

Joseph Savart (1735-1801)

Quatre femmes de Guadeloupe, 1769

Joseph Savart (1735-1801)

Four portraits of women of Guadeloupe

Each signed, dated, and annotated *À la Guadeloupe, Savart invt 3 mars 1769* and titled respectively '*la Nègresse*', '*la Mestisse*', '*la Cabresse*', and '*la Mulatresse*' on the backing

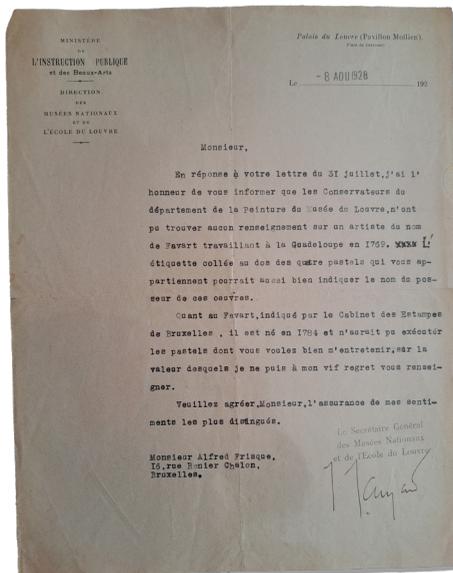
One drawing has a label reading *BULDET - Rue de Gesvie au grand Coeur - Vend les vrais Verres de glace blanc, Estampes, Bordures de toute facons. A PARIS* on the backing

Pastels on paper, *H. 40 x 34 cm (each)*

Provenance:

Private collection, Belgium (at least since the mid-19th century); thence by descent

Included is a letter from the Louvre to the ancestor of the previous owner, dated August 8th 1929, in which is stated that the Louvre, nor the Cabinet d'Etampes in Brussels, are aware of an artist named Favart. The owner of the drawings, Mr. Brisque, read the signature wrong and made a wrong enquiry.







1770
M. Savart invent et pinxit in quade curia 1776

Joseph Savart:

Four Creole women - Quatre femmes Créoles

Séverine Laborie

Conservatrice des monuments historiques à la Direction régionale des affaires culturelles de la Nouvelle Aquitaine

(translation by Dickie Zebregs)

The recent appearance on the art market of four new pastels signed by the French painter Joseph Savart (Reims 1735 - Saint-Pierre, Martinique 1801) renews an unprecedented event that occurred in 2009 when a first pastel came up for sale in Paris. Signed and dated, the "Quatre femmes créoles" were made in Guadeloupe in 1770 (Fig. 1). The Schoelcher Museum in Pointe-à-Pitre (Guadeloupe) was able to acquire it, thus offering the people of Guadeloupe the opportunity to contemplate a unique work. It sheds light on a forgotten and unknown painting produced by an adventurous artist who went to the French colonies of the West Indies in the 18th century to seek his fortune. These four new works from the corpus of Joseph Savart, executed in Guadeloupe and predating the Schoelcher drawing by a few months, contribute to a better understanding of the artist and his interests and confirm previous hypotheses regarding the meaning of these representations.¹

Rare and unique works of art

While collectors have long been interested in the art produced in the former French and English colonies of the Americas, the study of 18th-century French painting in the West Indies is still recent and thus suffers from a limited corpus and fragmentary archives.² In the context of early colonisation, neither local elites nor the colonial administration encouraged the development of artistic life, and it is very rare to find in the archives any trace of the existence of career artists who settled permanently. At the very end of the 18th century and during the 19th century, after the colonial system of the Ancien Régime had been shaken up for the first time, small advertisements in the press attest to the existence of an art market in the West Indies. Sales of supplies for artists, framers' advertisements, or sales of paintings constitute so many indirect traces of activity and of an interest in the pictorial arts that must have existed previously but of which we have very few examples.³

Indeed, this important movable heritage was destroyed at various points in time. In the French West Indies or French Caribbean, many properties were burnt down during revolutionary unrest and during the constant wars between the French and the British; others were lost during natural or accidental disasters. The works that escaped such dire fate, being fragile by nature, may simply have succumbed to the ravages of insects and mould that thrive in tropical climates. Thus, most of the works that have reached us are those that travelled from the colonies where they were produced back to the countries of origin or residence of their first owners. This is likely to have been the path taken by the four pastels of Joseph Savart, which bear a label from the house of Denis-Charles Buldet, a framer and print dealer on the Rue de Gesvres in Paris, which proves that they were framed there shortly after their creation.⁴

L'apparition récente sur le marché de l'art de quatre nouveaux pastels signés du peintre français Joseph Savart (Reims 1735 – Saint-Pierre, Martinique 1801) renouvelle un inédit survenu en 2009, lorsqu'un premier pastel daté et signé représentant Quatre femmes créoles exécuté en Guadeloupe en 1770 (Fig. 1) était passé en vente à Paris. Le musée Schoelcher à Pointe-à-Pitre (Guadeloupe) avait pu l'acquérir et offrir ainsi au public guadeloupéen la contemplation d'une œuvre unique, levant un coin du voile sur une peinture oubliée et totalement méconnue, celle produite par des artistes aventuriers partis au XVIII^e siècle dans les colonies françaises des Antilles chercher fortune. Ces quatre nouvelles œuvres du corpus de Joseph Savart exécutées en Guadeloupe et antérieures de quelques mois, contribuent à une meilleure connaissance de l'artiste et de ses centres d'intérêt et confirment les hypothèses émises précédemment sur le sens de ces représentations.¹

