



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„La représentation des femmes noires dans les arts
visuels dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle
(la photographie et la peinture)“

Verfasserin

Inna Kyselova

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 346

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Französisch

Betreuer:

O. Univ.-Prof. Dr. Michael Metzeltin

Contenu

Introduction	4
Chapitre I. L'image en général et l'image photographique	6
1. L'image et ses différents sens	6
1.1. Le penser en images et le penser en concepts	6
1.2. Que signifie le mot « image » ?.....	7
1.3. Les images internes (mentales) et les images externes (physiques).....	9
2. La photographie du point de vue sémiotique	11
2.1. Le statut de la photographie	11
2.2. La nature particulière de la photographie.....	13
2.3. L'arbitraire / l'iconicité / l'indexicalité de la photographie	14
2.4. La connotation du message	15
3. La psychologie de la photographie.....	18
3.1. L'acte photographique : le photographe et le modèle	18
3.2. La photographie comme agression.....	21
4. L'image et son message	24
4.1. Les aspects pragmatiques des images	24
4.2. Lire les images	26
Chapitre II. Expansion coloniale française et son écho en France.....	29
1. La France comme pouvoir colonial.....	29
1.1. La France et ses colonies.....	29
1.2. Le cas de l'Algérie	30
1.3. Les bénéfices de la colonisation pour la France.....	32
2. Le monde étranger – la culture étrangère.....	33
2.1. La rencontre de deux mondes.....	33
2.2. L'exercice du pouvoir	35
2.3. Les femmes étrangères et le regard masculin.....	37
3. Les conceptions racistes	39
3.1. L'intérêt scientifique pour les étrangers.....	39
3.2. Le développement de la pensée raciste en France.....	41
3.3. Le noir et le blanc.....	43
4. La vie sociale en France et l'impact de la colonisation.....	45

4.1. Le rôle des femmes dans la société française du XIX ^{ème} siècle	45
4.2. Les Noir(e)s et la migration	48
Chapitre III. L'orientalisme dans la peinture et la photographie	49
1. L'orientalisme dans la peinture	49
1.1. L'Orient dans la vie culturelle en France	49
1.2. Les motifs orientaux dans les œuvres de différents styles	50
1.3. Les particularités des sujets	56
1.4. Les femmes noires dans la peinture	57
2. L'orientalisme dans la photographie	60
2.1. L'exploration de l'Orient par les photographes	60
2.2. Les sources des images photographiques de l'Orient	64
Chapitre IV. Les femmes dans la photographie à Paris	67
1. La photographie en France dans la seconde moitié du XIX ^{ème} siècle	67
1.1. La photographie comme un nouveau médium	67
1.2. Le côté technique de la photographie	68
1.3. La photographie à Paris	70
1.4. Les sujets les plus populaires	72
2. La représentation des femmes dans la photographie	73
2.1. Les académies féminines	73
2.2. Quelques exemples des académies	75
2.3. La représentation des femmes noires	78
Chapitre V. Analyse de l'image	81
1. Schéma d'analyse	82
2. Analyse de l'image	88
Projet pour la suite des études	108
Conclusion	113
Bibliographie	115
Appendice	122

Introduction

Comment peut-on exprimer ses idées et ses sentiments, raconter une histoire, transmettre aux autres ses expériences ? Le plus fréquemment, on se sert de moyens linguistiques : on décrit ses pensées par les mots, soit en parlant, soit en écrivant des textes littéraires, publicitaires, scientifiques etc. Pourtant, ce ne sont pas seulement les textes oraux ou écrits qui peuvent assumer une fonction narrative, descriptive ou argumentative. Du point de vue sémiotique, la musique, le ballet, la peinture, l'architecture, la sculpture, les produits multimédias comme les films, les pièces de théâtre et d'opéra etc. réalisent également les fonctions mentionnées ci-dessus.

Dans ce travail, nous nous pencherons sur la peinture et la photographie comme moyens d'expression qui ont pour la base la textualité. La tâche principale est d'élaborer des approches à l'analyse d'images qui permettent de les lire comme les textes. Comme matériaux empiriques nous avons choisi les images peintes et photographiques remontant à la seconde moitié du XIX^{ème} siècle où sont représentées les femmes, et particulièrement les femmes noires. Sur la base de l'analyse d'une image nous essayerons de montrer que les images peuvent également être une source riche d'informations.

Notre travail se compose de cinq chapitres. Dans le **Chapitre I « L'image en général et l'image photographique »** nous introduirons la notion de « l'image » en donnant les différentes définitions du mot « image » et en montrant les caractéristiques du « penser en images » par opposition au « penser en concepts ». En outre, nous présenterons la conception de l'image comme d'un signe sémiotique. Puis nous passerons à la photographie et aux images photographiques en abordant leur nature particulière : d'un côté, les photographies ont des traits caractéristiques généraux comme toutes les images, et d'un autre côté, elles sont plus étroitement liées à la réalité et à l'objectivité. Dans le Chapitre I, nous parlerons également de la psychologie de la photographie et du sens symbolique qui se cache derrière l'expression « prendre une photographie ».

Le **Chapitre II « L'expansion coloniale française et son écho en France »** présentera le contexte historique nécessaire à la compréhension des messages que transmettent des images des femmes noires dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle en France. Dans le cadre d'une digression historique, nous parlerons de l'expansion coloniale française de cette époque et de

l'exploration de l'Orient (l'explication de ce concept sera aussi présentée dans ce chapitre) par les Français. Un des aspects culturels importants de cette expansion fut la formation d'une vision particulière de la femme étrangère. De plus, la colonisation contribua au développement de la pensée raciste en France et à l'accentuation des différences entre les Noirs et les Blancs.

Dans le **Chapitre III « L'orientalisme dans la peinture et la photographie »** nous traiterons des impacts de l'exploration des pays arabes sur les arts visuels et nous aborderons la représentation des thèmes orientaux dans la peinture et dans la photographie, toujours avec un accent sur les femmes. Tandis que la peinture était un genre d'art avec une longue tradition en Europe, la photographie était un phénomène nouveau qui s'inspirait de la peinture, mais qui développa un mode de représentation plus réaliste.

Le **Chapitre IV « Les femmes dans la photographie à Paris »** abordera les spécificités de la photographie : en premier ses aspects techniques, puis les sujets les plus populaires présentés dans les images photographiques. Nous explorerons les conditions et l'état du commerce photographique à Paris et prêterons une attention particulière aux représentations des femmes dans la photographie. Nous ferons également des commentaires sur des photographies des femmes noires qui sont beaucoup moins nombreuses que celles des femmes blanches, mais qui livrent des informations importantes et intéressantes sur la situation des femmes noires à Paris.

Dans le **Chapitre V « Analyse de l'image »** nous allons analyser d'une façon détaillée une photographie de F.-J.-A. Moulin – un photographe parisien très connu à l'époque. Au début de ce chapitre, nous présenterons un schéma d'analyse d'une image que l'on a élaboré s'appuyant en premier lieu sur les approches d'analyse d'une image par M. Metzeltin et d'analyse d'un texte par A. Frank / M. Meidl. Suivant ce schéma, nous découvrirons toute la richesse d'informations que contient cette image, assez simple à première vue.

Le **Projet pour la suite des études** présentera les thèmes qui semblent être d'un intérêt particulier pour des recherches approfondies. Suite à la **Conclusion** on trouvera une **Bibliographie** aussi qu'un **Appendice** incluant l'ensemble des images traitées dans ce travail.

Chapitre I. L'image en général et l'image photographique

1. L'image et ses différents sens

Pour connaître le monde, l'homme est doté de cinq sens – l'ouïe, le goût, le toucher, l'odorat et la vue – grâce auxquels il peut percevoir d'autres personnes et objets. La vue lui permet de les connaître visuellement au travers d'images. La formation et la réalisation de l'image attiraient déjà l'attention des grands penseurs dans l'Antiquité (par exemple, Platon). Avec le développement de la psychanalyse et le progrès général des sciences au début du XX^{ème} siècle, ce thème est réapparu dans les discussions scientifiques sous un autre angle. On cherchait les origines des images dans l'inconscient, ce qui a entraîné un nouvel élan aussi dans les discussions sur la nature de la pensée et de la langue.

1.1. Le penser en images et le penser en concepts

Il paraît qu'aujourd'hui, la thèse constatant que le penser en images précède le penser en concepts est assez établie dans la littérature scientifique et philosophique (cf. Belting 2001, 18ss, 65ss ; Spitzing 1985, 18ss). En effet, il suffit d'observer l'évolution d'un enfant et sa manière de faire l'expérience du monde : avant de commencer à parler et donc, de nommer des objets, il les saisit visuellement. De plus, en étudiant les hiéroglyphes et des langues logographiques comme le chinois ou le japonais, on voit un rapport étroit entre la pensée et son expression au moyen d'images. On pourrait dire que les images intègrent aussi la fonction des concepts.

Concluant que la nature de notre pensée se base sur les images ainsi que sur les concepts, dans son livre sur la psychologie de la photographie, G. Spitzing accentue les particularités suivantes du penser en images :

- Le penser en images est très proche de l'émotivité. On peut plus facilement libérer nos sensations au moyen d'images.
- Les concepts sont liés au conscient tandis que l'inconscient est rempli d'images. Nous avons en partie désappris la perception et la mémorisation des idées de manière imagée, car nos actes de la pensée trop logiques dominent la perception intuitive.
- Le penser en images nous donne une vue d'ensemble tandis que le penser en concepts explore des éléments séparés ; l'imagination a un champ plus vaste qu'un concept.

- Les images symboliques (les archétypes) sont profondément enracinées dans notre conscience et sont plus proches de la question du sens de l'existence. Le penser en concepts peut nous livrer des arguments, mais pour une connaissance profonde on doit se référer aux conceptions figuratives, par exemple, aux mythes (cf. Spitzing 1985, 103s).

En outre, il semble que le penser logique au moyen de concepts et le penser plus intuitif fondé sur les images se laissent attribuer aux activités biologiques de notre cerveau. Son hémisphère gauche est responsable du mode de penser notionnel, analytique, conscient et précis ; il est focalisé sur le temps. En revanche, le cerveau droit est consacré aux représentations en images, à l'inconscient, intégrant, formatif et flou ; il est focalisé sur l'espace. Ce n'est pas probablement par hasard que dans la culture occidentale, le visuel soit associé plutôt à l'intuition, à l'art et aux connaissances implicites tandis que le verbal est conçu comme une matière de la raison, des faits et de l'information objective. De plus, on explique souvent cette polarisation par les différences fondamentales de la cognition chez les femmes et chez les hommes en les classant en deux catégories : « le féminin – passif – intuitif – sensuel » et « le masculin – actif – raisonné – rationnel » (cf. Scherer 1992, 32 ; Spitzing 1985, 104s).

Ainsi, il semble que les images n'appartiennent pas au monde du penser causal, mais elles sont liées au monde des symboles, au-delà du monde de la logique. Les images se cachent dans les domaines les plus profonds de l'inconscient et souvent, on ne peut pas les contrôler, mais elles jouent un rôle important dans le comportement quotidien de chacun. Même si l'on ne s'en rend pas compte, les images-archétypes dirigent nos actions, étant la base de nos objectifs dans la vie. L'Homme est un être rationnel, c'est-à-dire qu'il réfléchit avant d'agir, mais nous connaissons d'innombrables situations où nous prenons une décision en se laissant guider par nos sentiments. Cela prouve que les domaines du conscient et de l'inconscient ne peuvent pas être séparés et qu'en étudiant l'expression des pensées de l'Homme, il faut prendre en considération non seulement le penser en concepts, mais aussi le penser en images.

1.2. Que signifie le mot « image » ?

Le mot « image » peut se comprendre de deux manières : comme une représentation visuelle et comme une idée mentale. D'un côté, l'image est pour nous une toile avec des objets, des personnes etc. qui y figurent, et de l'autre côté, nous attribuons « l'image » à une idée qui

existe dans notre tête. Cette double nature de l'image se reflète aussi dans la définition et dans l'étymologie de ce mot. Selon « Le Nouveau Petit Robert », « image » signifie :

I. Reproduction visuelle d'un objet sensible [...]

II. Ce qui évoque (qqch., qqn.), qui correspond à (qqch., qqn.) [...]

III. Représentation mentale d'origine sensible [...] (cf. Rey / Rey-Debove 2009, 1277).

Le premier point comprend le sens de « Reproduction inversée qu'une surface polie donne d'un objet qui s'y réfléchit > reflet » et de « Représentation d'un objet par les arts graphiques ou plastiques (> dessin, figure) ou par la photographie » (ibid.). Ici, on prend comme point de départ les principes physiques de la formation d'une image, le processus de sa réalisation matérielle.

Les deux derniers points de la définition illustrent la dichotomie entre « le matériel » et « le mental » de l'image. Dans le point II, définissant l'image comme « Reproduction exacte ou représentation analogique d'un être, d'une chose > portrait, reflet [...] Ce qui évoque une réalité (en raison d'un rapport de similitude, d'analogie) > figure, icône, symbole » (ibid.) on fait référence à un objet matériel qui serait le double d'un autre objet, son incarnation. Selon le rapport entre l'image réalisée et l'objet qu'elle reproduit, on peut distinguer les indices, les icônes ou les symboles (d'après la terminologie de Ch. Peirce, voir plus bas). Dans le point III de la définition, on note qu'en plus de la représentation matérielle, l'image peut signifier un phénomène mental : « [...] Reproduction mentale d'une perception ou impression antérieure, en l'absence de l'objet qui lui avait donné naissance » (ibid.). Dans cette explication, la nature abstraite de l'image est mise en relief ; ce n'est pas la toile, mais la tête qui est le lieu de formation des images.

Il paraît qu'en français, l'aspect du mental de la notion « image » est plus fort : morphologiquement, ce mot est liée avec « imaginer (« se représenter dans l'esprit »), imagination, imaginable, imaginaire », qui caractérisent le domaine de l'abstrait. En témoigne également l'étymologie de ce mot, montrant quand-même des oscillations entre les domaines de la représentation graphique et mentale.

