'elle en donne est neutre moralement, loin de celle des marchés aux esclaves du XIX^e siècle, prétexte certes à montrer des femmes dénudées, mais qui pouvait aussi susciter une indignation de bon aloi, voire, dans certains cas, de la compassion. La majorité des toiles montrant des esclaves (quelle que soit leur couleur) élude la question de leur statut social en n'opposant plus de manière binaire, comme auparavant, les maîtresses blanches aux esclaves noires vouées à leur service ; en mettant fin à ce schématisme, les artistes ramènent bien de la diversité et de la véracité dans la représentation picturale des esclaves et des Noires, mais au détriment

26 Aline R. de Lens, *Journal 1902-1924*, La Cause des livres, 2007, p. 262.

de la précision de leur condition sociale. Tout dépend par conséquent, comme nous l'avons vu, des connaissances du spectateur qui identifie au gré de sa science telle personne comme esclave ou comme domestique. Les peintres coloniaux ne dénoncent pas la persistance de l'esclavage au Maroc ; sans pouvoir affirmer que tous se rallient à la vision essentialiste développée dans la littérature coloniale et par Aline Réveillaud de Lens, vision qui justifie la domination « naturelle » d'une population sur une autre, il faut noter que les artistes ne mettent jamais en scène des domestiques ou des esclaves miséreux, tristes, maltraités ou ouvertement assujettis à une maîtresse. C'est sur ce point que se rejoignent les peintres et les écrivains coloniaux : les uns comme les autres ne veulent pas montrer les souffrances causées par cette institution, quand ils ne les contestent pas ouvertement²⁷.

Figures en marge de la société musulmane, les Juives et les Noires le sont aussi dans l'art occidental, où la majorité des toiles sur les femmes orientales et indigènes représentent des Arabes, des Berbères ou des occidentales. Cependant, elles sont loin d'être invisibles ; rappelons que les femmes juives sont les premières « vraies » Marocaines à avoir été immortalisées par les peintres français²⁸ et qu'elles sont surreprésentées dans les toiles orientalistes marocaines par rapport aux musulmanes, alors invisibles pour la plupart des Occidentaux. Mais sorte de succédané, une fois que les Maghrébines sont rendues « accessibles » par la colonisation, les Juives sont délaissées par les peintres. Quant aux femmes noires marocaines, elles ne passionnent guère les peintres, sauf Jacques Majorelle, car elles sont perçues comme trop éloignées des canons de beauté occidentaux et ne correspondent pas à l'image de la femme orientale que les peintres se font. Cependant, au fil du temps, une place plus équitable si ce n'est plus importante leur est attribuée dans l'art colonial.

L'étude des représentations picturales des femmes juives et des femmes noires nous montre que leurs figurations ne sont pas figées dans le temps, mais qu'au contraire elles évoluent en adéquation avec les contextes artistiques, culturels et historiques. Elle confirme également que l'analyse des œuvres orientalistes et coloniales doit tenir compte de l'espace géographique dans lequel elles s'inscrivent : en effet, l'iconographie des femmes juives marocaines comporte des particularités qui la différencient de celles des Juives en Europe, mais peut-être aussi de ses coreligionnaires tunisiennes et algériennes. La représentation des femmes noires marocaines, hormis dans les toiles de Majorelle, n'entretient que peu de rapports avec

27 La plupart des écrivains coloniaux abordent ouvertement l'existence de l'esclavage au Maroc, mais pour la justifier. Si certains le font en arguant du prétexte qu'une vie d'esclave au Maroc est plus douce qu'une vie d'ouvrier en France, d'autres avancent des arguments plus psychologiques, comme André-D. Rebreyend : « Libérer l'esclave, en effet, c'est bien moralement, mais le laissera-t-on mourir de faim, sans maître donc sans travail ? Et la liberté chez des âmes serviles est un difficile apprentissage. Elles manquent d'initiative. Il faut un apprentissage à l'homme et à la femme pour se suffire quand ils trouvaient auparavant la nourriture et le toit même au prix d'une dépendance dont beaucoup d'ailleurs se soucient peu, la loi mettant un frein aux sévices qu'ils pourraient subir. L'esclavage doit s'éteindre et non se supprimer. » *Les Amours marocaines*, Maison française d'art et d'édition, 1919, p. 65.

28 Bien des tableaux orientalistes présentent en effet des « Marocaines » et plus largement des « Orientales » qui sont des modèles occidentaux peints à Paris.

les œuvres coloniales subsahariennes. Dans tous les cas, l'étude de la représentation picturale de ces femmes est nécessaire pour restituer la diversité ethnique, relative certes, mais bien présente dans l'art colonial qui est loin de produire une vision monolithique des sociétés représentées.

Bibliographie indicative

Amster (Ellen), « "The Harem revealed" and the Islamic-French Family : Aline de Lens and a French Woman's Orient in Lyautey's Morocco », *French Historical Studies*, vol. 32, n° 2, (2009), p. 279-312.

Arama (Maurice), *Eugène Delacroix au Maroc. Les heures juives*, Paris, Non-Lieu, 2012.

Benson Miller (Peter), « Un orientalisme scientifique ? L'ethnographie, l'anthropologie et l'esclavage », in *De Delacroix à Kandinsky. L'orientalisme en Europe*, Marseille, Centre de la Vieille-Charité, 2010, p. 114-30.

Botte (Roger), *Esclavages et abolitions en terres d'Islam*, Bruxelles, André Versaille éditeur, 2010.

Cauvin-Verner (Corinne), « Jacques Majorelle, peintre du Maroc ? "Kasbahs" et "Négresses nues", relectures », in *Images du Maghreb, images au Maghreb (XIX-XX^e siècles) : une révolution du visuel*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 123-157.

Fournier (Éric), *La « Belle Juive », d'Ivanhoé à la Shoah*, Seyssel, Champ-Vallon, 2011.

Honour (Hugh), *L'Image du noir dans l'art occidental. De la Révolution américaine à la Première Guerre mondiale*, Gallimard, tome 2, 1989.

Les Juifs dans l'orientalisme, Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2012.

Réveillaud de Lens (Aline), *Journal 1902-1924*, La Cause des livres, 2007.

Taraud (Christelle), « Une féminité orientale, érotique et exotique, en suspension », in *Benjamin-Constant, merveilles et mirages de l'orientalisme*, Toulouse, Musée des Augustins, et Montréal, Musée des Beaux-Arts, 2014-2015, p. 213-222.