Une œuvre rare et singulière

Si les collectionneurs se sont tôt intéressés à la production artistique dans les anciennes colonies françaises et anglaises des Amériques, le domaine d'étude de la peinture française du XVIII^e siècle aux Antilles est encore récent, souffrant d'un corpus restreint et d'archives lacunaires.² Dans le contexte des débuts de la colonisation, ni les élites locales ni l'administration coloniale n'encouragent l'épanouissement d'une vie artistique et il est très rare de trouver dans les archives des traces de l'existence d'artistes de carrière, installés durablement. A la toute fin du XVIII^e et au XIX^e siècle, après que le système colonial d'ancien régime a été une première fois ébranlé, les petites annonces de la presse témoignent pourtant de l'existence d'un marché de l'art aux Antilles. Vente de fournitures pour artistes, annonces d'encadreurs ou de ventes de tableaux sont autant de traces indirectes d'une activité et d'un intérêt pour les arts picturaux qui devait exister antérieurement mais dont les exemples sont très rares.³

En effet, les occasions de destruction de ce patrimoine mobilier n'ont pas manqué. Dans les Antilles françaises, nombre d'habitations ont connu le feu des troubles révolutionnaires et des guerres incessantes qui ont opposé Français et Anglais ; d'autres ont été détruites lors de catastrophes naturelles ou accidentelles. Pour celles qui auraient échappé à ces destins funestes, le mobilier, par nature plus fragile, a pu simplement subir les ravages des insectes et des moisissures qui se développent favorablement dans les climats tropicaux. C'est ainsi que la plupart des œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous sont celles qui ont voyagé depuis les colonies où elles ont été produites vers les pays d'origine ou les pays d'habitation de leurs premiers propriétaires. C'est vraisemblablement ce chemin qu'ont emprunté les quatre pastels de Joseph Savart qui portent une étiquette de la maison Denis-Charles Buldet, encadreur et marchand d'estampes rue de Gesvres à Paris, prouvant qu'ils y ont été encadrés peu de temps

Fig. 1.
Joseph Savart ((1735-1801)- Quatre femmes créoles (1770)
Collection Musée Schoelcher, Pointe-à-Pitre, Guadeloupe

Officers, colonial administrators and officials, wealthy colonial landowners who in the second half of the 18th century preferred to entrust the management of their estates to a manager rather than reside there, brought back these works to the mainland as souvenirs at a moment in the history of taste that favoured exoticism. But what do these works tell us about these distant lands and their social and economic fabric? As it turns out, Joseph Savart's depiction of Creole women is far more significant and militant than it might appear at first glance.

From Champagne to the West Indies

The reasons that drove this son of a bourgeois family to seek adventure in the French Caribbean, first in Guadeloupe, then in Martinique, are unknown.⁵ He was born in 1735 in Reims, Champagne. By 1765, he had settled in Basse-Terre, the capital of the Guadeloupe colony, where he married the widow of a weaver, Miss Christine Elisabeth Rison. In the baptismal certificate of their eldest son, Marie-Antoine, in 1768, Joseph Savart is described as a "*maître peintre*" or master painter. This title, at a time when artists and craftsmen were still organised in guilds, identifies him as an experienced painter, practising his profession full-time and likely taking on students. It is difficult to evaluate the volume of activity in his workshop, and he probably had other sources of income. Nevertheless, the fact that Savart chose godparents for his children among the colony's notables suggests a level of financial ease and social recognition.⁶

It is also significant that out of the five works identified to date, Savart always signed and added the note '*inv*' for *invenit* after his signature. This Latin term, often followed by *et pinxit*, highlights the artist's creative input and the intellectual dimension of his work. By claiming to have invented these drawings, Joseph Savart emphasises the importance he places on his work as an artist and on the originality of his compositions. Furthermore, the quality of his portraits of these Creole women suggests that he specialised in portraiture. This more lucrative activity would have allowed him to mingle with the elite. The 18th century represented a golden age for portraiture, particularly for portraits drawn in pastel. Indeed, it is because Savart chose to depict these four Creole women in portrait form that he sets himself apart from his contemporaries like Augustin Brunias, who painted lively scenes with a focus on the landscape, resorting to all the clichés of exoticism.

Women's wear: a symbol of vanity and a social marker

Each of the four women is portrayed *en buste*, with a close framing, their smiling gaze turned towards the viewer. Their headdresses and light-coloured clothing stand out sharply against a dark blue-black background. They bear an obvious resemblance to the four young women in the pastel from the Schoelcher Museum (Fig. 1), who are depicted standing in a trompe-l'oeil window frame, huddled together in a similarly friendly and engaging attitude. They dazzle the viewer with their beauty and the discreet coquetry of their light cotton and lace costumes and with their elaborate headdresses and jewellery. Each of them stands out due to the detail of her attire and her skin colour, in a notable variation from light to dark. Joseph Savart's mastery of the pastel technique manifests in a very soft, almost

après leur création.⁴ Les officiers, les administrateurs et les fonctionnaires de la colonie, les grands propriétaires coloniaux qui dans la deuxième moitié du XVIII^e préfèrent confier la gestion de leurs domaines à un régisseur plutôt que d'y résider, ont ramené en métropole ces œuvres en souvenir, dans un moment de l'histoire du goût qui favorise les représentations de l'exotisme. Mais que nous disent-elles de ces ailleurs lointains et de leur tissu social et économique ? Joseph Savart livre à travers ces pastels de femmes créoles une vision bien plus signifiante et militante qu'il n'y paraît.