Le mot « image » provient du latin « imaginem », accusatif de « imago » : « représentation », « portrait », « fantôme » et « apparence » par opposition à la réalité (!) et était appliqué d'abord au sens du latin signifiant « statue ». Dès le XII^{ème} siècle, le mot connaît une

extension de sens et désigne aussi « une vision au cours d'un rêve », tandis que le sens original s'étend à la « représentation graphique d'un objet ou d'une personne » (cf. Rey 1992, 996s). Mais avec la complexité de la société, le développement de la pensée, l'évolution de la philosophie et parallèlement à la formation du vocabulaire abstrait, le mot « image » fait l'objet d'un certain glissement de sens. Si initialement l'image était liée à l'objet de visualisation par la relation d'analogie, au XVI^{ème} siècle ce rapport se déplace vers la similitude, proche du symbole, de la figure. Plus tard, cette notion devient un des mots-clés de la psychologie, et au XX^{ème} siècle, répondant au progrès technologique, elle désigne aussi des éléments visuels du cinéma ou de la télévision (cf. *ibid.*, 997).

L'anglais, par exemple, dispose de deux expressions qui illustrent la différence entre l'image matérielle – « picture » et l'image mentale – « image ». En grec, le mot « εἰκόν » dans le Nouveau Testament dénotait toute représentation figurative, en passant d'un tableau à une silhouette, aussi bien que linguistique (« sprachliches Bild ») ou imaginaire (« Vorstellungsbild ») (cf. Nöth 2000, 472). Quant au mot allemand « Bild », son étymologie renvoie au rapport entre l'image et le monde irréel, vue que « Bild » provient du radical germanique « bil » (ancien haut-allemand « bilidi ») qui signifie « force magique, signe magique ». Cette relation importante ne doit pas être ignorée : les miracles, racontés dans les mythes et les contes de fées, peuvent être considérés comme illustrations de nos perceptions, contrôlées par le penser en images (cf. Spitzing 1985, 157).

L'ambiguïté de la définition de l'image montre toute la complexité de ce concept. Mais s'appuyant sur les significations et sur les racines les plus anciennes, on peut supposer que le sens de l'immatériel, d'imaginable est mis au premier plan.

1.3. Les images internes (mentales) et les images externes (physiques)

Reflétant la polyvalence inhérente à la notion d'image, la littérature scientifique contemporaine qui traite la nature des images fait une différence entre les images internes et les images externes (cf. Belting 2001, 19ss ; Nöth 2000, 472ss; Sachs-Hombach 2003, 37ss ; Straßner 2002, 13ss). Les images internes sont les conséquences des processus mentaux. Elles peuvent être des visions uniques qui sont les fruits de l'imagination individuelle aussi bien que les produits du patrimoine collectif : les traces de la conception du monde symbolique. « [W]as einmal Bild war in einem archaischen Sinne, klärte sich in der Evolution entweder

zur Sprache (mit ihrem Gebrauch von Symbolen und Metaphern) oder zur Kunst » (Belting 2001, 22s).

Les images externes sont celles que nous pouvons percevoir avec nos yeux. On distingue deux aspects : la perception de la surface – des points, lignes, taches colorées etc. – et la perception de ce que l'image représente, par exemple, les personnes, les objets, leurs interactions etc. (cf. Straßner 2002, 14). On peut comparer cette distinction avec la relation entre l'écriture et le contenu que nous tentons d'exprimer. Nous pouvons voir et admirer une jolie calligraphie et d'autre part, nous pouvons être fâchés, étonnés, frappés etc. par les mots que composent ces lettres. Comme il est écrit dans le livre de H. Hecht sur une image photographique, « [w]hen you handed a „straight“ photograph of, say, a statue you can either

- look at it and see a flat piece of paper covered with pigments in a certain simultaneous order, or
- you can look into it and see an object (“the statue”) in pictorial space » (Hecht 2003, 239).

Cette citation caractérise de façon pertinente la nature de la perception d'une image. D'abord, les images entrent en contact avec nos yeux, nous les percevons par les organes de la vue – les yeux, c'est-à-dire, par ce qui est donné biologiquement. G. Spitzing remarque que les formes et les couleurs, projetées par la pupille sur la rétine, se transforment en une image seulement quand la conscience lui donne une signification (cf. Spitzing 1985, 18). Par conséquent, les images sont produites par notre conscience, ce qui donne du poids à la thèse que le penser s'effectue aussi en images. Il y a un rapport étroit entre le penser en images, la génération d'images et leur observation. De plus, ces actes sont étroitement liés et influencés entre eux (cf. *ibid.*).

Ainsi, les images peuvent être considérées comme, premièrement, une forme concrète qui reproduit une réalité concrète, et deuxièmement, comme une forme abstraite qui existe dans notre imagination, ce qui correspond à la dichotomie « signe iconique par opposition au signe pictural / plastique » ou bien « signe figuratif par opposition au signe abstrait » (cf. Nöth 2000, 473). Ces notions dérivent de la théorie de Charles Peirce selon laquelle il y a trois types de signes :

- l'icône : une représentation directe qui se caractérise par une forte ressemblance entre le signe et ce qu'il représente : par exemple, l'illustration d'une pomme qui la reproduit telle que nous la voyons.

- l'indice : le signe fait référence à une chose ; entre eux il y a un rapport causal ou physique. Dans ce cas, on peut dire que la fumée remplace le feu, une girouette signifie le vent.
- le symbole : le signe et ce qu'il représente sont liés par une relation indirecte, conventionnelle, arbitraire. Ici, un losange peut symboliser une route prioritaire (cf. Eco 2002, 197ss ; Hartmann 2000, 120 ; Peirce 1998, 40ss).

On voit que le degré de correspondance entre une image mentale et son illustration matérielle va d'une similitude complète à une ressemblance assez vague. Cela donne à l'auteur un grand espace libre pour exprimer ses impressions, ses pensées ou ses sentiments, soit directement, soit d'une manière cachée, comme dans une peinture abstraite. Et vice versa, le spectateur dispose à son tour d'une certaine liberté d'interprétation. Ainsi, voyant dans un tableau une pomme, on peut la considérer comme un fruit rouge, rond, sucré etc., mais on peut l'interpréter également comme symbole de l'amour, de la fertilité, de la connaissance.

Les images constituent donc un domaine fascinant et très diversifié, ce n'est pas par hasard que l'on en distingue cinq types :

- 1) les images graphiques (peintes, dessinées, les sculptures)
- 2) les images optiques (le miroir, les projections)
- 3) les images perceptuelles (les sens, les phénomènes)
- 4) les images mentales (les rêves, les souvenirs, les idées)
- 5) les images verbales (les métaphores, les descriptions) (Nöth 2000, 472s).

Chaque groupe nous présente en fait des images, mais on se rend compte de la multitude de sens que ce mot implique.

2. La photographie du point de vue sémiotique

2.1. Le statut de la photographie

Dans la société moderne, la photographie joue sans aucun doute un rôle considérable. On applique les images photographiques dans de différentes sphères de notre vie : dans la médecine, l'archéologie, la technique, les arts aussi bien que dans la vie quotidienne. La question des fonctions de la photographie a été abordée déjà le 3 avril 1839 par le physicien

D. F. Arago au cours de l'assemblée des députés à Paris. Il parla de l'utilité de la photographie, récemment inventée, et souligna ses avantages dans différents métiers : pour un archéologue la photographie servirait à donner des copies exactes des découvertes dans les plus brefs délais. Pour un artiste cela serait un nouvel objet d'études ; un physicien pourrait, grâce à la photographie, élaborer des atlas du ciel ou étudier la lumière etc. (cf. Geimer 2005, 157ss).

Aujourd'hui, les photographies sont exposées aux musées et galeries d'art, elles apportent de hauts bénéfices aux marchés de l'art, accompagnent les articles de presse, sont un attribut indispensable aux agences de publicité, et on les utilise dans des recherches scientifiques. Dans la vie privée, on garde les photographies comme souvenirs des événements importants ou des personnes estimées. De plus, on porte toujours avec soi sa carte d'identité avec une photographie (cf. *ibid.*).

Chaque fois que l'on photographie, on recourt toujours à notre besoin ou à notre désir d'arracher au temps un certain moment qui passe et de le posséder dans une forme matérielle. On tente de conserver un objet, une situation ou voire des sentiments associés à une certaine scène. Dans ce contexte, on remarque que « [...] Die Fotografie steht nicht für eine Gegenwart, für eine Präsenz, noch für eine Erinnerung, eine Vergangenheit, sondern für eine Auslassung, eine Synkope, eine Pause. [...] In der fotografischer Aufnahme wird ein Augenblick, eine Bewegung angehalten, arretiert und einer künftigen Belichtung überantwortet » (Zima 1995, 213s). Notre mémoire n'est capable de retenir des souvenirs que dans une forme instable qui s'affaiblit avec le temps. Possédant une image qui évoque un événement, une scène, une personne, un état d'esprit que nous avons vécus une fois, nous tentons d'outrepasser les limites du temps aussi bien que de l'espace. Le dépassement des barrières temporelles ne peut se produire, pourtant, que vers le passé. Dans ce cas, on parlerait d'un « rajeunissement » visible, par exemple, quand on regarde des photographies d'enfance et que l'on s'identifie à l'enfant que l'on était jadis. En parcourant des photographies d'un voyage ou du lieu où on habitait autrefois, mais aussi en regardant l'image de quelqu'un qui se trouve loin de là, on dépasse les frontières de l'espace.

La question du statut de la photographie reste assez controversée. A ses débuts on contestait que les images photographiques, produites à l'aide de machines et développées au cours d'un processus chimique, aient le même statut artistique qu'un tableau, une aquarelle ou un dessin

à la main. Ainsi, la photographie comme un produit médial peut être considérée d'une part, comme une création technique et d'autre part, comme une œuvre artistique.

2.2. La nature particulière de la photographie

1) La beauté vs. la réalité

La double nature de la photographie – la jonction du technique et de l'artistique – a pour conséquence la distinction entre la photographie documentaire et la photographie esthétique. Comme elle prend ses racines dans la peinture, la photographie garde beaucoup de ses traits caractéristiques, entre autres la quête de la beauté. Dans les photographies nous voyons un monde qui est créé artistiquement. Nous voulons y découvrir un mystère, déchiffrer un message transmis par les symboles qui se cachent derrière les objets photographiés. Cette fonction de la photographie artistique et subjective est opposée à l'expression objective – au documentarisme – dans lequel la photographie est une preuve d'un phénomène réel, les enregistrements documentaires ont un statut différent. Tandis que dans la photographie artistique on réalise une certaine mise-en-scène et on modèle une composition d'image particulière, dans la photographie historique et documentaire des interventions de ce genre apporteraient son discrédit (cf. Belting 2001, 216ss; Geimer 2005, 158ss).

2) L'historicité vs. l'actualité

La photographie est apte à saisir deux mondes : le monde actuel et le monde de temps immémoriaux, comme on le voit dans la géologie et dans l'archéologie. Une photographie nous peut présenter des objets qui font partie de l'histoire, dans ce cas la photographie est un pont entre le passé et le présent. Aujourd'hui, le rôle principal de la photographie consiste à représenter les événements actuels. Grâce au progrès technique il est possible de garder une trace de ce que l'on a observé rapidement, contrairement à la peinture, ce qui a une grande importance pour la presse.

3) La perception vs. la mémoire

Les images photographiques symbolisent notre perception du monde aussi bien que notre mémoire. La photographie ne montre que très rarement le monde tel qu'il est (car la réalité change chaque seconde et la photographie illustre le monde déjà changé), mais le monde tel qu'il était au moment où nous avons voulu le posséder dans une photographie. La photographie archive des images qui restent « stumme Erinnerungen an unsere vergänglichen

Blicke. Wir animieren sie nur, wenn sie unseren eigenen Erinnerungen zurück bringen » (Belting 2001, 218). Deux observateurs auraient deux visions différentes de la même photographie, puisque celle-ci fait appel à leurs souvenirs et expériences individuelles différents. Pour l'un d'eux, la même photographie peut livrer plus d'informations, car elle évoque chez lui certaines associations et connaissances. Pour l'autre, elle peut avoir un autre sens ; donc, la même forme transmet des contenus différents.

4) L'image comme extrait du monde vs. l'image comme clé du monde

Comme nous en avons déjà parlé, l'image reproduit le regard que nous avons du monde. Nous essayons d'en obtenir un extrait, un morceau de l'actualité, un moment que nous voulons éterniser. Mais d'un autre côté, au moyen d'images nous tentons d'analyser le monde, de comprendre la réalité d'autrefois, ce que l'image nous transmet. Dans ce cas, les images sont pour nous une clé du monde, un médium entre nous et le monde (cf. Belting 2001, 216).

2.3. L'arbitraire / l'iconicité / l'indexicalité de la photographie

En étudiant la photographie comme un médium complexe qui comporte des aspects subjectifs, objectifs et techniques, la sémiotique aborde la question de l'appartenance de la photographie au domaine des signes arbitraires, iconiques ou indexicales.

1) Il est généralement admis que la photographie reproduit la réalité. Pourtant, on remarque que d'une certaine manière, elle est capable de créer une réalité et en plus, de nous l'imposer ou de mettre en question notre vision du monde (cf. Nöth 2000, 497). D'une part, la photographie est soumise aux faits qui ne dépendent pas de notre volonté. Mais d'autre part, en faisant une photographie, nous choisissons le contenu qui nous paraît le plus important pour le mettre au centre de notre image, nous déterminons également la perspective, un derrière-plan convenable etc. Donc, même si inconsciemment, nous participons à la création de l'image en organisant les faits réels selon notre attitude face au phénomène en question ou selon nos intentions ; dans les photographies, nous pouvons changer la réalité. Cela confirme la thèse du caractère arbitraire de la photographie : c'est l'auteur qui choisit les aspects qu'il accentue et ceux qu'il tente de dissimuler. Ainsi, il peut créer un symbole de la réalité (cf. Belting 2001, 229s ; Nöth 2000, 496s).

2) Contrairement à l'arbitraire de la photographie, on parle de son caractère involontaire – de l'iconicité et de l'indexicalité. Après la définition de H. Bußmann, une icône serait un signe visuel ou acoustique en relation immédiate avec ce qu'il dénote ; dans ce cas, la reproduction d'un objet réel se fonde sur l'imitation et a pour conséquence une ressemblance ou des points communs de ses caractéristiques (cf. Bußmann 2002, 291). Ainsi, la photographie peut être considérée comme la figure du monde réel ; contrairement à la peinture, elle fait référence nécessairement à réalité, bien qu'il soit possible que cette réalité n'existe plus. De ce point de vue, la photographie serait un analogue parfait de la réalité, et cette perfection y serait toujours comprise (cf. Nöth 2000, 496, Sachs-Hombach 2003, 221ss).

