

CONTRE ALLOULA : LE « HAREM COLONIAL » REVISITÉ

Jean-Noël FERRIÉ et Gilles BOËTSCH

La dénonciation emphatique par Malek Alloula (Alloula, 1981) de la carte postale coloniale représentant des Mauresques nues a connu une assez large faveur (Harlow, 1989). La thèse générale de l'ouvrage est que cette production photographique témoigne d'un sous-érotisme destiné aux militaires et aux touristes, où se lirait uniquement l'exercice de la violence coloniale. La démarche, oscillant entre l'auto-réfutation naïve et la duplicité, qui consiste à montrer des femmes nues pour expliquer que c'est mal de les dénuder, peut prêter à sourire. L'apparence scientifique qu'elle se donne constitue cependant un obstacle à la compréhension d'un phénomène plus général : la construction sociale du désir de la nudité des autres. Alloula ne dévoile pas le rapport de forces sous-jacent au dénudement des Mauresques par les photographes européens, car il est superflu de stigmatiser la carte postale pour dénoncer le colonialisme. Son propos, qui se veut critique de la domination coloniale, dissimule en fait l'ordre complexe des interactions entre monde colonisateur et monde colonisé. Affirmer avec une particulière véhémence que le regard européen invente un univers indigène sans aucun rapport avec la réalité, relève du déconstructivisme facile : ce n'est pas parce que les Européens photographient des girafes que les girafes n'existent pas. Ce qui n'existe que pour la photographie est l'instant où la girafe est fixée sur le négatif, c'est-à-dire la mise en image. Cet instant est une invention. Dans le cas des « Mauresques nues », la mise en scène s'ajoute à la mise en image. Néanmoins, indépendamment de la mise en scène, les « Mauresques nues », en tant que modèle d'artiste, partagent avec les girafes le fait d'exister, d'être réelles. Cette réalité, si l'on se place d'un point de vue sociologique, ne peut être éludée, quand bien-même s'agirait-il de musulmanes marginales. C'est une chose estimable de déconstruire le mode de production des clichés ; c'est une erreur de penser que cette déconstruction retire toute existence à l'objet, comme toute pertinence à l'image. Celle-ci n'est jamais réductible au seul contenu idéologique qu'on lui attribue : elle est aussi dans le monde de l'empirie. Elle est fondamentalement polysémique parce qu'engagée dans des jeux de regards encadrés dans des rôles sociaux et des partis-pris esthétiques.

Alloula affirme : « *A la même époque, la Bretonne ou l'Alsacienne – vêtues de leurs costumes traditionnels et qui sont donc des types au même titre que la femme de Tlemcen ou des Ouled-Naïl – sont dispensées d'exhiber leur opulente poitrine sur des cartes postales qui les représentent. Le regard qui les perçoit n'est pas le même, ici il est colonial, là simplement photographique, au pire folklorisant* » (Alloula, 1981 : 81). L'auteur tient pour preuve d'un regard



Fig. 1. – Flandrin, Maroc – Quartier réservé de Casablanca, un thé original, carte postale (vers 1900).

colonial le fait que les cartes postales spécifient l'appartenance ethnique des femmes photographiées. Pour lui, les Bretonnes et les femmes de Tlemcen, appartenant à la catégorie Scènes et types, relèvent toutes deux de l'exotisme folklorisant. Ce qui est colonial, selon lui, est le dénudement de l'ethnie. Or, il est notable que l'appellation « Mauresques », que l'on trouve sur la majorité des cartes postales de l'époque, est une appellation de fantaisie qui ne correspond à aucun des types reconnus par la littérature coloniale savante. Les savants ont abandonné cette catégorie, vers la moitié du XIX^e siècle (Pouillon, 1993). « Mauresque » sert, en fait, à désigner les femmes faciles qui peuplent, non pas les harems, mais les maisons closes (Fig. 1).