De la Champagne aux Antilles

On ignore ce qui pousse ce fils de bourgeois né en 1735 à Reims en Champagne à tenter l'aventure aux Antilles françaises, d'abord en Guadeloupe, puis en Martinique.⁵ En 1765, il est établi à Basse-Terre, siège de la colonie de la Guadeloupe, où il épouse la veuve d'un tisserand, demoiselle Christine Elisabeth Rison. Dans l'acte de baptême de leur fils aîné Marie-Antoine, en 1768, 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 son atelier et il est probable qu'il ait eu d'autres sources de revenus. Quoi qu'il en soit, 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 sociale.⁶

Il est significatif également que sur les cinq œuvres identifiées à ce jour, Savart ait toujours signé et apposé après sa signature la mention « *inv* » pour *invenit*. Cette locution latine, souvent suivie de « *et pinxit* », met en avant l'activité créatrice de l'artiste, sa dimension intellectuelle. En s'attribuant l'invention de ces dessins, Joseph Savart montre ainsi l'importance qu'il accorde à son travail d'artiste et au caractère original de ses compositions. D'autre part, la qualité des traits des visages de ses créoles et sa maîtrise technique laissent 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 la technique du pastel. Or, c'est précisément cette manière de représenter son sujet, ces quatre femmes créoles sous forme de portrait, qui fait toute l'originalité de Savart par comparaison avec ses contemporains qui, à l'instar d'Agostino Brunias, peignent des scènes animées laissant une large place au paysage et déroulant tous les poncifs de l'exotisme.

Le costume, une coquetterie féminine et un marqueur social

Chacune des quatre femmes est représentée en buste, dans un cadrage resserré, le regard souriant tourné vers le spectateur. Leurs coiffes et leurs vêtements clairs se détachent nettement sur un fond noir bleuté. Elles entretiennent une parenté évidente avec les quatre jeunes femmes du pastel du musée Schoelcher (Fig. 1), représentées debout dans un encadrement de fenêtre feint, serrées les unes contre les autres, dans une même attitude aimable et accrocheuse. Toutes nous éblouissent par leur beauté et par la coquetterie discrète de leurs costumes en cotonnades légères ou en dentelles, leur coiffes élaborées et leurs parures de bijoux. Chacune se singularise par le détail de

vaporous sketch. He brilliantly captured the materials and textures of fabrics and ornaments, placing as much emphasis on these details as on the figures' faces. However, the pastel from the Schoelcher Museum is complex and more narrating. Three young women each bear an accessory, an attribute of their professions: the servant holds a meat dish, the seamstress or haberdasher poses with her fabric swatches and ruler in the foreground, and behind her, a street vendor carries a tray of small pies on her head. Without a landscape in the background, the illusion of depth stems from the architectural trompe-l'oeil set against a very bright blue background and the arrangement of the figures. The pastel from the Schoelcher museum bears the inscription "1770. Joseph Savart invent et pinxit in Guadeloupa 17 November".

The four pastels acquired by Zebregs&Röell, which were drawn twenty months earlier, seem to be a preparatory version ahead of the larger composition. The two works share the importance given to the representation of clothing and the nuances in skin tone reflective of Creole society. Finally, they bear an inscription by the same hand that asserts they were made in Guadeloupe and when. Each of the four pastels bears the same formula: *'In Guadeloupe Savart invt 3 March 1769'*, with a different adjective each time, sic: *'la Cabresse'*, *'la Mulatresse'*, *'la Mestisse'* and *'la Négresse'*. This highly codified terminology illustrates how colonial society was structured around the prejudice of colour.⁷

In the pastel from the Schoelcher Museum, the composition, which seems to waver between a portrait and a genre scene, is quite atypical. The artist appears to deviate from the usual codes of exoticism in art and places great importance on the depiction of costumes. As it so happens, this particular interest in costumes provides precious information in order to understand the deeper meaning of this work. Clothing was indeed a very important social marker in colonial society, as can be seen in the accounts of travellers who visited the Caribbean in the 18th century. The garments worn by Joseph Savart's young women perfectly match the descriptions given by the chroniclers and artists of the time. The headwear, which occupies significant space in the composition of the Zebregs&Röell close-up bust portraits, is one of the female accessories that struck travellers the most. Here, all the women wear the *bamboche*, adorned with pins and flowers. This type of headwear is a powerful marker: its height and the quality of its fabrics defined the wearer's social status. Besides, the young women have enhanced their outfits with necklaces and earrings bearing typical Creole motifs. Jewellery made in the Caribbean in the 18th century was an essential component of one's appearance and wealth. Made of gold, they constituted savings, patiently accumulated, bead by bead, to form these *grain-d'or* necklaces, which, worn in multiple rows, testified to a woman's enrichment or sentimental ties.

In the colonial context of the 1760s-1780s, however, clothing was not just a matter of fashion. It was also a tool, or even a weapon, of social domination. The clothes and accessories worn by the four young women are very significant from this point of view. The taste for luxury attributed to *'mulattoes'* is a constant theme in accounts

sa tenue et par la couleur de sa peau, dans une variation sensible allant du plus clair au plus foncé. Grâce à une technique du pastel très maîtrisée, un crayonné très doux, presque vaporeux, Joseph Savart restitue avec brio les matières et les rendus des étoffes et des parures, auxquelles il accorde au moins autant d'importance qu'aux visages. La composition du pastel du musée Schoelcher est toutefois plus complexe et plus narrative. Trois jeunes femmes sont accompagnées d'un accessoire, attributs de leurs métiers : une domestique tendant un plat de viande, une couturière ou une mercière posant ses coupons de tissus et sa règle au premier plan, et derrière elle la commerçante ambulante coiffée d'un plateau de petits pâtés. En l'absence de paysage d'arrière-plan, l'effet de profondeur est donné par l'architecture feinte qui se détache sur un fond bleu très lumineux et par l'échelonnement des figures.