3) D'un côté, on peut interpréter les images photographiques comme des indices, elles seraient des empreintes, des traces des phénomènes avec lesquelles on était entré en contact. La photographie indique que les objets ou les phénomènes existaient au moment où on prenait la photographie. Ils seraient fixés sur la surface de la photographie comme un souvenir isolé de ce qu'une fois a eu lieu. La photographie indique aussi les expériences que nous avons faites par rapport à ces objets ou phénomènes. Quand ces derniers perdent de leur importance, la photo perd également de l'importance, et avec elle son caractère référentiel (cf. Belting 2001, 215s).

Ainsi, tout comme son caractère subjectif et arbitraire (volontaire), l'iconicité et l'indexicalité de la photographie sont mises en valeur. L'iconicité y domine comme souvenir, comme présentation et démonstration, l'indexicalité comme trace, comme protocole d'une expérience, comme description et comme une preuve. De cette façon, le signe photographique peut être regardé en même temps comme un « indice iconique » et comme une « icône indexicale » (cf. Nöth 2000, 498). Comme le résume K. Sachs-Hombach, « Entweder gelten Fotografien auf Grund ihres indexikalischen Charakters als transparent oder auf Grund ihrer ikonischen Qualitäten als traditionelle Bilder, die kulturellen Codes unterliegen » (Sachs-Hombach 2003, 226).

2.4. La connotation du message

L'ambiguïté des images photographiques – la reproduction exacte et un sens convenu, codé – ouvre au système de communication par images de grandes marges de manœuvre. L'apparente objectivité peut cacher un ensemble de connotations et de jugements personnels,

comportant sous la même forme des contenus différents. Voire même, comme le comprend R. Lindekens, l'image photographique serait un message « multicode ». Une photographie transmettrait non seulement le message iconique, mais aussi d'autres contenus, présents déjà sur le plan de la réalité visualisée : les codifications bio-sociologiques, psycho-sociales, symboliques, rhétoriques ou linguistiques (formulé par R. Lindekens, dans Nöth 2000, 498).

Ce phénomène attira l'attention de Roland Barthes qui l'appela « le paradoxe photographique » (cf. Barthes 1979, 15ss ; Nöth 2000, 498 ; Sachs-Hombach 2003, 225) : par définition, la photographie serait un analogue parfait de la réalité et on pourrait conclure que ce serait « un message sans code ». Pourtant, sur la base de ce message dénotatif il peut se développer un message connoté, codé. Dans ce contexte, Barthes étudia le cas de la photographie de presse. Il constata que la photographie serait un message qui se réalise par la source d'émission, le canal de transmission et le point de réception. La source d'émission seraient les collaborateurs du journal, le groupe des techniciens ou l'un d'eux qui choisit et traite la photographie ; le point de réception constituerait le public qui lit ce journal. Le canal de transmission serait le journal lui-même : l'ensemble des messages textuels avec les photographies qui les accompagnent, le titre, la mise-en-page aussi bien que la réputation du journal qui d'une certaine manière détermine l'attitude et les attentes des lecteurs (cf. Barthes 1979, 15).

Quant au contenu de la transmission, au premier abord, la photographie transmet la réalité, cette correspondance analogue en est un trait spécifique. On ne peut pas certainement nier la réduction des proportions, des formes, des dimensions, mais cette réduction est nécessaire pour pouvoir placer une scène sur une surface de papier limitée. En même temps, ce message est bien connoté, car selon ses intentions l'auteur choisit le style de reproduction, le cadrage etc. De plus, il peut adapter la photographie aux normes professionnelles, idéologiques ou esthétiques et en général, au niveau culturel du public. Par conséquent, Barthes maintient que même s'il y a une apparente objectivité de la photographie (il parle de la photographie de presse), le message photographique est un message connoté. Et le vrai paradoxe est que le message connoté se développe en se fondant sur le message sans code (cf. *ibid.*, 17ss).

Parlant de l'imposition de cette signification supplémentaire, Barthes distingue six modes de procédure de connotation : l'effet du truc, la pose, les objets, la photogénie, l'esthétisme et la syntaxe.

1. L'effet du truc

Pour donner un exemple du truc dans la photographie, Barthes parle d'un cas du photomontage montrant un sénateur dans une situation compromettante. Ici, on a profité de la crédibilité de la photographie et on est intervenu dans le plan de la dénotation. La photographie, qui est destinée à reproduire un fait réel, s'est révélée comme un message largement connoté. Mais il est intéressant qu'elle n'obtienne cette connotation que dans un environnement culturel particulier (cf. Barthes 1979, 21).

2. La pose

Bien qu'elle soit considérée comme naturelle, la pose peut aussi contribuer à la connotation du message. Par exemple, la photographie du Président Kennedy de 1960 avant les élections le présente, dirait-on, légèrement priant, ce qui sans doute, était un moyen d'influencer les électeurs.

3. Les objets

Les objets comme attributs de ce qui est mis au centre de la photographie peuvent également jouer un rôle important pour la perception de l'image. Ils peuvent servir comme associations à certaines idées ou comme symboles, ils rendent l'image pleine d'informations supplémentaires et nous rappellent facilement des choses ou concepts familiers.

4. La photogénie

Concernant la photogénie, l'image est embellie par les techniques de l'éclairage, de l'exposition et de la typographie. Ces traitements permettent de cacher les aspects indésirables et bien que la photographie semble être complètement vraie, il y a tout de même des manipulations qui montrent le côté subjectif de la formation de cette image.

5. L'esthétisme

L'esthétisme de la photographie dérive de la peinture et quant à la photographie, Barthes remarque qu'elle révèle « une certaine spiritualité extatique » (Barthes 1979, 24), transmise par un spectacle objectif.

6. La syntaxe

Ici, il s'agit de l'enchaînement de quelques photographies qui forment un message entier. Tandis que chaque image ne présente rien de particulier, lues successivement, elles peuvent produire un certain effet (cf. *ibid.*, 24s).

En outre, Barthes ajoute que « la lecture de la photographie est toujours historique; elle dépend des connaissances du lecteur » (Barthes 1979, 28). Une image, regardée un siècle après sa création, peut tout à fait adopter une autre signification. Cette signification dépendrait, par exemple, de la situation politique ou idéologique, si certains sujets ont une connotation fortement négative (on penserait aux juifs avant et pendant la Seconde Guerre mondiale ou aux noirs avant l'abolition de l'esclavage). Les aspects sociaux et éthiques doivent être également pris en compte : une image d'une femme en mini-jupe de nos jours est une chose très habituelle, mais il y a cent ans cela aurait entraîné un scandale.

Il faudrait donc prendre en considération la société d'autrefois et la société actuelle : les connotations culturelles, politiques, idéologiques, sociales etc. de la part de l'émetteur aussi bien que de la part du spectateur et ainsi, citant R. Barthes, « les connotations perceptives et les connotations cognitives » de l'image (cf. *ibid.*, 29).

3. La psychologie de la photographie

3.1. L'acte photographique : le photographe et le modèle

Dans les pages précédentes, on a parlé de photographies déjà faites – de supports matériels que nous tenons dans la main. Mais souvent, en analysant et en interprétant les photographies, on oublie ce qui devrait constituer une partie intégrale de l'analyse d'une image photographique – le processus de la prise de vue. En outre, il faudrait aller plus loin dans le domaine de la psychologie afin de comprendre le vrai message de la photographie, même si l'auteur lui-même ne s'en rend pas compte. Il faut donc prendre en considération, premièrement, le contexte : les raisons et les intentions du photographe et, éventuellement, les mobiles du modèle, ce qui sert de base à la photographie. Et deuxièmement, il ne faut pas négliger la psychologie de la photographie en général, des principes symboliques de la prise de vue et de la disposition du modèle à être photographié(e).

La prise de vue n'est pas un processus « neutre » ; en effet, c'est plutôt un événement qui dégage chez le photographe ainsi que chez le modèle une certaine tension. C'est une situation émotionnelle qui, en plus, peut rassembler à une excitation sexuelle. En fait, elle se manifeste non seulement au niveau des émotions, mais aussi à travers des caractéristiques physiologiques, comme l'augmentation de la pression artérielle et de la fréquence cardiaque.

La question de la sexualité qui se cache derrière un acte photographique a été étudiée par G. Spitzing qui met en rapport la sexualité et la connaissance. Selon lui, il est déterminé par la nature de l'Homme de posséder une énergie mentale et une énergie physique. L'énergie mentale le dirige vers la connaissance : il cherche à formuler un système d'orientation dans le monde et à situer ses propres expériences dans ce système tandis que l'énergie physique le pousse à satisfaire ses besoins sexuels élémentaires. D'après Spitzing, la photographie réunit les principes fondamentaux du comportement humain : le processus de création d'une photo ou en général, d'une image reflète le désir humain de créer, d'engendrer, de reproduire, d'observer, d'étudier, de connaître (cf. Spitzing 1985, 98ss).

Etymologiquement, les notions d'« engendrer » et de « connaître » ont les mêmes racines sémantiques. En hébreu, hors d'« obtenir de nouvelles connaissances », le mot « connaître » signifie aussi la plus intime forme de l'acte érotique. En grec, le mot « gnosis » dénomme une expérience au-delà de la mort qui est une condition pour la vie éternelle. « Gnosis » se trouve en rapport avec « gignoskein » = « connaître, engendrer, devenir, advenir ». De plus, quand on étudie d'autres sources anciennes, on remarque que dans les mythes, la création, la connaissance, la sexualité et la procréation sont très souvent unies et forment une entité (acte sexuel + orientation dans le monde) (cf. ibid., 102). Dans la Bible, le rapport entre la connaissance et la sexualité est également évident. L'origine du péché originel dérive de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, ainsi l'homme « sans connaissance » était l'homme « sans sexualité ».

La nature de l'acte photographique ressemble donc à un acte sexuel dont la signification symbolique peut être généralisée comme un rôle masculin (celui du photographe, motivé par son activité de « chasseur », de « persécuteur ») et un rôle féminin (celui du modèle, la fonction de victime). Bien sûr, une telle division n'est pas aussi évidente de nos jours, car pratiquement chaque femme possède une caméra et peut faire des douzaines de photographies

pendant une excursion. De même qu'il y a aussi beaucoup d'hommes qui aiment se faire photographier. Mais de toute manière, quelques indices, formulés par Berend H. Feddersen, ainsi que le commentaire de G. Spitzing font référence au fait que le métier de photographe est plus proche de la mentalité masculine :

- 1) L'attitude d'un photographe est celle d'un observateur distant et pas d'un participant compatissant. La compassion est une attitude que l'on attribue davantage aux femmes (même si cette thèse est fort relative).
- 2) La photographie aurait un impact direct sur les objets, et l'appareil photographique serait un instrument de l'exercice du pouvoir. En quelque sorte, il implique la violence, et l'action de violer est un délit commit par les hommes.
- 3) L'objectif peut être vu à certains égards comme un symbole masculin, comme un symbole du phallus.
- 4) L'acte photographique est proche d'une chasse quand on vise la victime. Ainsi, l'objectif a valeur d'un fusil qui peut être également comparé au pénis.
- 5) La tension lors d'une prise de vue a des traits typiquement masculins, qui va de l'exaltation jusqu'à la descente de la courbe émotionnelle (cf. Spitzing 1985, 122s).

Comme nous l'avons déjà dit, ces caractéristiques sont assez généralisées ; l'exercice du pouvoir dans notre société émancipée n'est plus une question d'hommes, mais aussi le but des femmes. Peut-être, qu'en photographiant, elles satisfont dans un certain sens ce besoin. Dans ce contexte, un autre aspect de la photographie paraît intéressant : le désir de posséder un autre (ou les autres) corps représenté(s) sur / par la photographie. Quand on fait une photo – quand on fixe un objet ou une personne d'abord dans un cadre au moyen d'un objectif et puis sur le papier comme une image imprimée – on poursuit le but de garder matériellement cet objet. Au moyen de l'image photographique, on peut aussi dans un certain sens s'emparer du corps : ici, il est fixé, obéissant, livré aux contemplations, il est toujours là. Alors, l'une des raisons les plus importantes du photographe peut être cette intention de maîtriser un autre, de le conquérir.

La part du modèle du point de vue de la psychologie mérite également notre attention. Le fait de se laisser photographier est généralement considéré comme un acte de sacrifice symbolique ; en outre, on peut le concevoir comme un don de soi (cf. Spitzing 1985, 40ss). Photographier et être photographié(e) seraient deux côtés opposés de l'acte photographique,

parallèlement à un acte sexuel. D'ailleurs, cette division des rôles masculin et féminin n'est pas si loin de la réalité : en effet, dans le show-business ou dans le monde de la haute couture, on rencontre plus souvent des photographes qui sont des hommes et des modèles qui sont des femmes. Dans ce cadre, le métier de mannequin féminin a été mis au centre d'une enquête dont la tâche principale était d'évaluer la disposition du modèle à être photographiée à titre onéreux. Il en découla que 20% des personnes interrogées comparèrent le mannequin à une call-girl, donc avec une forme de prostitution (cf. *ibid.*, 40).

3.2. La photographie comme agression

Quand il ne s'agit pas de la photographie professionnelle, mais de clichés amateurs, souvent, ils génèrent une situation stressante et un effet menaçant. Comme en font preuve les recherches de G. Spitzing, beaucoup de ceux ou de celles qui se font photographier ressentent cette action comme une sorte d'agression. En fait, l'auteur met en parallèle l'acte photographique et une chasse, il compare la caméra à une arme. En étudiant la terminologie autour de l'expression « prendre une photographie » en allemand, Spitzing détecte une relation étroite avec la chasse et conclue que ce rapport n'est pas fortuit:

- | | |
|--|------------------------------------|
| - ein Foto schießen | - schussbereit sein mit der Kamera |
| - Bilder herausschießen | - einen Schuss anbringen |
| - Schnappschuss | - Fotosafari |
| - ein Motiv einschnappen | - ein Motiv anvisieren |
| - bewaffnet sein mit einer Kamera | - die Kamera laden |
| - ich bin (auf dem Bild gut oder schlecht) getroffen | |

(cf. Spitzing 1985, 124)

Les mêmes particularités du vocabulaire se constatent aussi en français:

- | | |
|--|----------------------------------|
| - prendre une photographie / en photographie | - le tirage des clichés |
| - mitrailler qqn | - être armé d'une caméra |
| - photographie sur le vif | - viser un objet ou une personne |
| - flash d'un appareil photographie | - recharger la caméra |

Par conséquent, on voit que même en inventant les mots qui caractérisent l'acte photographique, inconsciemment on s'attache aux notions du domaine de la chasse – d'une activité agressive qui implique

- la visée : considération d'un objet comme quelque chose que l'on trouve intéressant / extraordinaire / remarquable
- l'acte volitif : « je veux le posséder, l'avoir pour moi »
- la communication éventuelle avec l'objet en question ou bien une photographie prise sur le vif
- la réalisation matérielle de la photographie, les procédés chimiques etc.
- la contemplation de l'image.