Au contraire, « Bretonne » ou « Alsacienne » renvoie à des types reconnus par la littérature anthropologique. Ces typologies peuvent parfaitement être analysées comme exprimant une violence coloniale, dans la mesure où elles sont porteuses d'un ordre classificatoire imposé par le centre à une périphérie rétive et souvent, considérée comme attardée (Weber, 1983). D'une façon générale, les terroirs, qu'ils soient situés au nord ou au sud de la Méditerranée, paraissent générateurs d'ethnies. Nous pouvons constater, de ce point de vue, une nette similitude entre la façon dont sont traités les Kabyles, les Bretons et les Auvergnats. La littérature coloniale est d'ailleurs riche en comparaisons de ce genre (par exemple, Maitrot, 1909). En ce sens, ce qui est proprement colonial, témoignant de la tentative d'instaurer une domination symbolique par le pouvoir de classer, n'est pas de montrer des femmes dévêtues, mais d'imposer



FIG. 2. – Anonyme, « Jeune-fille arabe »,
carte postale (vers 1900) Cairo postcard
trust.

une identité folklorisante. Remarquons, enfin, que la conjonction d'une femme nue et de son identification est principalement une modalité du fantasme (Fig. 2). L'appellation ethnique ne sert pas, ici, à exhiber davantage les indigènes mais à renchérir sur la réalité, à faire passer les « femmes faciles » posant dans le salon des photographes pour des femmes qui pourraient être des voisines ou des passantes. L'image fantasmatique doit être crédible et c'est uniquement pour cela qu'elle mobilise l'attirail habituel des « Scènes et types », bijoux indigènes et nom de tribus. C'est en d'autres termes, un jeu d'apparence, l'instauration d'un réalisme factice qui n'abuse sans doute personne, ni le photographe, ni l'acheteur, ni le destinataire.

On pourrait objecter que toutes les indigènes nues ne sont pas toujours dénommées « Mauresques » ; on trouve aussi des « Kabyles », des « Arabes », des « Femmes du Sud », des « Bédouines ». L'appellation n'est plus de fantaisie bien que ces noms ne s'appliquent pas forcément aux femmes qu'ils désignent. Ils ne servent pas à les reconnaître mais à les authentifier, et la diversité des types présentés renforce le processus d'authentification. Présenter une femme aux seins nus et la dénommer « Kabyle » suggère qu'il ne s'agit pas d'une « professionnelle » et que son apparence est aussi la caractéristique des autres femmes du même groupe. Pour autant ce serait une erreur de penser, à l'instar

d'Alloula, que les « Kabyles nues » sont, pour ceux qui les photographient et pour ceux qui les regardent les mêmes femmes que les « Kabyles » des villages, qu'ils croient posséder les unes en possédant les autres. Nous avons affaire à ce que Paul Veyne nommerait deux programmes de vérité différents (Veyne 1983) : le programme de vérité « Indigènes nues », qui implique l'authentification par le nom de la réalité de la nudité, n'interfère pas avec le programme de vérité dirigeant les rapports sociaux courants entre colonisateurs et colonisés.

Car ce qui est sans doute le plus criticable dans la position d'Alloula tient à la confusion entre rhétorique et pragmatique, courante dans de nombreuses dénonciations du « regard colonial ». En d'autres termes, dans l'idée que la rhétorique de la domination – pour le cas où on admet cette thèse – est aussi un exercice. Or, l'exercice doit avoir des effets qui lui soient propres pour que la critique soit autre chose qu'un discours moralisateur. L'imposition au colonisé d'une image déformée de lui-même peut être étudiée avec des bonheurs divers (Mitchell, 1987), mais la carte postale n'est pas imposée au colonisé qui se situe hors de son circuit de distribution. Les phénomènes de domination culturelle ont été particulièrement étudiés ces dernières années par les chercheurs anglo-saxons (Mattelart, 1979), d'abord dans le cadre d'une critique des médias puis à l'intérieur d'un nouveau domaine de recherche, les « *cultural studies* » (pour un rapide compte rendu : Ang, 1993). L'ensemble des auteurs s'accordent à penser qu'il n'y a exercice d'une domination par l'intermédiaire des produits culturels que si la domination a un effet direct sur les « colonisés », c'est-à-dire s'ils en sont les destinataires (Tomlinson, 1991). En fait, Alloula confond la pratique de la domination et les images que le dominant construit du dominé. Les objets culturels qui sont destinés à l'exercice de la domination sont, au contraire, les images valorisées de lui-même que le colonisateur tente d'imposer au colonisé ou d'introduire dans son univers culturel journalier. Les complaisantes images de « Mauresques » n'ont aucune utilité dans ce processus.