Le pastel du musée Schoelcher porte l'inscription suivante « 1770. Joseph Savart invent et pinxit in Guadeloupa 17 novembre ». Les quatre pastel acquis par Zebregs&Röell, dessinés vingt mois plus tôt, semblent constituer une étape préparatoire à la grande composition. Les deux œuvres ont en commun l'importance accordée à la représentation du vêtement et aux nuances des couleurs de peau de la société créole. Enfin, ils portent une inscription de la même main qui permet de situer leur création en Guadeloupe. La série des quatre pastels commence à chaque fois par la même formule : « A la Guadeloupe Savart invt 3 mars 1769 » et se termine par un adjectif différent : « la cabresse (sic) [capresse] », « la mulatresse », « la mestisse (sic) [métis] » et « la négresse ». Cette terminologie très codifiée structure la société coloniale autour du préjugé de couleur. Dans le pastel du musée Schoelcher, la composition, qui semble hésiter entre le portrait et la scène de genre, est tout à fait atypique. L'artiste semble se soustraire aux codes iconographiques habituels de l'exotisme et accorde une grande importance à la description des costumes. Or, cet intérêt particulier pour les costumes est porteur d'informations essentielles pour comprendre le sens profond de l'œuvre. L'habillement constitue en effet un marqueur social très présent dans la société coloniale, souligné dans les récits des voyageurs qui ont parcouru les Antilles au XVIII^e siècle.

Les vêtements portés par les jeunes créoles de Joseph Savart correspondent parfaitement aux descriptions laissées par les chroniqueurs et les artistes de l'époque. La coiffe, qui dans le cadrage resserré en buste des pastels Zebregs&Röell occupe une large place dans la composition, est l'un des accessoires féminins qui frappe le plus les voyageurs. Ici, toutes portent la *bamboche*, ornée d'épingles et de fleurs. Ce type de coiffe est un marqueur très fort : la hauteur et la qualité des tissus qui la composent définissent le statut social de celle qui la porte. Enfin, les jeunes femmes 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.

of the time, particularly those written by Médéric Louis Elie Moreau de Saint-Méry (1750-1819). Hailing from a notable Creole family of Martinique, he represented the colonial elite in action on both sides of the Atlantic. In 1796, he published a 'Topographical, Physical, Civil, Political, and Historical Description of the French part of Saint-Domingue' (*Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de Saint-Domingue*), in which he dwells at length on the lifestyle of the free people of colour and in particular on the luxury favoured by the "mulattoes" and the fashion trends they inspire:⁸

*"The luxury of the mulattoes is taken to the extreme, and since 1770, it has made progress that seems incredible to those who have been able to compare the two periods. It is always in the cities that one must observe it to form an exact idea. This luxury consists almost entirely of one object, clothing. [...] Everything that India produces of the most beautiful, the most precious in muslins, handkerchiefs, fabrics, and linens, takes on the forms of fashion to embellish this coloured sex. Rich laces, jewellery the multiplicity of which, rather than the genre, increases the value, are used profusely [...]"*⁹

Cependant dans le contexte colonial des années 1760-1780, l'habillement n'est pas qu'une affaire de mode. Il constitue un outil, voire même une arme, de domination sociale. Les vêtements et les accessoires portés par les quatre jeunes femmes sont de ce point de vue très signifiants. Le goût du luxe prêté aux « mulâtresses » [ed. Aujourd'hui de préférence appelées personnes de descendance mixte] revient constamment dans les commentaires de l'époque, en particulier ceux de Médéric Louis Elie Moreau de Saint-Méry (1750-1819). Issu d'une famille notable créole martiniquaise, représentant de l'élite coloniale agissante de part et d'autre de l'Atlantique, il publie en 1796 une *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de Saint-Domingue* dans laquelle il s'attarde longuement sur le mode de vie des « libres de couleur et en particulier sur le luxe qu'affectionnent les « mulâtresses » et les modes vestimentaires qu'elles font naître:⁷

*« Le luxe des mulâtresses est poussé au dernier terme et depuis 1770 il a fait des progrès qui paraissent incroyables à ceux qui ont pu comparer les deux époques. C'est toujours dans les villes qu'on doit l'observer pour en avoir une idée exacte. Ce luxe consiste, presque entièrement, dans un seul objet, l'habillement. [...] Tout ce que l'Inde produit de plus beau, de plus précieux en mousselines, en mouchoirs, en étoffes et en toiles, vient prendre les formes de la mode pour embellir ce sexe coloré. De riches dentelles, des bijoux dont la multiplicité, plus que le genre, augmente la valeur, sont employés avec profusion [...] ».*⁸



Fig. 2. Marius-Pierre Le Masurier (1735-1801) 'Famille de mulâtres' (1775) Collection Musée du quai Branly (inv.no. 75.1557 IA)



Fig. 3. Marius-Pierre Le Masurier (1735-1801) - Portrait de la famille Maximilien Claude Joseph de Choiseul Meuse (1736-1816), à la Martinique, accompagné d'une nourrice (1775) Musée d'Aquitaine, Bordeaux

A reaction against colour prejudice

This taste for clothing, which seems to be characteristic of people of mixed descent in the colony, is not just vanity. It reveals the violence inherent in a society where slavery was very much present, with the appearance and spread of colour prejudice in the French colonies of America in the 18th century. “Noirs”, “blancs”, “métisses” and “hommes libres de couleur” (free people of colour): in the French Caribbean, on the eve of the Revolution, men and women were designated by their skin colour, which defined their legal status. The white population, statistically in the minority, was now rivalled by the larger group of free people of colour. Therefore, the white elites sought to confine the people of colour to an inferior place by extending racial segregation. Colour prejudice, which should not be confused with the later notion of ‘biological racism’, is the use of skin colour differences as a legitimisation of a social order and hierarchy.