Une analyse plus ample de l'expression « prendre une photographie » dans les différentes langues prouve que la peur d'émettre une partie pour en faire une image photographique n'est pas sans fondement. L'idée d'« arracher, enlever, ôter » est reflétée même par le vocabulaire – par un système assez stable. Le fait que les expressions avec le même sens existent aussi dans des langues non apparentées et qui, apparemment, remontent au temps de l'invention de la photographie (c'est-à-dire au temps de la première rencontre des gens avec ce phénomène) fortifie cette conception :

allemand	aufnehmen -	« prendre » quelque chose ou quelqu'un et le « mettre » sur la pellicule
	ablichten -	« ôter » quelque chose de quelqu'un au moyen de la lumière
français	prendre une photographie -	
anglais	to take a picture -	« prendre » (« saisir») une image
	to take one's photograph -	« enlever » à quelqu'un sa photographie
español	sacar una foto de -	« enlever » (avec force) une photographie de quelqu'un
italien	prendere una fotografia -	« saisir » une photographie
grec	βγάζω φωτογραφία -	« arracher » une photographie
turc	Resim çekmek -	« tirer » une photographie
	Resim almak -	« prendre » une image = photographier
	≠ resim yapmak -	« faire » une image = peindre, dessiner

chinois	she ying -	she – « prendre, contrôler » ying – « ombre, image »
vietnamien	Chup Hihn	Chup = « rattraper, tirer (avec force) » Hihn = « image, photographie »

(cf. Spitzing 1985, 36)

Par conséquent, la perception de la photographie comme action agressive est tout à fait justifiée. De plus, elle peut déclencher chez les photographiés des émotions négatives comme la peur, la pudeur ou la colère. La peur peut être causée par divers raisons. Fréquemment, c'est la peur d'apparaître moins attirant, que par un angle désavantageux, on apparaisse différent de l'image que l'en a d'habitude. Plus l'attitude à son propre corps est problématique, plus l'appréhension de la photographie est grande. C'est pourquoi en général, les gens habitués à travailler physiquement sont plus naturels sur les photographies que, par exemples, les gens qui ont un travail plus intellectuel. De plus, on a peur d'être livré à quelqu'un qui décide ce qui sera représenté ou, inconsciemment, on craint de perdre « une partie de sa propre énergie, une partie de soi » (cette façon de voir n'est pas typique de la culture européenne, mais de beaucoup de cultures tribales avec une autre conception du corps et de l'âme).

Chez les gens réticents, l'appareil photographique peut causer un effet de pudeur, ils se croient mis au centre de l'attention. Ils ont honte d'être livrés à la contemplation publique ou même d'une seule personne – du photographe. La colère peut se manifester quand l'appareil photographique est vu comme une arme prête à fusiller et l'acte photographique comme une agression. Dans certains cas, on le conçoit comme une attaque sexuelle, ce qui provoque une contre-agression. D'un autre côté, la photographie fait naître chez des photographiés des émotions positives, comme la joie, la satisfaction des sentiments de supériorité et d'amour-propre, le triomphe etc. Ils sont contents d'avoir des centaines de copies de leur propre image, d'entrer en communication plus intensive avec beaucoup plus du monde (cf. Spitzing 1985, 34ss).

Comme réponse à cette agression de la part du photographe, les gens essayent parfois de « se défendre », comme en témoignent les observations de G. Spitzing sur la tenue, le regard, l'expression du visage etc. des photographiés. Etudiant les photographies de 31 personnes, il put noter les particularités suivantes de leur comportement :

- le regard → dirigé vers le photographe (spectateur) : 16 personnes / évitant : 15 personnes
- l'expression du visage → souriant : 19 / non-souriant : 12
- la tenue → fermée : 12 / demi-fermée : 13 / agressive : 1
- la tenue → « je suis grand » : 7 / neutre : 11 / « je suis petit » : 13
- la position des mains → contact avec un appui (au moins une main) : 6 / tenant un objet : 15 / les mains dans les poches : 4 / les mains libres : 2

Ici, on entrevoit certains gestes de défense, comme les mains qui cherchent un soutien et qui, donc, saisissent un objet ou s'entrecroisent. Cette attitude fait les gens se sentir plus sûrs. Ou bien, de cette manière on cherche une source de force ou de détente. On note aussi l'attitude du / de la photographié(e) envers le photographe ou le spectateur: ceux qui ressentent de la peur évitent l'objectif ou tentent de « se diminuer », les autres acceptent le défi en regardant tout droit ou en souriant. Il faut remarquer que statistiquement, on observe tant le premier que le deuxième type d'attitude. La tenue pratiquement toujours fermée indique une méfiance envers le photographe, malgré un nombre considérable de fois où la personne sourit (ici, il faudrait aussi aborder la nature de ces sourires) (cf. Spitzing 1985, 54ss).

Ainsi, d'une part, les images photographiques reproduisent un phénomène tout à fait réel et objectif, mais d'autre part, elles dépassent les frontières d'une simple représentation et doivent être étudiées en tenant compte du fond psychologique et des significations symboliques des actes photographiques.

4. L'image et son message

4.1. Les aspects pragmatiques des images

D'ordinaire, les gens vivent ensemble et pour organiser leur vie, ils ont besoin de communiquer. Cette communication se réalise au moyen des signes. La forme la plus répandue de la communication entre les gens est la langue – les signes linguistiques. Mais cette forme d'interaction est souvent complémentée ou même remplacée par d'autres systèmes de signes, parmi eux le système des images. Si on prend en compte la peinture rupestre, on peut conclure que les images servaient de moyen de communication depuis des temps très anciens et probablement, dans certaines situations elles étaient et restent toujours

un moyen plus efficace que la langue, étant un phénomène qui déborde les frontières linguistiques. Dans le cas des notions abstraites, la condition indispensable est qu'il y ait un haut degré de la conventionalité, mais en général, grâce à leur qualité de produire une représentation exacte des objets réels, les images se prêtent assez bien à une communication concrète et pratique.

Dans ce sens, les images remplissent toute une série de fonctions formulées par K. Sachs-Hombach :

- la fonction cognitive : les images servent à l'acquisition ou au changement de convictions, de préférences, d'attitude émotionnelle ;
- la fonction épistémique : les images contribuent à l'obtention de la connaissance ;
- la fonction normative : elles déterminent notre mode d'agir et notre conception du monde (Sachs-Hombach 2003, 264).

Ainsi, une image qui signifie « ne pas manger dans les transports publics » influe sur notre comportement en imposant une prohibition ; une image dans le manuel de biologie nous apprend la constitution du corps humain. Ces fonctions que nous venons de voir se rapprochent donc des fonctions communicatives de la langue, ce qui indique un haut degré de parenté entre les signes linguistiques et les signes visuels.

Regardant les images du point de vue pragmatique, on peut constater qu'elles ont les mêmes fonctions que les actes de langage, c'est-à-dire la fonction figurative, la fonction de l'appel et de l'expression (cf. Straßner 2002, 15). Cela signifie qu'en représentant un objet, l'auteur ne le fait pas par hasard, mais avec une certaine intention, comme dans la langue. Il veut communiquer aux spectateurs un contenu ou, peut-être, seulement son état d'esprit, mais de toute manière, c'est une action dirigée aux autres qui produit chez eux un certain effet. Par conséquent, les images ne sont pas des messages « neutres » et, étant donné la multitude des fonctions qu'elles remplissent, elles enrichissent notre communication habituelle. Ainsi, A. Rouillé propose de définir l'acte photographique comme « un acte d'énonciation inscrit dans un processus de communication dont les circonstances et les auteurs infléchissent les choix du photographe » (Rouillé 1986, 108).

Il faudrait donc se demander non seulement ce que l'image reproduit, mais aussi sur le mode de cette reproduction. D'après la théorie de Goodman, discutée par K. Sachs-Hombach (cf.

Sachs-Hombach 2003, 47), en plus de la dénotation, la prédication de l'image est aussi décisive. Il faut considérer la raison et l'usage des images, le statut du photographe et du modèle, les rapports entre eux, même leur personnalité et leur tempérament, formation, carrière etc. (cf. Rouillé 1986, 108). Même si une image que l'on voit sur la toile ou sur le papier paraît complètement objective, on peut toujours décoder des connotations en se demandant pourquoi l'auteur avait choisi précisément ce sujet-là parmi les autres (il se peut que dans un certain contexte historique ou politique l'image prenne un autre sens), quel rôle joue le sujet figuré pour l'auteur (la connotation individuelle, parfois invisible pour les personnes étrangères) etc.

On peut également ajouter la question de la perspective : de l'angle que l'auteur a choisi. En photographie, cela est possible au niveau de l'objet (son choix et son arrangement, la lumière, la pose) et au niveau de l'appareil (le réglage de netteté, le temps de pose, le fragment de l'image). Le photographe peut mettre les objets en relief, les ranger et créer le premier plan et l'arrière-plan, par exemple, en choisissant un fragment d'image et en réglant la netteté. Surtout les paramètres typiques de la photographie, comme la taille du diaphragme, le temps de pose et le grainage du positif photographique garantissent les qualités qui permettent d'intégrer dans l'image des contenus communicatifs additionnels (cf. Sachs-Hombach 2003, 224).

Tout comme les mots, les images méritent le statut d'un moyen de communication, car elles transmettent un message. Elles ne sont sans aucun doute des intermédiaires neutres. En communiquant un contenu, elles y enchâssent des attitudes de l'auteur, son point de vue sur le sujet etc., même s'il ne s'en rend pas compte. Les aspects pragmatiques en photographie ont été caractérisés de façon pertinente par H. Belting : « Die Kamera ist an das Gegebene gebunden, das von unserem Willen unabhängig ist. Und doch ist die Welt am Bildermachen beteiligt, weil er von einer persönlichen Aufmerksamkeit gesteuert ist » (Belting 2001, 229).

4.2. Lire les images

Est-ce que l'on peut lire les images comme on lit un texte ? Dans la littérature scientifique contemporaine sur les problèmes de la sémiotique cette question est le sujet de débats assez controversés (cf. Belting 2001, 15ss ; Calabrese 2003, 3218ss ; Nöth 2000, 475ss). En tout cas, on est d'accord sur le fait que l'image est une œuvre d'art qui transmet un message : son

émetteur est l'artiste, la transmission se réalise par un canal – le matériau de cette œuvre d'art (la toile, le papier etc.) – au moyen d'un code qui doit être commun à l'émetteur aussi bien qu'au destinataire. Finalement, le public est le récepteur de cette œuvre d'art (cf. Calabrese 2003, 3219). Mais quant à l'analyse de l'image, les opinions divergent. Certains assimilent les images à des textes et proposent de les traiter selon une analyse textuelle. D'autres y voient un domaine différent avec ses propres règles.

Un des scientifiques qui constatent que les images sont très différentes des textes est G. Spitzing. A son avis, les images n'ont ni alphabet ni signes de ponctuation, comme c'est le cas avec les textes, on ne peut pas détacher d'unités minimales comme dans la langue. De plus, en parlant, le locuteur ne dit plus de ce qu'il veut exprimer. Alors que les images ne peuvent pas dissimuler et offrent tout un excédent d'informations. La langue est capable de décrire un scénario temporel sans interruptions, ce qui n'est pas possible avec des images. Une fonction importante de la langue est celle d'entretenir un dialogue. Quant aux images, cela serait très difficile, voire impossible, car pour les créer, on a besoin de plus de temps. Par une phrase, on fixe un certain contenu une fois pour toute. Une image peut être interprétée en différents temps de manière différente (cf. Spitzing 1985, 194ss). Mais à mon avis, ces constatations (et quelques autres de ce livre de Spitzing), sont assez discutables.

Le point de vue de Spitzing est partagé par S. K. Langer. Elle prétend que la nature de la langue est discursive, la langue a des unités signifiantes permanentes qui peuvent être combinées avec des unités plus grandes, dont la définition et la traduction seraient possibles. Les images, par contre, sont non-discursives et ne se laissent pas traduire, elles sont des symboles muets. Les contenus transmis par la langue peuvent être compris les uns après les autres, tandis que les images ne sont compréhensibles que dans leur ensemble, par leur relations dans l'image (cf. Nöth 2000, 479, réf. à Langer 1942, 103).

Parmi ceux qui proposent d'étudier les images comme des textes on compte U. Eco. Selon lui, un roman, une publicité, un film et une fresque seraient tous des textes au même niveau. Parlant des images, Eco distingue les « signes » – des unités signifiantes minimales d'une image, analogue au morphème ou au mot en linguistique, et les « sèmes » – des expressions iconiques complexes, analogue aux phrases. De ce point de vue, une image n'est jamais un signe, mais toujours un sème (cf. Calabrese 2003, 3222 ; Eco 2002, 15ss ; Nöth 2000, 479).

Pour E. Panofsky aussi, les images sont pareilles aux textes, il propose de parler des significations dans les images et de les rendre lisibles comme les textes (cf. Belting 2001, 15).

Un point de départ assez intéressant est présenté par W. J. T. Mitchell qui fait la différence entre « pictures », qui seraient des images physiques, et des « images » comme des phénomènes mentaux. (Il faut remarquer que cette distinction dans la terminologie est possible grâce à la métalangue anglaise. Peut-être, ne serait-elle pas venue à l'esprit d'un français, par exemple, car la langue elle-même ne prévoit pas cette différence). Il parle aussi des « média visuels et verbaux » qui sont avant tout, respectivement, les arts plastiques et la littérature (cf. *ibid.*).

Une telle multitude de théories et d'opinions témoigne d'un grand intérêt scientifique pour cette matière et de vives discussions sur la lisibilité des images. A mon avis, pour analyser les images, il faut s'appuyer avant tout sur l'analyse de textes en raison de multiples traits communs entre les textes et les images (voir Chapitre V « Analyse de l'image »). Mais en même temps, il faut élaborer pour les images des principes d'analyse spécifiques, respectant les particularités de leur plan d'expression. Quant aux images photographiques, il faut prendre en considération les aspects techniques qui rendent la réalisation de l'image plus complexe ; les images photographiques admettent, dans un certain sens, les jeux avec la réalité et la fiction, avec le temps et l'espace. Par conséquent, il est tout à fait possible de lire les images, mais il est nécessaire de les intégrer dans un système sémiotique de façon appropriée et de développer les approches correspondantes à leurs particularités.