Ainsi, quand Alloula remarque que « *le colonialisme est bien l'ultime morale de l'orientalisme et de l'exotisme* » (Alloula 1981 : 79), confond-il deux histoires : l'histoire artistique des corps orientaux et l'histoire politique de la prise de possession de ces corps. Nous avons déjà souligné, en prenant l'exemple des Suédoises (Boëtsch et Ferrié, 1993), que l'attrait pour les femmes d'un pays n'impliquait pas une relation inégalitaire. Le pouvoir séducteur des corps orientaux précède (sans la préparer) l'expansion coloniale parce qu'il relève non des affrontements en Méditerranée mais de la construction de la sensibilité. A une époque (disons au XVIII^e siècle), le désir de corps moins entravés, de mouvements plus voluptueux que cérémonieux et de sensualité spontanée, trouva pour s'exprimer un lieu à la fois imaginaire et proche : l'Orient. Ainsi l'exprime le héros espagnol du *Manuscrit trouvé à Saragosse* : « ... *Ma pensée, emportée sur l'aile des désirs, malgré moi, me plaçait au milieu des séraïls de l'Afrique et s'emparait des charmes renfermés dans leurs enceintes pour en composer mes chimériques jouissances. Je me sentais rêver, et j'avais cependant la conscience de ne point embrasser des songes. Je me perdais dans le vague des plus folles illusions, mais je me retrouvais toujours avec mes belles cousines. Je m'endormais sur leur sein, je me réveillais dans leurs bras. J'ignore combien de fois j'ai cru ressentir ces douces alternatives* » (Potocki, 1958 : 67). Cette



FIG. 3. – Anonyme, « Sortie de bain », carte postale (vers 1900), n° 8203, Adia Nice.



FIG. 4. – Anonyme, « Khadija, la danse du voile », carte postale (vers 1900), Éd. La Cigogne, Alger, n° 583.

sensibilité poursuit son histoire à travers la colonisation. Ce que l'intrusion européenne dans l'Orient réel modifia fut la distance par rapport aux corps : en passant de la littérature à la peinture et de la peinture à la photographie, les corps devinrent plus présents. Non pas parce que les Européens possédaient le pouvoir militaire mais parce qu'ils avaient inventé la photographie (Fig. 3). L'un des effets en retour de cette invention fut de placer des corps étrangers à nos conceptions de type idéal à l'intérieur d'un cadre maîtrisé par les normes occidentales de la pertinence esthétique, c'est-à-dire de créer des hybrides agréables à voir (Fig. 4).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALLOULA M., 1981, *Le harem colonial : Images d'un sous-érotisme*, Paris-Genève, Garance-Slatkine.
- ANG I., 1993, Culture et Communication, *Hermès*, 11-12 : 75-93.
- BOETSCH G. et FERRIE J.N., 1993, La Mauresque aux seins nus : l'imaginaire érotique colonial dans la carte postale, in BLANCHARD P. et CHATELIER A., eds., *Images et colonies*, Paris, Syros, pp. 93-96.

- HARLOW B., 1989, Introduction in ALLOULA M., *The colonial harem*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. X-XXII.
- MAITROT LL., 1909, Arabes et Auvergnats, *Recueil des notices et mémoires de la Société archéologique du département de Constantine*, t. XII, (4^e série) : 23-89.
- MATTELART A. (éd.), 1979, *Communication and Class Struggle*, New York, International General.
- MITCHELL T., 1988, *Colonising Egypt*, Cambridge : Cambridge University Press.
- POUILLON F., 1993, Simplification ethnique en Afrique du Nord, Maures, Arabes et Berbères (XVIII^e - XX^e siècles), *Cahiers d'Études Africaines*, 1993 (N^o Spéc. Mesurer la différence : l'anthropologie physique), 129 : 37-50.
- POTOCKI J., 1958, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Paris, Gallimard.
- TOMLINSON J., 1991, *Cultural Imperialism*, Londres, Pinter.
- VEYNE P., 1983, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes*, Paris, Seuil.
- WEBER E., 1983 (1976), *La fin des terroirs. La modernisation de la France rurale, 1870-1914*, Paris, Fayard.