It was in this light that Moreau de Saint-Méry, the spokesperson for the white colonial slavers, who perceived themselves as belonging to an ‘aristocracy of the epidermis’, theorised colour prejudice. To calculate the proportion of ‘black’ blood in an individual, he created one-hundred-and-twenty-eight possible combinations of black-white ‘miscegenation’, hierarchised into nine categories: *sacatra*, *griffe*, *marabout*, *mulatto*, *quarteron*, *mestizo*, *mamelouk*, *quarteronné*, and *sang-melé*. For the mixed-descent population, this classification was very important. On the one hand, it was recorded in civil registers and notarial deeds; on the other hand, it established a hierarchy within which it was possible, from generation to generation, to rise, but without ever being able to cross the ‘colour line’. Indeed, “*opinion [...] demands [...] that a line extended all the way to infinity must always separate the white descent from the other [...]*”. It is in this context that we must place the inscriptions on the back of the four pastels of Zebregs&Roëll’s ‘*la Capresse*’, ‘*la Mulâtresse*’, ‘*la Métis*’ and ‘*la Nègresse*’ (as transcribed in modern French). Since colour was marked with a presumption of servitude, it results, as J.-L. Bonniol emphasises, that “*the fight against the ‘false free’ compels people of colour to have to prove their freedom constantly*”.¹⁰ The sartorial excess observed among the freed and, in general, the development of all outward signs of wealth thus may have been the only way to mitigate the perverse effects of one’s status inherited from birth.

By showing us richly dressed women adorned with jewellery, the iconography of Savart’s pastels thus tends to represent free individuals. However, the language of clothing is not always so easy to interpret. For example, Marius-Pierre Le Masurier, a French painter active in Martinique around 1775, depicts in the foreground of his ‘*Family of Mulattoes*’ (Fig. 2) a richly adorned and well-dressed woman, undoubtedly free, who nevertheless receives guests barefoot. In his ‘*Portrait of the Duke of Choiseul-Meuse and His Family*’ (Fig. 3), Le Masurier depicts an enslaved African woman (a ‘house-slave’) barefoot but very neatly dressed, with a *bamboche* and adorned with jewellery, which, in another context, could indicate her status as a free woman. Thus, the interpretation of these dress codes is not straightforward. On the subject of ‘house-slaves’, Charles de l’Yver also remarks: “[...] *the young, or those who are comfortable, the maids, those who serve inside the house, those in short who know how to make small profits, compete in elegance with the free or kept women, who show them their superiority by wearing shoes.*”¹¹

Une réaction au préjugé de couleur

Mais ce goût du vêtement qui semble le trait caractéristique des personnes de descendance mixte de la colonie, n’est pas que vanité. Il est révélateur de la violence que porte en elle la société esclavagiste, avec la naissance et la diffusion du préjugé de couleur, apparu dans les colonies françaises d’Amérique au XVIII^e siècle. « *blancs* », « *noirs* », « *métisses* », « *hommes libres de couleur* » : dans les Antilles françaises, à la veille de la Révolution, les hommes et les femmes sont désignés en fonction de leur couleur de peau, qui détermine leur statut juridique. La population blanche, statistiquement très minoritaire, est désormais concurrencée par les gens de couleur libres. Elle cherche à les cantonner dans une place inférieure en étendant à leur groupe la ségrégation raciale. Le préjugé de couleur, qu’il ne faut pas confondre avec le « racisme biologique » qui lui est postérieur, est l’utilisation de la différence de couleur de peau comme légitimation de l’ordre social et fondement hiérarchique.

Moreau de Saint-Méry, porte-voix des colons blancs esclavagistes constituant « l’aristocratie de l’épiderme », le théorise. Pour calculer la proportion de sang « noir » d’un individu il crée cent vingt-huit combinaisons possibles du métissage noir-blanc, hiérarchisées en neuf catégories : le *sacatra*, le *griffe*, le *marabout*, le *mulâtre*, le *quarteron*, le *métis*, le *mamelouk*, le *quarteronné*, le *sang-melé*. Pour les populations métissées, cette classification est très importante. D’une part elle est inscrite sur les registres d’état civil et les 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 ». En effet, « *l’opinion [...] veut [...] qu’une ligne prolongée jusqu’à l’infini sépare toujours la descendance blanche de l’autre [...]* ». ⁹ C’est dans ce contexte qu’il faut replacer les inscriptions qui figurent au dos des quatre pastels de Zebregs et Roëll, « *la capresse* », « *la mulâtresse* », « *la métis* » et « *la nègresse* » [transcription en français actuel]. La couleur étant frappée d’une présomption de servitude, elle 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* ». ¹⁰ La surenchère vestimentaire observée chez les affranchis et d’une manière générale le développement de tous les signes extérieurs de richesse, semble donc le seul moyen d’atténuer les effets pervers du statut de la naissance.