Chapitre II. Expansion coloniale française et son écho en France

1. La France comme pouvoir colonial

1.1. La France et ses colonies

Parmi les grandes puissances européennes, la France a toujours été un pays qui a joué un rôle considérable dans la vie politique et culturelle en Europe. Grand pays d'Europe de l'Ouest, elle fut un acteur important des relations internationales, connue comme une puissante monarchie dont la contribution à la formation du patrimoine culturel européen n'est pas à nier. Quand on étudie l'histoire de la France, de sa naissance à son état actuel, et ses ambitions pour sa position dans le monde, on note un haut degré d'ouverture non seulement vers les pays voisins mais aussi vers des terres lointaines.

Déjà à partir du XVI^{ème} siècle, c'est-à-dire dès l'âge des grandes découvertes et de l'expansion européenne outre-mer, la France déclara ses prétentions aux territoires du Nouveau Monde. Au cours de cette expansion, elle s'empara des terres en Amérique du Nord en y fondant la Nouvelle-France (1534 – 1763). Dans les années 1560, la Floride fut la destination des Huguenots immigrés de France, qui y fondèrent une colonie. En Amérique du Sud, la Guyane française devint une zone d'occupation en 1503. Au XVII^{ème} siècle, de nombreuses colonies insulaires furent établies en Amérique : la Guadeloupe (1635), la Martinique (1635), l'île Dominique (1625), Saint-Domingue (1627), l'île de la Grenade (1650) et d'autres – un processus qui continua aussi au cours du siècle suivant (cf. Wikipédia1). Mais non seulement cette grande région était le but d'expansion coloniale de la France – elle se tourna aussi vers l'Asie, fondant l'Indochine française (Viêtnam, 1858 ; Cambodge, 1863 ; Laos, 1893). Après la Première Guerre mondiale, la France occupa également le Liban et la Syrie. En Océanie, la Polynésie française et la Nouvelle-Calédonie restent toujours sous le contrôle français (cf. Brunschwig 1949, 123ss, Wikipédia1).

Hors de ces territoires, l'Afrique du Nord, en tant que grand terrain d'interventions françaises mérite une attention particulière. Au XIX^{ème} siècle, la France connut une succession de différents régimes politiques, mais on peut remarquer que sous aucun d'entre eux elle ne renonça à ses projets coloniaux. En 1815, le Congrès de Vienne eut lieu et un nouvel ordre en Europe fut établi ; en France, on revint à la monarchie. Mais même après la défaite de

Napoléon, la France ne quitta pas l'échiquier politique et garda sa place parmi les puissances européennes expansives : déjà une décennie plus tard Charles X, le roi de France de 1824 à 1830, portait son regard sur l'Algérie.

1.2. Le cas de l'Algérie

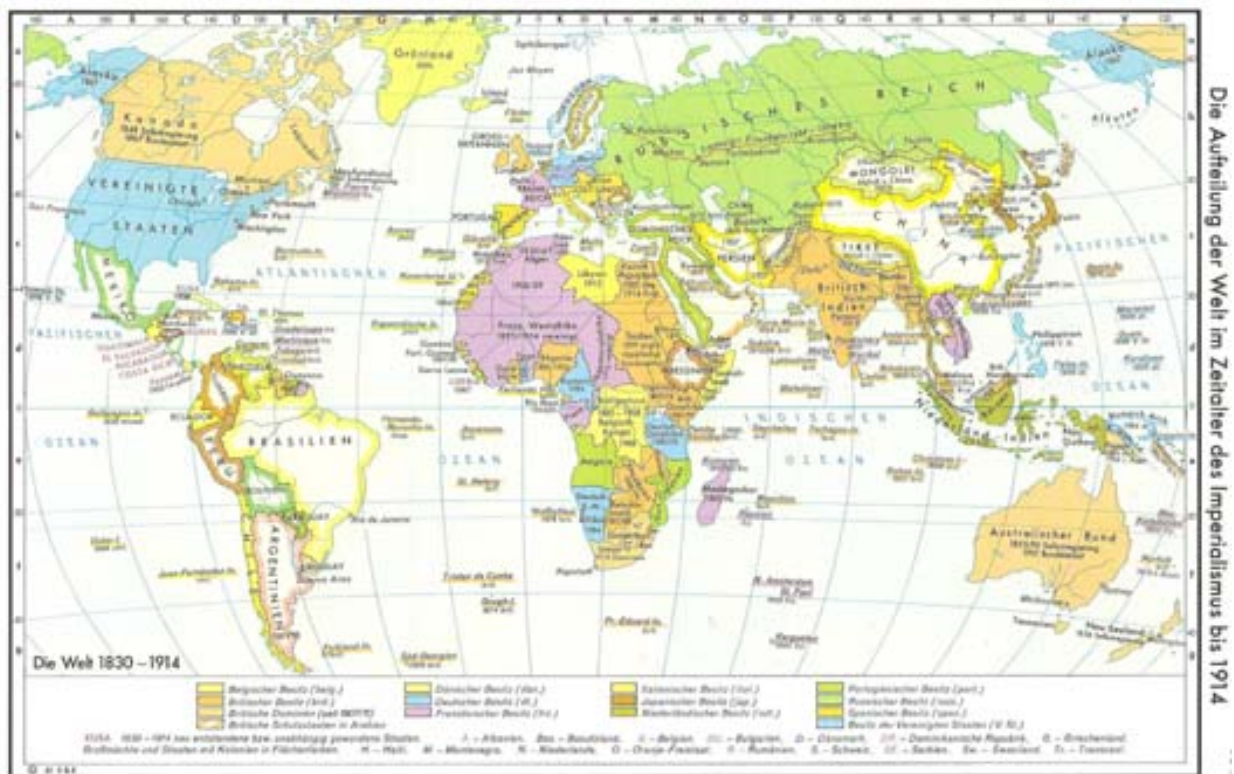
En 1830, l'Algérie fut définitivement prise par les Français, ce qui fut le commencement de l'occupation coloniale développée sous la Monarchie de Juillet (1830 – 1848) et au temps de la Deuxième République (1848 – 1851), ainsi que sous Napoléon III et son Second Empire (1852 – 1870). Vu que pour la France, l'expansion territoriale en Europe était impossible, la conquête des pays arabes se révéla plus avantageuse. Le point de départ de Napoléon était de construire un « royaume arabe ». A cette époque-là, on opposait la grande civilisation arabe à la barbarie des turcs (cf. Klinkenberg 2009, 263). En fin de compte, une telle politique extérieure correspondait au concept de Napoléon III qui voyait l'Europe comme une réunion des Etats nationaux sous contrôle de son Grand Empire. Ainsi, l'Algérie devint un « grand champ de manœuvre de l'armée française » (cf. Brunschwig 1949, 28), une sorte de porte pour la domination française en Afrique du Nord. Dans ce contexte, il faut mentionner la rivalité avec l'Angleterre, ce qui poussait les Français vers des activités constantes dans cette région.

En France, l'intérêt pour l'Algérie était assez grand, elle fut l'objet de nombreuses études qui se sont manifestées aussi sans formes visuelles (par la peinture et plus tard, par la photographie). Les paysages lyriques et la vie nomade, les déserts et les Bédouins enchantèrent beaucoup de visiteurs de ce pays. Les mystères arabes et l'amour de la liberté des peuples indigènes fascinaient la société bourgeoise française qui, pourtant, n'était pas le témoin des bains de sang pendant les invasions militaires (cf. Delpont 2003, 153ss ; Klinkenberg 2009, 263ss). Pour différentes raisons, par exemple, la croissance de la population en France, les Français émigraient volontiers en Algérie où les institutions françaises étaient mandatées pour l'organisation de la vie d'après le modèle européen. L'occupation du pays amena certainement des frictions entre les Français et les indigènes, dues à l'appropriation des terres des indigènes et la résistance à la colonisation du côté de la population algérienne rurale. Par un décret du sénat de 1862, la colonisation fut arrêtée et la restitution des terres aux indigènes fut établie, mais en réalité, de grands propriétaires fonciers français réussirent à en tirer profit (cf. Brunschwig 1949, 28ss ; Klinkenberg 2009, 268s). On

pourrait donc dire que l'immigration française fut essentiellement urbaine, formant une élite politique, économique et militaire d'origine française. Cependant, comme remarque H. Brunschwig, « [...] depuis 1870, une élite indigène de culture française s'est formée » (Brunschwig 1949, 84).

Quant à l'attitude des différents régimes du gouvernement français face aux peuples indigènes, elle changeait avec le temps. Sous la Monarchie de Juillet, après un essai libéral garantissant aux anciennes colonies une certaine liberté, on retourna aux intérêts monopolistes de la métropole. L'esclavage persistait, malgré des discussions au sujet de son abolition à la Chambre des députés entre 1838 et 1848. La Deuxième République déclara la politique d'assimilation, c'est-à-dire que les anciens esclaves obtinrent la voix d'électeur ainsi que le droit à agir dans la vie politique en Algérie. Mais Napoléon III réinstaura le régime réglementaire et imposa des règles plus rigides, alors qu'en général, sa politique et diverses déclarations restèrent assez indéterminées et confuses. La situation des indigènes fut vivement discutée à Paris, passant des ordres militaires violents aux déclarations de générosité de la part française qui apporterait aux Arabes la protection et les bienfaits de la civilisation (cf. Brunschwig 1949, 32ss).

Globalement, la colonisation d'autres pays africains par la France s'effectua de la même façon qu'en l'Algérie. Bien sûr, les souverains et les peuples locaux n'agissaient pas de façon similaire, mais la stratégie des Français était la même : « prendre l'appui sur les sédentaires, les protéger contre les nomades, puis, peu à peu, fixer ces derniers » (ibid., 107). La colonisation de l'Algérie entraîna l'occupation de sa voisine, la Tunisie, qui entra sous le protectorat français en 1881. Vers 1891, l'exploitation des terres autour du Congo commença; dans la même année, la Guinée française fut fondée. D'autres pays africains, soumis par les Français au tournant du XIX^{ème} siècle, furent le Maroc (1912 – 1956), la Mauritanie (1902 – 1960), le Soudan français (1891 – 1946), le Niger (1890 – 1960), le Tchad (1900 – 1960), le Cameroun (1918 – 1960), le Gabon (1839 – 1960), Madagascar (1896 – 1960), la Côte d'Ivoire (1843 – 1960) et quelques autres. Parmi les plus anciennes colonies françaises en Afrique on compte le Sénégal (1677 – 1960) et les Seychelles (1756 – 1814) (cf. Brunschwig 1949, 199ss ; Wikipédia1).



Sur cette carte, le violet indique les possessions coloniales de la France entre 1830 et 1914 (cf. Leisering 2009, 105).

1.3. Les bénéfices de la colonisation pour la France

Quand on aborde les raisons de la politique expansive non seulement de la France mais aussi des puissants Etats européens, inévitablement on arrive aux origines économiques et au mercantilisme qui marqua la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle en Europe. Même si les ambitions et la rivalité semblent être les raisons décisives, le profit et le désir d'exploiter des nouveaux territoires furent à la base de l'impérialisme de cette période. Les états avaient besoin d'argent pour compenser leurs pertes dans les guerres et on pouvait tirer des avantages considérables des richesses naturelles d'Afrique et d'Amérique ou des relations commerciales en Asie. De plus, les esclaves étaient un objet d'exploitation important pour les colons non seulement comme main-d'œuvre humaine pratiquement gratuite, mais aussi comme objets de commerce.

En outre, à l'âge de l'industrialisation et de la croissance de la population, le chômage était en France un problème assez grave et les activités commerciales à l'extérieur se présentèrent comme une des sorties possibles. Le développement du transport qui est devenu plus rapide et

moins cher facilitait les déplacements des individus. D'habitude, les Français qui se rendaient dans un pays lointain colonisé, espéraient y devenir riches et échapper à la misère. Aujourd'hui, la France comme d'autres Etats européens avec un haut niveau de vie, cherche à combattre un phénomène inverse : l'immigration de travail des anciennes colonies françaises.

Ainsi, dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, l'expansion coloniale de la France battait son plein. Les actions militaires de Napoléon en Afrique du Nord eurent pour conséquence non seulement des bouleversements dans la société (administration, commerce, industrie, conditions de travail etc.) dans les pays colonisés, mais elles trouvèrent aussi un écho dans la vie en France. En termes géographiques et culturels, se formait le concept d'Orient. Pour les Français, il s'agissait des pays arabes de l'Afrique du Nord exotiques au-delà de la Méditerranée, avant tout le Maghreb, mais aussi en partie la Turquie.

2. Le monde étranger – la culture étrangère

2.1. La rencontre de deux mondes

La découverte d'un nouveau monde eut pour la France aussi bien que pour l'Europe entière non seulement des conséquences politiques et économiques, mais aussi des impacts sur la vie sociale et culturelle. La rencontre avec des peuples inconnus conduisit à la formation d'une certaine attitude face aux étrangers, ce qui supposa l'autodétermination des Français eux-mêmes. On peut bien s'imaginer que le comportement des Français fut marqué par une sorte de supériorité par rapport à la population indigène, comme celui des conquérants vers les peuples dit « inférieurs ». Si on se penche sur les aspects psychologiques d'une telle attitude agressive, on arrive à la notion d'étrangeté et de l'étranger. Tout ce qui contraste avec « familier » est désigné comme « étranger », tout ce qui n'est pas « moi » ou « le mien » est perçu comme « autre ». Quand on rencontre quelqu'un ou quelque chose de caractère étranger, instinctivement on le classe dans son système de la conception du monde ; entre autres, on juge sur la nature de cet « objet » inconnu (ressemblance ou différence), aussi bien qui sur son utilité. Donc, on prend comme point de départ sa propre identité et on arrive aux oppositions « moi / l'Autre », « nous / les Autres » (cf. Metzeltin 1997, 34ss ; Siebert 1993, 177ss).

Dans le cas de la colonisation, ce ne sont pas seulement quelques individus qui entrent en contact avec les Autres, mais les peuples entiers, dans ce cas, les Français et les habitants des pays occupés. Ici, l'identité dont on parle concerne l'identité d'un groupe de gens caractérisé par leurs traits communs comme l'origine, la langue, l'appartenance à une certaine communauté culturelle avec ses traditions, les règlements de vie, les conceptions des relations sociales etc. Le monde arabe et le monde occidental, étant assez différents, durent être perçus d'un côté et de l'autre comme assez étranges, ce qui inévitablement amena la formation de stéréotypes nationaux.

Selon la définition de M. Metzeltin, les stéréotypes nationaux sont « [...] semantische Konstrukte, die zwar auf eine bestimmte Wirklichkeit zurückgehen können, aber in ihrer Verschweigung der echten Komplexität von möglichen Eigenschaften und in ihrer Verallgemeinerung keiner komplexeren sozialen Wirklichkeit entsprechen. » (Metzeltin 1997, 38). De plus, les stéréotypes nationaux sont souvent utilisés dans l'intérêt de ceux qui détiennent le pouvoir (cf. *ibid.*). Pour les Français, la création de ces stéréotypes n'était pas si difficile, car ils rapportaient en France des histoires sur le monde arabe parfois exagérées ou même inventées. Dans ce cas, ils avaient l'avantage de choisir les informations sur le nouveau monde qu'ils voulaient transmettre à leurs compatriotes. Cette sélection subjective renforcée par l'idéologie du régime politique de l'époque contribua à la formation de certains stéréotypes des peuples des pays colonisés en France et détermina à l'avance l'attitude des Français face à ces étrangers.

Il faut remarquer que ces stéréotypes ou les connotations liées à la perception des peuples inconnus étaient aussi bien positives que négatives. Les aspects négatifs pouvaient être causés généralement par les idées de sauvagerie, de manque de culture et d'hygiène avant tout chez les peuples qui habitaient loin du « monde civilisé » de l'autre côté de la Méditerranée. Pour illustrer ce contraste, on peut citer les oppositions formulées par M. Metzeltin :

- civilisation / barbarie
- habits / nudité
- maisons bâties / logements naturels
- système familial / promiscuité
- sédentarité / mode de vie nomade
- monothéisme / polythéisme
- langue unique / diversité de langues

- lois / absence des lois
- emploi / chômage (cf. Metzeltin 1997, 107)

Ces oppositions montrent les différences stéréotypées entre les européens et les « barbares étrangers ». On oppose à cette époque la saleté des « peuples sauvages » à la propreté des européens, le monde joyeux « quasi animal » au rationalisme éclairé, l'insouciance des arabes au sens des responsabilités des européens. Ces définitions dépendent de l'origine ethnique et sociale de la personne, de son appartenance à une certaine culture et à une nation ainsi que de son sexe. Chaque individu définit ces critères de l'autre en prenant comme point de départ soi-même (pour en parler en termes de R. Miles – « la dialectique de la limitation et de la exclusion », cf. Miles 1991, 19ss).

Pourtant, une telle généralisation ne serait pas juste, car le monde oriental était aussi très riche matériellement et culturellement et avait à offrir de magnifiques ensembles architectoniques, des chefs-d'œuvre culinaires, des vêtements exotiques etc. Ce n'est pas un hasard que l'Orient attirait un grand nombre de peintres et de poètes français (cf. les poèmes de Charles Baudelaire) ; le style oriental a longtemps été très à la mode à Paris et était imité par les parisiennes surtout dans leurs habits et bijoux.

2.2. L'exercice du pouvoir

La raison principale qui poussait les colonisateurs était le pouvoir : établir sur le territoire conquis leur domination et contrôler l'ordre social et politique par l'exercice du pouvoir. Ces relations de pouvoir se basent sur l'opposition « faible – fort » ; de plus, ils ne peuvent pas exister sans cette opposition. Dans le cas de la colonisation, on observe la rencontre de forts (en principe, ce sont les indigènes car ils se trouvent sur leur propre territoire) et de faibles (les colonisateurs). Les derniers essaient de renverser cette opposition et de prendre le pouvoir, tout d'abord en utilisant la violence. Cette violence excessive de la part des colonisateurs (même si passée sous silence dans les rapports contemporains et dans les livres d'histoire, elle est pourtant illustrée dans les tableaux de grands peintres français de l'époque) peut s'expliquer aussi par leur peur des indigènes et par une sorte de défense : les colonisateurs tentaient désormais d'apeurer les indigènes en leur montrant toute leur puissance.

Quant à la photographie, il est intéressant de découvrir si les indigènes considèrent l'appareil photographique comme un instrument de l'exercice du pouvoir (comme une sorte d'arme) quand ils se laissent photographier. Dans son livre sur la psychologie de la photographie, G. Spitzing dédie un chapitre à la photographie dans les pays du tiers-monde et particulièrement, aux réactions des indigènes d'Indonésie face à l'appareil photographique. Ces réactions peuvent se diviser de la façon suivante:

- Généralement, les individus se laissent photographier, mais expriment leur peur et leur malaise ;
- Souvent, ils protestent, ils ne veulent pas être photographiés et se défendent avec les mains etc. ;
- Les jeunes filles et les femmes fuient, les enfants se mettent à pleurer ; apparemment, ils ont peur. Si les femmes se laissent photographier, parfois elles veulent de l'argent en échange ;
- Souvent, les jeunes hommes ou les jeunes femmes acceptent de se faire photographier. Devant l'appareil photographique, ils font des grimaces, gesticulent ou simplement s'enfuient. Fréquemment, ils ricanent, ce qui dénote une tension interne.
- Les personnes âgées portent leur regard le plus souvent directement vers l'objectif et se figent devant l'appareil photographique (cf. Spitzing 1985, 65ss).

Ici, G. Spitzing ajoute les facteurs qui à son avis déterminent les réactions des photographiés :

- le rattachement géographique et, en particulier, culturel de la personne photographiée;
- son statut (homme ou femme ; jeune ou âgé ; classe supérieure ou inférieure) ;
- le degré de confiance ou de méfiance envers le photographe (cf. *ibid.*, 65).

Bien que ce livre ait été écrit en 1985 et qu'il s'agisse d'observations assez actuelles, on peut s'imaginer que le comportement des indigènes de l'Afrique du Nord il y a un siècle n'était pas très différent. Comme le montrent les photographies du XIX^{ème} siècle, les habitants des pays arabes réagirent de façon assez similaire. Les sentiments comme la peur ou la malaise, dégagés par l'objet inconnu ressemblant à une arme, et une attitude principalement hostile de ces indigènes laissent supposer qu'ils voyaient l'appareil photographique comme une menace, peut-être comme un instrument de contrôle qui limite leur liberté. Peut-être que leur résistance à une prise de vue était en rapport direct avec la situation coloniale et indique leur résistance à la colonisation.

2.3. Les femmes étrangères et le regard masculin

Jusqu'ici, nous avons parlé des contrastes entre les colonisateurs et les peuples indigènes des pays occupés. Il y a pourtant un autre parallèle qui ne doit pas être négligée: la position plus supérieure des hommes et la position plus inférieure des femmes. En général, l'intérêt pour une femme d'une culture étrangère n'est pas difficile à comprendre. Une femme étrangère éveillait l'intérêt naturel des hommes qui exploraient la réalité inconnue. De plus, cette perception était influencée par l'esprit du réalisme du XIX^{ème} siècle qui dépeignait la réalité telle qu'elle était, sans artifice et sans idéalisation. On attachait beaucoup d'importance au physique des femmes, au corps féminin qui était présenté dans des documents scientifiques, historiques et littéraires aussi bien que dans des tableaux et, plus tard, en photographie, toujours sous l'angle du regard masculin (« le pouvoir de dénomination masculin »).

A l'exception de quelques artistes féminines (cf. Doy 1998, 27ss), c'étaient les hommes qui déterminaient le choix de la perception des femmes étrangères (cf. List 1993, 131ss). En l'occurrence, une femme, disons, algérienne, était une « double étrangère » : premièrement, étant quelqu'un d'une culture différente et deuxièmement, étant quelqu'un d'un sexe différent (on pourrait bien le formuler vice versa, mettant d'abord le sexe, puis la culture. Une telle primauté dépendrait de « l'observateur », de ses intentions et de ses attentes). Le problème de la subjectivité causée par ce « regard masculin » se sent dans les représentations des femmes étrangères par les artistes français masculins : « Was ist es, was da zum Ausdruck kommt? Ein dem männlichen Wunschbild gemäßes weibliches Selbst oder die Frau selbst? » (List 1993, 140).

On ajouterait qu'une telle perspective de la part des hommes se formait dans le contexte suivant :

- Dans les traditions de la société française à l'époque, les femmes ne jouaient qu'un rôle marginal dans la vie politique (alors qu'après la Révolution française les femmes commencèrent à lutter pour leurs droits, leur émancipation était toujours dans sa phase initiale). Généralement, l'attitude des hommes français envers les femmes étrangères était prédéterminée par leur attitude envers les femmes françaises (la transmission des modèles de comportement) ;

- Dans les traditions du pays étranger, les règles sociales et la position de la femme dans la société étaient largement dictées par les hommes ;
- C'étaient les européens qui formaient les stéréotypes sur le mode de vie, la culture, les relations sociales etc. dans les pays étrangers.

Dans des représentations stéréotypées des femmes étrangères par les hommes, souvent, ces « autres » femmes n'étaient pas vues comme individus, mais plutôt comme objets extraordinaires et exotiques. Quand on regarde, par exemple, les tableaux de Delacroix, un de grands peintres orientalistes, les femmes ressemblent à des bijoux décorant les harems (voir Chapitre « L'orientalisme dans la peinture et la photographie »). On leur assigne un rôle définitivement passif, cette perspective les rapproche à des objets. Ici, compte tenu des particularités des média « images peintes » et « images photographiques », le mot « objet » a deux sens : premièrement, c'est l'aspect visuel perceptif : les femmes sont vues comme objets. Deuxièmement, l'aspect matériel : l'illusion (ou la réalité ?) de la possession. Revenant à la question du pouvoir: le but de chaque (con)quête est de posséder. On peut l'observer aujourd'hui encore : quand pendant un voyage on fait des images des lieux qu'on a vus, on en a une trace matérielle, on peut bien dire que « cette photo est à moi ».

A cet égard, parlant de la photographie, A. Rouillé remarque que

« Objets de fantasmes, de désirs et de curiosité, objets de pouvoirs et de savoirs, les corps ne viennent pas de leur plein gré devant l'objectif et pour elles-mêmes ; ils y sont au contraire convoqués par des forces qui explorent leur surface, analysent leurs mouvements, mesurent et inventorient les moindres de leurs aspérités, investissent leur intimité et exhibent leurs singularités par des forces qui visent à les mieux connaître, à les contrôler ou, tout simplement, à s'en repaître » (Rouillé 1986, 84).

Apparemment, la représentation d'un monde inconnu et inexploré n'est donc pas si objective qu'il le semble à première vue. D'abord, on entend par « le monde étranger » une région lointaine et non occidentale – un terme géographique en rapport avec des voyages. Des dessins et d'autres enregistrements renvoient non seulement à une image culturelle de ce monde, mais ils contiennent aussi une sorte d'autoréflexion. Ils livrent à la fois la représentation de la réalité observée et le reflet du monde de la personne qui la dépeint. Comparant ces deux mondes, on distingue automatiquement « le familier » et « l'étranger », ce qui a pour conséquence un certain changement de l'image qui représente l'étranger. Les

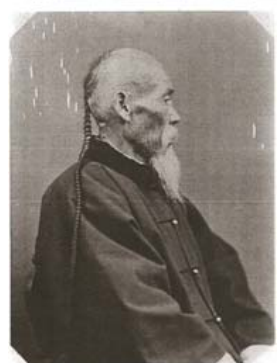
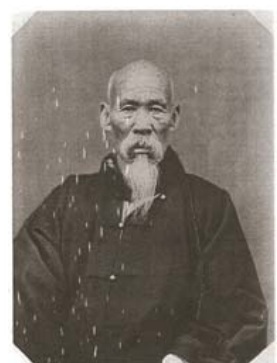
femmes comme objets de représentation assez populaire sont également soumises à une telle influence de la perspective.

3. Les conceptions racistes

3.1. L'intérêt scientifique pour les étrangers

Comme nous avons vu dans le sous-chapitre précédent, les nouveaux pays arabes attiraient l'attention des militaires, des politiciens, des commerçants, des artistes aussi bien que simplement du public français. Un autre groupe qui montrait un grand intérêt à l'égard des étrangers était les scientifiques. Selon le naturalisme dans toute l'Europe à l'époque, l'Homme et son corps sont devenus des objets d'études dans un ensemble de disciplines scientifiques. En biologie, ainsi que dans la médecine et la gynécologie, on étudiait les différences physiologiques entre hommes et femmes. Mais on mettait en relief non seulement ce trait distinctif, mais aussi un autre critère de séparation était la distinction qui se basait sur l'appartenance aux différentes races. Le concept de race peut sous-entendre l'infériorité d'une ethnie causée par les traits biologiques du peuple en question considérés comme primitifs. Cette idée de primitivité provient de l'observation « des Autres » et de la constatation de leur sous-développement par rapport aux observateurs. La parallèle « familier – étranger » se transforme en « normal – différent », « différent » connoté comme « déficient », souvent « avec des défauts mentaux ».

A l'époque, la photographie était connue comme un médium caractérisé par l'exactitude de ses images, elle était largement appliquée dans les sciences et ce n'est pas étonnant qu'elle fût mise au service des études des différentes races. Au cours du dernier quart du XIX^{ème} siècle, les missions scientifiques à travers le monde exécutées par les européens livrèrent de nombreuses collections d'images des peuples indigènes. Ces collections semblaient être assez populaires : par exemple, le prince Roland Bonaparte possédait une série de portraits et d'images de la tête aux pieds des hommes et des femmes de diverses races (voir les images à droite)¹.