L’iconographie des pastels tend donc, en nous montrant des femmes richement vêtues et parées de bijoux, à représenter des individus libres. Cependant, le langage du vêtement n’est pas toujours si simple à interpréter. Ainsi, Le Masurier, peintre français actif en Martinique vers 1775, représente au premier plan de sa ‘*Famille de mulâtres*’ (Fig. 2) une femme richement parée et bien vêtue, incontestablement libre, qui pourtant reçoit déchaussée. Dans son ‘*Portrait du duc de Choiseul-Meuse et de sa famille*’ (Fig. 3), Le Masurier représente l’esclave de maison pieds nus, mais très proprement habillée, 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... Charles de l’Yver le remarque également en ces termes à propos des esclaves de maison : « [...] *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.*”¹¹

A policital artwork

The distinctiveness of Savart's pastels lies in his way of depicting these young women. They appear to us as unique individuals, following the codes of portraiture, whereas Savart's contemporaries, like Augustin Brunias, favour the more generic setting of the genre scene. In the British islands of the Caribbean, Brunias painted the successes of his patron, the administrator of Dominica, and worked for the white planters, for whom he created small genre scenes depicting colonial society in a flattering light. Brunias was committed to representing different phenotypes, but unlike Savart, he illustrated a social hierarchy. Thus, in the painting from the Thyssen collection (Fig. 4), the woman with the 'darkest' skin tone is in service, while the woman with the 'lightest' skin tone is the most richly dressed, and the woman of mixed descent occupies an intermediate position. For Brunias, it was important to show the differences, to lift the ambiguities, whereas in the reality of colonial life, dress was used to blur the lines.

However, throughout the 18th century, colonial authorities tried to re-establish this hierarchy of fashion and clothing by regulating their use with sumptuary laws. An initial text from 1720 thus forbade free people of colour from wearing certain fabrics, notably lace, and gold jewellery. As it was difficult to implement, it was then bolstered by three ordinances in 1754, 1765, and 1809. The ordinance of July 30, 1765, almost contemporary with Savart's pastels, stipulates in its article 3:

*"That all mulattos, Indians or freed Negroes or others, free by birth, of any sex, may dress in gingham cloth, cotton, calico or other equivalent fabrics of little value, with similar garments on top, without silk, gilding, or lace, hats, shoes and simple hairstyles, under penalty of prison and confiscation of their clothes [...]".*¹²

The accounts of chroniclers, like Savart's pastels, demonstrate the inefficiency of these laws. But Savart went even further by having the woman with the darkest skin wear the most precious clothing adorned with rich lace and the finest gold jewellery. Considering the law at the time, this was a real provocation.

Another significant feature of Savart's pastels is that they represent these women for themselves, as who they were. No painterly artifice distracts us: the backgrounds are neutral, and all the focus is on these individuals. In the Schoelcher Museum pastel, the young women are depicted with the attributes of their activities. Although modest, these small traits celebrated the success of a new social class, that of free interpreneurs of colour, and even more so that of women. Whether they were, as in Savart's work, a haberdasher or street vendor or at the head of a small business producing sugar or coffee, colonial society allowed these free women of colour the possibility to exist and live independently of men.¹³

Clothing and racial classification thus played a role in ethical and political dynamics, and they fed the arguments exchanged between opponents and supporters of the racist legal order based on slavery. In Savart's era, these debates stirred colonial society and laid the ideological foundations leading to the revolutionary legislation that abolished slavery and segregation. By drawing these Creole women,

Une œuvre engagée

La particularité des pastels de Savart se trouve dans le mode de représentation qu'il choisit pour dessiner ces jeunes créoles. Elles se présentent à nous sous la forme d'individus singuliers, en mode portrait, là où ses contemporains, à l'instar d'Agostino Brunias, privilégient le cadre plus générique de la scène de genre. Dans les îles britanniques des Antilles, Brunias peint les succès de son mécène qui est l'administrateur de l'île de la Dominique et travaille pour les planteurs Blancs, pour lesquels il réalise des petites scènes de genre représentant la société coloniale sous un jour flatteur. Brunias s'attache à représenter des phénotypes différents, mais à la différence de Savart, il illustre une hiérarchie sociale. Ainsi, dans le tableau de la collection Thyssen (Fig. 4), la femme la plus noire est celle qui fait le service, la plus blanche est la plus richement vêtue, la mulâtresse occupe une position intermédiaire. Pour Brunias il est donc important de montrer les différences, de lever les ambiguïtés, alors que dans la réalité de la vie coloniale, le costume s'emploie à les brouiller.

Les autorités coloniales ont pourtant, tout au long du XVIII^e siècle, tenté de rétablir cette hiérarchie de la mode et du vêtement en encadrant leur usage par des lois somptuaires. Un premier texte de 1720 interdit ainsi aux libres de couleur le port de certains tissus, la dentelle notamment, et les bijoux en or. Peu suivi, il est consolidé par trois ordonnances en 1754, 1765 et 1809. L'ordonnance du 30 juillet 1765, presque contemporaine des pastels de Savart, stipule ainsi 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 témoignages des chroniqueurs, comme les pastels de Savart, démontrent l'inefficacité de ces lois. Mais Savart va plus loin encore en faisant porter à la femme la plus noire de peau l'habit le plus précieux, orné de riches dentelles, et les bijoux en or les plus fins. Au regard de la loi, c'est une véritable provocation.

Mais l'autre trait significatif des pastels de Savart est de représenter ces femmes pour elles-mêmes, pour ce qu'elles sont. Nul artifice de peintre ne vient nous distraire, les fonds sont neutres, toute l'attention est focalisée sur les personnes. Dans le pastel du musée Schoelcher, les jeunes femmes sont représentées avec les attributs de leurs activités. Bien que modestes, ces petits métiers célèbrent la réussite d'une classe sociale nouvelle, celle des artisans libres de couleur, et plus encore celle des femmes. Qu'elles soient comme chez Savart mercière ou marchande ambulante, ou dans les habitations à la tête de petites unités de production de sucre ou de café, la société coloniale laisse à ces femmes libres de couleur la possibilité d'exister et de vivre indépendamment des hommes.¹²

L'habillement et la classification raciale participent ainsi aux enjeux éthiques, politiques, et ils nourrissent les arguments échangés entre adversaires et partisans de