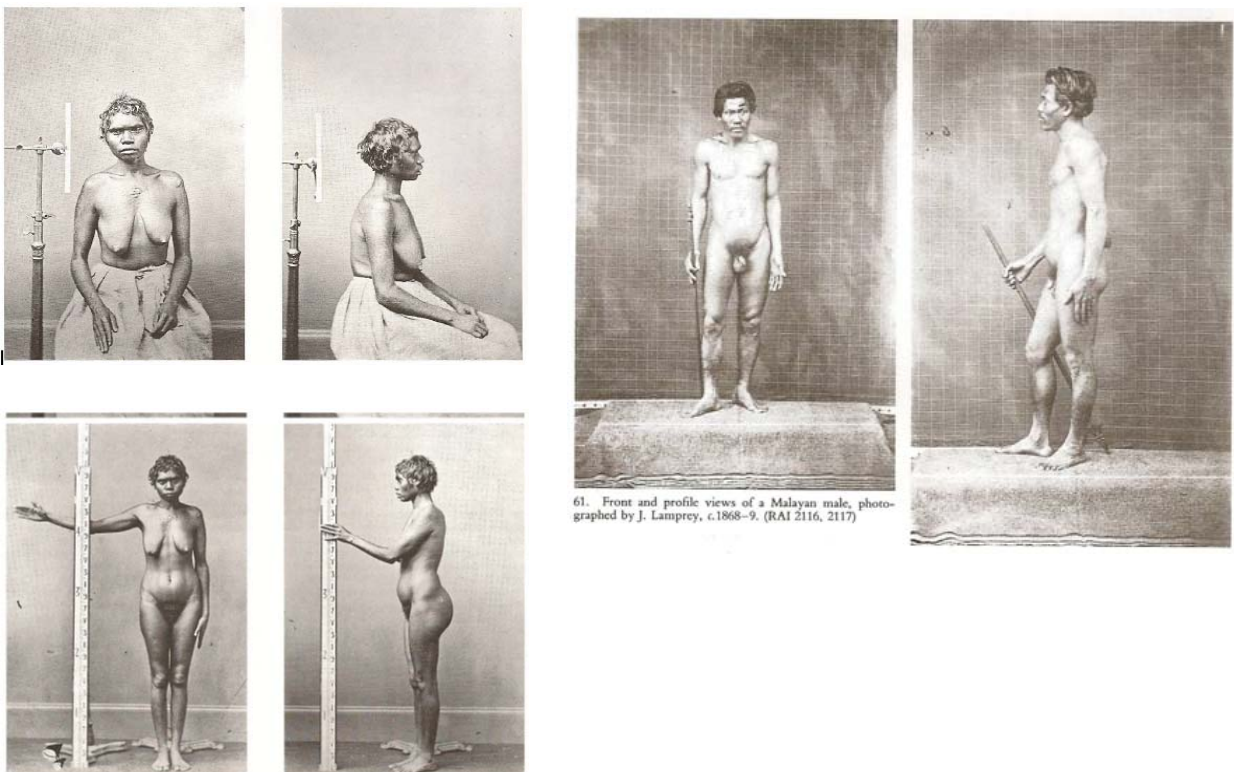


¹ Rouillé 1986, 67

On remarque que cet homme a été photographié de deux côtés : de face et de profil – le schéma introduit par A. Bertillon pour le fichage des repris de justice (cf. Rouillé 1986, 67). Ce mode de traitement des indigènes indique une attitude supérieure des européens envers les peuples dominés, car on assimilait ces derniers à des criminels ou à des êtres primitifs. Dans ce cas, l'appareil photographique est utilisé comme un instrument de jugement.

Un aspect d'une importance particulière pour les études des races était le fait de mesurer. Sur la base des mesures des parties du corps on déterminait l'appartenance à une race différente, ce qui met clairement en lumière le mode de penser raciste. Sous le nazisme, les mesures de l'homme s'avéraient souvent comme une sentence de vie ou de mort (cf. Spitzing 1985, 88ss). De plus, les mesures du crâne eurent pour résultat les jugements sur le développement mental des peuples différents et par conséquent, la discrimination de certaines ethnies.

Parmi les exemples qui présentent d'une façon frappante le fait de mesurer des indigènes on compte les suivants² :



Les images de la femme qui est une aborigène d'Australie furent faites vers 1870 par H. Huxley, un photographe anglais. Son intention était de trouver des traits caractéristiques

² Spencer 1992, 101s

corporels, particulièrement sa taille et l'étendue de ses bras, qui lui permettraient de distinguer le type de sa race. Pour atteindre ce but, il donnait des instructions exactes concernant la distance par rapport à l'appareil photographique et la pose de la personne photographiée : sa tenue, la position de sa tête, des bras, des jambes etc. La règle graduée visible sur la photographie témoigne de cette aspiration à une exactitude maximale.

Les photographies de l'homme d'origine malaisienne proviennent de J. Lamprey, également un photographe anglais, et furent faites en 1868-1869 (cf. Spencer 1992, 100ss). Il mit « l'objet » de la représentation devant une toile carrée en vue de calculer les mesures de son corps, son but étant aussi la comparaison générale de la morphologie des corps. Les photographies sont toujours exécutées de face et de profil.

Aujourd'hui, un tel traitement des individus avec un physique différent, d'un continent et d'une culture différents etc. est pratiquement inconcevable. Une réification et un rabaissement de cette sorte va à l'encontre des droits de l'Homme, mais avant tout contre la morale humaine. Apparemment, dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, une telle mesure des corps des « étrangers » pour la distinction des races semblait normale à l'époque. Pourtant, au cours de mes recherches, je n'ai pas découvert de photographies pareilles d'européens qui se seraient fait mesurer. Ce n'était donc pas une comparaison d'égale à égale, mais plutôt un enregistrement des divergences par rapport à un modèle de base « occidental ».

3.2. Le développement de la pensée raciste en France

Les Français n'étaient pas les premiers investigateurs des territoires d'outre-mer. C'étaient les Portugais et les Espagnols qui commencèrent à explorer des terres inconnues après la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, dès le XVI^{ème} siècle suivis par les Néerlandais et les Anglais ainsi que par les Français. La France n'était pas si active en Amérique et en Asie que d'autres puissances européennes, mais elle se distinguait par ses rapports avec l'Afrique de l'Ouest ; une région importante pour la France était aussi dans les Caraïbes. Les possessions françaises transatlantiques étaient largement intégrées dans le système triangulaire du commerce des esclaves (Europe – Afrique – Amérique) qui fleurissait au cours des XVII et XVIII^{ème} siècles. C'est pendant cette période-là que les stéréotypes et l'attitude envers les Noirs de la part des puissances dominantes ont été formés.

Les Français ne faisaient pas de différence entre les Noirs des différents pays. Au Sénégal ou en Martinique, c'était la couleur de la peau qui était décisive pour la détermination de la place des Noirs dans le système de valeurs des colonisateurs. « Most Frenchmen were struck by Africans' black skin color, by their heathenism, and by their social mores and institutions [...]. All blacks were seen as having more in common than separating them » (Cohen 2003, xvii). On leur assignait le rôle d'esclaves, d'êtres définitivement inférieurs dont l'infériorité était justifiée par le concept de racisme.

Au XIX^{ème} siècle, la race est devenue l'explication principale de la diversité parmi les Hommes. En France, la tradition de la détermination des différences sociales a des racines assez profondes : la distribution des fonctions entre les nobles et le Tiers état était typique de la société française sous la Monarchie et avec l'apparition de l'esclavage ce modèle fut transmis aux esclaves noirs. Le développement des sciences, de la pensée philosophique et en général, des discussions publiques favorisa le discours raciste. La couleur de la peau, la forme du crâne et les capacités intellectuelles innées étaient les critères principaux pour la condamnation à une attitude dénigrante. « L'Essai sur l'inégalité des races humaines » d'Arthur de Gobineau, publié entre 1853 et 1855, fut une synthèse de la pensée raciste en France à l'époque. Il présenta son argument central constatant qu'à cause de différences biologiques entre différentes races, les individus sont doués de capacités différentes et sont destinés à des sorts différents. Il parla du mélange des races en Europe comme d'un phénomène menaçant la pureté de la race européenne « supérieure », remarquant en même temps que ce mélange serait nécessaire pour la création de la civilisation, les Noirs apportant des habilités artistiques pour féconder l'imagination des Européens (cf. Cohen 2003, 217s).

De tels discours eurent des conséquences pratiques non seulement par rapport aux esclaves, mais aussi dans d'autres couches sociales. Dans les plus anciennes colonies françaises, comme c'était le cas du Sénégal, au milieu du XIX^{ème} siècle une certaine élite noire cultivée prit forme. Les Français, inquiétés, bornèrent aux indigènes l'accès à l'éducation et les opportunités professionnelles, limitant également leurs droits politiques. En conséquence, après 1880, de nouvelles relations, plus rigides et démarcatives, entre les Blancs et les Noirs furent établies (cf. *ibid.*, 124).

Parmi les approches sur la question de l'inégalité des peuples les plus répandues, on compte celle d'Armand de Quatrefages. Il déclara que les traits physiologiques d'une race avaient été

formés sous l'influence des facteurs climatiques, ce qui créa des facultés intellectuelles et morales différentes. Une autre théorie assez populaire provenait du secrétaire de la Société ethnologique G. d'Eichtal. (La Société ethnologique fut fondée en 1838 à Paris et se concentra sur les débats à propos de l'origine de l'espèce humaine. Après l'abolition de l'esclavage en 1848 la Société cessa de se rassembler n'ayant plus de raison d'existence.) D'Eichtal prétendait que les races humaines avaient des traits distinctifs, mais qu'elles se complétaient réciproquement formant un couple où le blanc représente le masculin et le noir le féminin. Il déclara que la race noire ne pourrait surmonter son barbarisme qu'en se « mariant » avec la race blanche. (cf. Cohen 2003, 219, 236s). Vue d'un autre angle, cette position reflète les rapports entre hommes et femmes dans la société française du XIX^{ème} siècle montrant la femme inférieure à l'homme.

3.3. Le noir et le blanc

Quant à l'image que l'on se faisait des Noirs en Europe et particulièrement en France, on ne peut pas passer outre certains préjugés enracinés dans les connotations du noir dans les cultures occidentales. Il est très probable qu'en Europe à la fin du Moyen Age – au temps des premières rencontres avec les Noirs mais aussi à l'âge d'une grande importance des symboles – le noir était perçu comme une couleur qui dénote le mal et la dépravation et, donc, il contribua à une position négative envers les peuples inconnus à la peau noire. On attachait à cette couleur des valeurs négatives, elle signifiait la mort et la saleté (physique et morale) par opposition à la vie et la pureté. Les ecclésiastiques percevaient le noir comme la couleur du diable, comme un symbole de péché et d'immoralité. En général, dans la tradition chrétienne le noir était associé à la laideur et à la cruauté ; de plus, il n'était pas seulement un symbole du caractère dépravé mais pouvait aussi en être la cause (cf. Cohen 2003, 13ss).

Dans la littérature française de l'époque, il faudrait aussi remarquer l'image négative du noir. Par exemple, un poème de J.-N. de Montabert, un peintre-artiste, écrit vers 1850, illustre les contrastes entre le noir et le blanc et reflète la pensée de ce temps-là :

«Le blanc est le symbole de Dieu. Le noir est le symbole de l'esprit du mal ou du démon.

Le blanc signifie la beauté suprême. Le noir la laideur.

Le blanc signifie la perfection. Le noir signifie le vice.

Le blanc est le symbole de l'innocence. Le noir celui de la culpabilité, du péché [...] »

(Wikipédia2 ; citation en anglais: Cohen 2003, 222)

Pourtant, certains intellectuels prirent parti pour les Noirs contre de tels préjugés, parmi eux l'Abbé Grégoire qui essayait de combattre les jugements de ses contemporains. Il signalait qu'en Afrique, c'est le blanc qui était abhorré. Le baron Roger, un de ses amis, appela une telle attitude raciste « la maladie de l'esprit européen » (cf. Cohen 2003, 223). Ainsi, il semble qu'il était difficile d'éviter une attitude prudente et méfiante face aux Noirs à cause des associations au niveau culturel, mais ces connotations ne peuvent pas justifier la discrimination.

De plus, si en règle générale, les Noirs étaient dépeints d'un angle négatif, on admettait un nombre de vertus propres aux peuples africains. On estimait leur hospitalité, le respect pour les personnes âgées, l'affection envers leurs enfants. Une femme noire serait digne d'admiration pour donner naissance à un grand nombre d'enfants par « grandeur de son esprit » (cf. *ibid.*, 28). Dans certains cas, les femmes françaises admiraient les femmes noires et même les enviaient pour leur féminité et fécondité, la considérant comme plus authentique et naturelle (cf. Siebert 1993, 204).

En résumé, on peut distinguer les critères suivants étayant l'attitude raciste face aux Noirs de la part des colonisateurs qui prenaient comme point de départ l'ordre de vie européen :

- institutions sociales et politiques

Contrairement aux européens, les pays africains ne disposaient pas de structures administratives et de systèmes politiques comme en Europe. Pour éviter la généralisation, il faut remarquer que le mode de vie dans les pays arabes d'Afrique du Nord était différent de celui en Afrique Equatoriale, mais toujours non européen et plus sauvage.

- niveau de vie

Alors qu'en France, la pauvreté aussi était un phénomène assez répandu, celle-ci était considérée comme un pays riche tandis que les pays africains étaient vus comme des pays pauvres et sous-développés. Pourtant, en Afrique du Nord il y avait quand-même de la richesse, mais elle était concentrée dans les mains des souverains.

- religion

C'était un des aspects qui frappèrent le plus les Européens. Du point de vue des Chrétiens, les Noirs n'étaient pas croyants. L'animisme de certains peuples africains éveillait l'intérêt des Européens, mais généralement, il leur inspirait l'horreur.

- beauté et esthétique

Les idées européennes de beauté et d'esthétique différaient de celles qui existaient en Afrique. Dans les pays plus proches de l'Europe, comme en Algérie, les français trouvèrent une multitude de choses exotiques. Pourtant, elles étaient toujours en quelque sorte « familières », alors que dans les pays d'Afrique subsaharienne « plus sauvages » la vie était vue comme beaucoup plus étrange pour les Européens.

- péché et immoralité

A cause de leur « fausse religion », les Africains étaient condamnés à une vie de péchés. De plus, vivant dans des pays chauds, ils étaient considérés comme fougueux et conduits par leurs passions. Leur nudité était vue comme signe d'impudeur et de dévergondage, on leur attribuait une sexualité excessive (cf. Cohen 2003, 14ss, 237ss).

Pendant la première moitié du XIX^{ème} siècle, sous l'influence du développement économique, politique et idéologique, une certaine reformulation de l'image des Noirs eut lieu. Sauvages, primitifs et sensuels, maintenant ils étaient des êtres presque complètement incultes, paresseux, incapables d'administrer leur vie. Les Français comme un peuple apportant et maintenant la civilisation dans les pays africains, justifiaient leur impérialisme par cette mission civilisatrice (cf. Doy 1998, 209 ; Cohen 2003, 283).

4. La vie sociale en France et l'impact de la colonisation

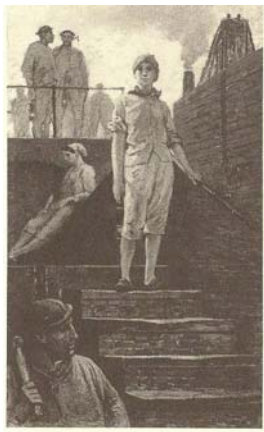
4.1. Le rôle des femmes dans la société française du XIX^{ème} siècle

Décrivant l'expansion française outre-mer et le comportement de la France sur l'échiquier international dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle et ses relations avec les pays sous son contrôle colonialiste, il serait nécessaire d'aborder la situation intérieure en France.