Joseph Savart participated in this debate. This commitment was also reflected in his life as a man and as a citizen. In 1792, Savart, now settled in Martinique, exiled himself and his family to Dominica, then French. Like other residents of Saint Pierre (the so-called patriot *Pierrotins*), he fled the domination of counterrevolutionaries who rebelled against the central power in Martinique and Guadeloupe.¹⁴ Along with other exiled Republicans, he took part in the election of the deputies of the Windward Islands to the National Convention. “*Savart father, Savart son [and] Savart junior*” thus participated in the first male universal suffrage vote in the history of France.¹⁵ His son Antoine, who embarked on a military career at the age of sixteen, shared the same ideas. As a *lieutenant du Génie*, he actively participated in the struggle that opposed the French revolutionary army to the British and the counterrevolutionaries.¹⁶

This Republican and abolitionist commitment of Joseph Savart and his sons, quite remarkable in the white Antillean society they belonged to, sheds light on the deeper meaning of these pastels of women of colour. Distinguishing himself from the pleasant genre scenes of his contemporaries such as Brunias and Le Masurier, Savart depicts these women of colour on an equal footing with white women. This was achieved by the depiction of elaborate costumes and the artifices of portraiture. The women are dignified, free, and independent - some fifteen years before the first abolition of slavery. Aware of their differences and simultaneously united as sisters, they embody an ideal, that of the union of free citizens and the promise of equality for all people.

l'ordre juridique esclavagiste. A l'époque de Savart, ces débats agitent la société coloniale et jettent les bases idéologiques qui aboutiront à la législation révolutionnaire abolissant l'esclavage et la ségrégation. En dessinant ces femmes créoles, Joseph Savart prend part à ce débat. Cet engagement se traduit également dans sa vie d'homme et de citoyen. En 1792, Savart, désormais installé en Martinique, s'exile avec les siens à la Dominique, alors française.¹³ A l'instar d'autres *Pierrotins*, il fuit la domination des contre-révolutionnaires en rébellion en Martinique comme en Guadeloupe contre le pouvoir central.¹⁴ Avec d'autres républicains exilés, il prend part à l'élection des députés des îles du Vent à la Convention nationale. « Savart père de famille ; Savart fils [et] Savart cadet » participent ainsi au premier vote au suffrage universel masculin de l'histoire de France.¹⁵ On sait par ailleurs que son fils Antoine, qui embrasse la carrière militaire dès l'âge de seize ans, partage les mêmes convictions et qu'en tant que lieutenant du Génie, il prend une part active à la lutte qui oppose l'armée révolutionnaire française aux Anglais et aux contre-révolutionnaires.¹⁶

Cet engagement républicain et abolitionniste de Joseph Savart et de ses fils, assez remarquable dans la société blanche antillaise à laquelle ils appartiennent, éclaire le sens profond de ces pastels de femmes créoles. En se distinguant des plaisantes scènes de genre de ses contemporains tels que Brunias et Le Masurier, Savart représente ces femmes de couleur à l'égal des Blanches, magnifiées par le costume et les artifices de l'art du portrait, dignes, libres et indépendantes une quinzaine d'années avant la première abolition de l'esclavage. Conscientes de leurs différences et en même temps unies comme des sœurs, elles portent en elles l'expression d'un idéal d'union des citoyens libres et la promesse de l'égalité des peuples.



Fig. 4.
Augustin Brunias (1730-1796)
Women and a servant (c. 1770-1780)
Museum Thyssen-Bornemisza, Madrid

(Ed.) In this essay, the term Creole is used for people of mixed descent, but always with white European ancestors.

- 1 Séverine Laborie, "Joseph Savart, maître peintre à Basse-Terre" in: *Revue des Musées de France, February 2012-1*; Séverine Laborie, "Joseph Savart (1735-1801), maître peintre à Basse-Terre" in: *Bulletin de la Société d'histoire de la Guadeloupe*, no. 163, September-December 2012, pp. 1-16; Séverine Laborie, "Les quatre femmes créoles de Joseph Savart: la représentation d'une société coloniale complexe" in: *Un Monde créole, vivre aux Antilles au XVIIIe siècle*, La Crèche, éditions La Geste, 2017, pp. 62-71.
- 2 One must mention, for the University of the French Antilles and Guiana, the pioneering work conducted by Danielle Bégot, continued today by Christelle Lozère.
- 3 Danielle Bégot, "L'expression plastique dans les Antilles du XVIIIe 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.
- 4 Denis-Charles Buldet's shop, "Au grand cœur", disappeared in 1777. (Saulnier Duchartre, *Bénézit - Dictionary of print publishers*, occ. 1758)
- 5 A few genealogical details may be found in several articles of the *Bulletin of the Genealogy and History Association of the Caribbean*, dedicated more specifically to the life of Joseph Savart's son, Antoine (see: *Généalogie et Histoire de la Caraïbe*, no. 40, pp. 620-621, 91-68, p. 349, 91-97, p. 377, 92-2 p. 494).
- 6 The godfather, "Sir Antoine Pelletier de Lyancourt, knight, reformed captain of the bombardiers", is the Lord of the viscounty of Villers-Hélon, an artillery officer and Knight of Saint-Louis. The godmother is "Lady Marie Jeanne Debury, wife of Sir Esquire Dutocq de Quesnel".
- 7 (Ed.) These terms that aren't in use anymore, but explained here, respectively: 'capresse' or 'squadroon' is someone who is of mixed (of which a quarter of black African) descent; 'mulatto' is someone of mixed European and black African descent; and 'mestizo' is someone of mixed indigenous and white European descent.
- 8 clear sign of the assertion of the Creole costume, its flexible and comfortable forms were adopted by white Creoles who wore a tied madras headscarf and even made their way to the mainland around 1778-1779, with the chemise dresses that Marie-Antoinette herself would promote at the Court of Versailles.
- 9 Louis-Élie Moreau de Saint-Méry (1750-1819), *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'île Saint-Domingue...*, ed. 2, vol. 1, Paris, T. Morgand, 1875. (Gallica <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36491843g>)
- 10 Jean-Luc Bonniol, *La couleur comme maléfice: une illustration créole de la généalogie des Blancs et des Noirs*, Paris, 1992, p. 56
- 11 Lettres de Charles de l'Yver, *op. cit.*
- 12 Lettres de Charles de l'Yver, *op. cit.*
- 13 Marie Hardy, "La Martinique des mornes" étude sociale des cafés au XVIIIe siècle" in: *Un Monde Créole, vivre aux Antilles au XVIIIe siècle*, La Crèche, La Geste, 2017, pp. 81-88
- 14 The reason why Joseph Savart and his family left Guadeloupe between 1771 and 1779 to live in Saint-Pierre in Martinique is unknown.
- 15 285 "true Republicans" met in Roseau (Dominica) on October 28, 1792, "the fourth year of the French regeneration." All declared having been "forced to leave their property and families because they refused to take up arms to repel the French station and to display the sign of revolt." Believing themselves to be "the only ones faithful to the metropole," they were, therefore, the only ones with the right to elect deputies to the Convention. These deliberations and votes were recorded at the Convention on September 15, 1793. (Source: Paris, National Archives no. AN C//181/86). See the remarkable article by Bernadette & Philippe Rossignol: "La Dominique refuge des pierrotins patriotes" in: *Généalogie et Histoire de la Caraïbe*, no. 226, June 2006, pp. 28-29, as well as that of Pierre Bardin, "À la Dominique, 1792: Les électeurs des députés à la Convention" in: *Généalogie et Histoire de la Caraïbe*, no. 226, June 2006, Paris, pp. 31-37.
- 16 He participated as a lieutenant of the Engineers (*lieutenant du Génie*) in the two sieges of Martinique against the British, in 1793 and 1794. After a period of captivity, he continued his action in Guadeloupe alongside Victor Hugues, sent by the Convention to drive out the British and abolish slavery (*Campagne de Brumaire, An III, October/November 1794*).
- 1 Séverine Laborie, « Joseph Savart, maître peintre à Basse-Terre », *Revue des Musées de France*, février 2012-1 ; Séverine Laborie, « Joseph Savart (1735-1801), maître peintre à Basse-Terre », *Bulletin de la Société d'histoire de la Guadeloupe*, no. 163, sept-déc. 2012, pp. 1-16 ; Séverine Laborie, « Les quatre femmes créoles de Joseph Savart : la représentation d'une société coloniale complexe », *Un Monde créole, vivre aux Antilles au XVIIIe siècle*, La Crèche, éditions La Geste, 2017, pp. 62-71.
- 2 Il faut citer pour l'université des Antilles-Guyane, les travaux pionniers conduits par Danielle Bégot poursuivis aujourd'hui par Christelle Lozère.
- 3 Danielle Bégot, « L'expression plastique dans les Antilles du XVIIIe siècle aux années 1870 », *Anthologie de la peinture en Guadeloupe des origines à nos jours*, Conseil régional de Guadeloupe / HC Editions, Paris, 2009, p. 40-53.
- 4 L'enseigne "Au grand cœur" de Denis-Charles Buldet disparaît en 1777. Saulnier Duchartre, *Bénézit - Dict. des éd. D'Estampes*, Occurrence 1758
- 5 Des éléments généalogiques le concernant ont été publiés dans quelques articles du Bulletin de l'Association de Généalogie et d'Histoire de la Caraïbe consacrés plus spécifiquement à la vie du fils de Joseph Savart, Antoine (*Bulletin de l'Association de Généalogie et d'Histoire de la Caraïbe*, n°40 pp. 620-621 ; questions 91-68 p. 349, 91-97 p. 377, 92-2 p. 494).
- 6 Le parrain, « Messire Antoine Pelletier de Lyancourt, chevalier, capitaine réformé des canonniers bombardiers », est Seigneur de la vicomté de Villers-Hélon, officier d'artillerie et chevalier de Saint-Louis. La marraine est « Dame Marie Jeanne Debury, épouse du sieur écuyer Dutocq de Quesnel ».
- 7 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 chemise que Marie-Antoinette mettra elle-même à la mode de la cour de Versailles.
- 8 Louis-Élie Moreau de Saint-Méry (1750-1819), *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'île Saint-Domingue...*, édition 2, tome 1, Paris, Ed. T. Morgand, 1875. (<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36491843g>)
- 9 Moreau de Saint-Méry, *op.cit.*
- 10 Jean-Luc Bonniol, *La couleur comme maléfice : une illustration créole de la généalogie des Blancs et des Noirs*, Paris, 1992, p. 56
- 11 Lettres de Charles de l'Yver, *op. cit.*
- 12 Voir Marie Hardy, « La Martinique des mornes : étude sociale des cafés au XVIIIe siècle », in *Un Monde créole, vivre aux Antilles au XVIIIe siècle*, La Crèche, éditions La Geste, 2017, pp 81-88.
- 13 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 Martinique.
- 14 Habitants de la ville de Saint-Pierre à la Martinique.
- 15 Ils furent 285 « vrais Républicains » qui se retrouvèrent à Roseau (Dominique) 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.
- 16 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).



1770
M. Savart invent et peignit in quadeaux 17 960