Au XIX^{ème} siècle, la société française connut des changements de différents régimes politiques, c'était un siècle de révolutions et d'instabilité politique. Parallèlement, la France suivait les développements dans toute l'Europe de l'Ouest en matière du progrès scientifique, technique et économique. La révolution industrielle s'épanouissait aussi en France, la construction d'usines était en plein cours. Cette réorganisation de la sphère économique influa aussi sur la vie publique et la restructuration des rapports sociaux. Dans le cadre de l'urbanisation et de l'industrialisation, de nouvelles couches sociales se cristallisèrent : c'étaient avant tout de nombreux ouvriers salariés, qui travaillaient dans des conditions misérables – la classe ouvrière. Les artisans et les petits boutiquiers appartenaient plutôt à la petite bourgeoisie, la moyenne bourgeoisie comprenait des négociants, des médecins, des architectes et des fonctionnaires. La société se distinguait par une assez grande mobilité, car l'industrialisation rendait possible le passage d'une classe à l'autre, un paysan pouvait devenir industriel.

Dans ces conditions économiques qui changeaient rapidement, le concept de famille et la distribution des rôles dans la famille furent redéfinis. Désormais, la femme n'était seulement à la maison, elle pouvait et devait d'aller travailler. Généralement, les femmes travaillaient dans des conditions déplorables et recevaient des salaires dérisoires. Par exemples, les lavandières travaillaient quatorze heures par jour et ne gagnaient que 2 francs 50, les repasseuses qui travaillaient douze heures par jour recevaient 2 francs 75. Une lavandière devait venir aux bords de la Seine à six heures du matin et finissait son travail au plus tôt à sept heures du soir. De plus, pour leur travail, les femmes étaient payées 50% de moins que les hommes. Il n'est pas étonnant que dans de telles conditions, les femmes aient souffert de maladies des voies respiratoires et de malnutrition. Cependant, elles s'organisaient pour défendre leurs droits : par exemple, en mars 1848, il y a eu une manifestation des femmes à Lyon demandant des conditions de travail plus acceptables. (cf. Doy 1998, 159s, Schmaußer 1991, 210).

Les descriptions du travail des femmes se trouvent non seulement dans des documents historiques, des rapports et des œuvres littéraires – ce sujet fut aussi représenté par les peintres contemporains. Les images suivantes montrent la représentation des hercheuses :



Cécile Douard, 1892



Constantin Meunier, 2^e moitié d XIX^{ème} siècle



Cécile Douard, 1897³

Bien que les exemples donnés proviennent de peintres français qui ont dépeint les conditions en Belgique, on peut bien s'imaginer que la situation en France n'était pas si différente. On y note un style de représentation des femmes qui correspondait à l'esprit du réalisme de l'époque : ce n'étaient pas seulement les femmes riches et leurs toilettes luxuriantes qui étaient dignes d'un tableau – les ouvrières méritaient aussi l'attention de la société. Une telle tendance se fait remarquer également dans la littérature de l'époque, la femme dans la misère devient le personnage principal d'une suite d'œuvres littéraires (par exemples, « Les Misérables » de V. Hugo, les romans de Balzac).

Ainsi, pour gagner leur vie, les femmes acceptaient les travaux les plus pénibles. Il n'était pas rare que n'ayant pas d'autres alternatives, elles étaient même poussées à se prostituer. Pour beaucoup de femmes la prostitution était un des moyens d'échapper à la misère, leur position dans la société étant très faible. Dans ce cas, elles gagnaient de l'argent en exposant leurs corps. On peut parler de deux formes de la prostitution – « publique » et « cachée ». On peut aussi distinguer deux groupes de prostituées : celles qui « travaillent » dans des maisons closes et les courtisanes dans les couches sociales plus nobles. Cependant, la prostitution aggravait souvent la situation des femmes en leur apportant des problèmes de santé, les livrant à la violence ou à la sévérité de la justice. Dans l'ensemble, les prostituées n'étaient que les victimes des conditions sociales et économiques. D'après les estimations, vers 1870 à Paris il y avait 33 000 prostituées – un nombre considérable tenant compte du fait que la population de Paris s'élevait à l'époque à 2 millions d'habitants (cf. Schmaußer 1991, 209ss).

³ Pollock 1994, 13, 14, 18

4.2. Les Noir(e)s et la migration

Comme nous avons déjà mentionné, la mobilité était un des traits distinctifs de la société française ; à la recherche d'un travail, les gens allaient de ville en ville. Dans ce contexte, il faudrait aussi mentionner la migration entre la France et ses colonies. Au début de la colonisation d'un pays, il était nécessaire de peupler les territoires conquis. Initialement, beaucoup de colons apportés aux colonies par le gouvernement étaient des criminels ou des personnes indésirables en France. Le cas de l'Algérie présente un autre fait de la politique démographique. En 1839, la population européenne en Algérie se composait de 7 000 hommes et de 2 800 femmes. Ainsi, les autorités françaises forcèrent les prostituées à se déplacer en Algérie pour compenser le manque de femmes blanches (cf. Doy 1998, 209). Mais à l'inverse, les habitants des colonies immigraient-ils en France ?

Considérant qu'ils étaient vus comme esclaves, il faudrait suivre la succession des règlements relatifs à « l'importation » des esclaves en France. Au cours du XVIII^{ème} siècle, la position des Noirs en France était réglée par de nombreuses lois: en 1716, les Français furent autorisés à apporter leurs esclaves noirs des Antilles en France, en 1738 cette loi fut abolie. En 1791, le nouveau gouvernement déclara que toute personne entrant en France serait libre, sans distinction de la couleur de la peau. Dans les colonies françaises, en 1794 l'esclavage fut temporairement aboli, mais déjà en 1802 il fut re-légalisé par Napoléon et il était interdit aux Noirs d'immigrer en France. A la suite de l'abolition définitive de l'esclavage en 1848, les portes pour leur immigration en France furent ouvertes (cf. Cohen 2003, 110 ; Doy 1998, 212).

Parmi les immigrés des colonies françaises, venus en France dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, il y a eu aussi des femmes. En majeure partie il s'agissait de femmes noires de différents pays, mais en France, en général, on ne faisait pas de différence entre les immigrées d'Afrique ou des Caraïbes. Bien qu'elles parlaient des différentes langues et provenaient des cultures différentes, c'était la couleur de la peau qui définissait leur statut dans la société. Elles étaient accueillies comme « les Noires », avec toutes les connotations que cela implique, et leur accueil dépendait aussi de la situation politique, économique et culturelle en France.

Chapitre III. L'orientalisme dans la peinture et la photographie

1. L'orientalisme dans la peinture

1.1. L'Orient dans la vie culturelle en France

Dans le chapitre précédant, on a parlé de l'expansion coloniale de la France. Ainsi, dès le début du XIX^{ème} siècle, la France se tourne vers l'autre rive de la Méditerranée aspirant à une conquête de nouveaux territoires. Pourtant, l'intérêt politique pour les pays arabes d'Afrique du Nord n'était pas le seul aspect de la colonisation française : les pays exotiques éveillent l'intérêt des écrivains et des artistes qui dépeignent leurs visions de l'étranger oriental par des moyens littéraires ou picturaux. Les représentations de l'Orient pénètrent dans les différents domaines de la société française, donnant origine à l'« orientalisme » – un courant littéraire et artistique du XIX^{ème} siècle qui est marqué par l'intérêt des écrivains et des artistes de l'époque pour les cultures du Maghreb, de la Turquie et d'autres pays arabes.

En littérature, déjà au début du XIX^{ème} siècle, l'orientalisme se reflète dans les œuvres romantiques de Chateaubriand et de Lamartine, dans les poèmes de Victor Hugo. La plupart des œuvres littéraires sur les pays exotiques écrites dans la première moitié du XIX^{ème} siècle donne une image lyrique et parfois fantastique d'un monde inconnu et mystérieux, ce qui correspond au style romantique de cette époque. Dès les années 1850, les œuvres réalistes prennent la relève livrant une description extensive de tous les aspects de la vie orientale. Parmi les auteurs orientalistes les plus connus de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle on compte Gustave Flaubert (surtout avec son roman « Salammbô ») et Charles Baudelaire avec ses poésies des « Fleurs du mal » (cf. Wikipédia3).

Une autre forme de représenter l'Orient existe grâce à la peinture. Les campagnes militaires d'Afrique du Nord de Napoléon au tournant du XIX^{ème} siècle ont eu non seulement des succès militaires, mais elles donnèrent aussi naissance à l'orientalisme en peinture. Les premières représentations de l'Orient furent de grands tableaux de la peinture historique : l'orientalisme est né comme « peinture noble », légitimé par le « grand genre », et montre que l'Orient était perçu comme une partie d'histoire universelle et utilisé comme un champ de manœuvres de la politique européenne. Napoléon, se comparant à Alexandre le Grand, voulait glorifier la grandeur de l'Etat et sa propre grandeur. C'est pourquoi il mandatait les peintres pour créer

des tableaux où figurent ses actions militaires dans les pays arabes. Ainsi, par exemple, sont nées les peintures monumentales de Jean-Antoine Gros représentant la campagne d’Egypte de Napoléon (cf. Klinkenberg 2009, 270ss).

Avec le temps, la palette des sujets orientaux s’enrichit comprenant des scènes de bataille et de chasse, des scènes de harem présentant des femmes alanguies et lascives, des représentations des déserts et d’autres paysages, des scènes de rue etc. On prêtait une attention particulière aux vêtements, aux objets de la vie quotidienne, à l’architecture, au mode de vie. En un mot, les peintres voyageaient dans les pays orientaux et reproduisaient sur la toile la réalité dont ils avaient fait l’expérience. Bien sûr, ces représentations pouvaient être exagérées, subjectives et cacher la vie réelle etc., mais de toute manière, elles étaient la vision de l’Orient de l’époque. Souvent, les activités des peintres étaient comparables aux tâches d’un journaliste : ils voyageaient pour explorer les cultures et l’univers exotiques, pour les documenter et transmettre leurs découvertes et impressions à la société française. Ils jouaient quelquefois le rôle de journalistes de guerre, ce que l’on voit, par exemple, dans l’œuvre de Delacroix.

1.2. Les motifs orientaux dans les œuvres de différents styles

On ne peut pas dire que la peinture orientaliste est une école ni un style ; c’est plutôt le même thème qui réunit les tableaux de divers peintres. On trouve des tableaux avec des sujets orientaux influencés par différents styles du XIX^{ème} siècle (qui correspondent dans une certaine mesure aux styles littéraires). Avant tout, c’est le romantisme (1770 – 1870) qui joue un rôle déterminant dans la peinture de l’époque. Il proclame le culte du sentimentalisme et du mysticisme, il s’adresse à l’imaginaire et l’indéfinissable, à l’irrationnel, au désordre et à l’exaltation. La peinture romantique de cette période est marquée par un mélange sensuel des couleurs et des formes. La fascination pour la civilisation arabe y prend une place considérable.

L’influence du néoclassicisme qui s’éteint au début du XIX^{ème} siècle et qui prône une beauté idéale comme celle des modèles antiques se ressent également dans les œuvres des premiers orientalistes, pour mentionner l’un d’eux J.-A. Ingres. Un autre style que l’on remarque surtout dans les œuvres de Delacroix, est le néobaroque avec sa puissance des couleurs et des contrastes, avec sa tendance aux mouvements et aux tensions. Ce mélange des styles est

complété par le réalisme qui se développe dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Il offre une vision objective de la vie contemporaine et s'accorde avec un autre médium qui se développe à cette époque : avec la photographie (cf. Delpont 2003, 14 ; Doy 1998, 72ss ; Wikipédia4).

Parmi les peintres orientalistes les plus célèbres du XIX^{ème} siècle il faut mentionner avant tout Jean-Auguste-Dominique Ingres, Eugène Delacroix, Théodore Chassériau, Jean-Léon Gérôme, Eugène Fromentin et Pierre-Auguste Renoir, qui réalisèrent des visions différentes de l'Orient. Pour expliquer les spécificités de la représentation de l'Orient et, en particulier, celle des femmes orientales dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, il faudrait d'abord donner une vue d'ensemble du développement des motifs orientaux dans la peinture française au cours du siècle. S'appuyant sur les types de représentation de l'Orient et les intitulés formulés par M. Klinkenberg et offrant des œuvres exemplaires des peintres orientalistes, on essaiera de montrer tous les divers aspects de la description picturale de l'Orient avec une attention particulière sur les femmes.

1) Ingres et « l'Orient sensuel et voluptueux »

J.-A. Ingres, La grande Odalisque, 1814⁴



J.-A. Ingres, La petite Odalisque, 1828⁵



Dans l'histoire de la peinture orientaliste, Jean-Auguste-Dominique Ingres mérite d'être appelé le premier peintre qui élaborait un certain style de la représentation de femmes dans cette peinture. Il exerça une immense influence sur les travaux ultérieurs de ce genre. Ses figures d'Odalisques, comme celles peintes en 1814 et en 1828, trouvèrent de nombreux échos dans l'œuvre non seulement des peintres, mais aussi des photographes (voir Chapitre IV) et furent un des modes de représentation de femmes orientales les plus répandus. Elles reflètent le « mythe érotique de l'oriental », dans cette perception l'image d'une femme orientale est réduite à sa sensualité. Les Odalisques d'Ingres devinrent un « poème de beau corps » (Klinkenberg 2009, 454) – des beautés orientales nues,

⁴ <https://apah.wikispaces.com/file/view/ingres-odalisque-louvre.jpg/34664777/ingres-odalisque-louvre.jpg>

⁵ <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/ingres/ingres.valpincon-bather.jpg>

vues de dos, le plus souvent allongées sur un lit, offertes aux regards des spectateurs. Ce modèle remonte à la Vénus d'Urbain (1583) de Titien, à la Vénus à son miroir (1649) de Velázquez et s'inspire également du thème des baigneuses (cf. *ibid.*, 449ss).



Titien, Vénus d'Urbain, 1583⁶



D. Velázquez, Vénus à son miroir, 1649⁷

2) Delacroix et « l'Orient romantique »

E. Delacroix, Femmes d'Alger dans leur appartement, 1834⁸



Les représentations des femmes par Eugène Delacroix diffèrent de celles d'Ingres. Le fameux tableau de Delacroix « Femmes d'Alger dans leur

appartement » (1834) présente des femmes orientales, mais sans accent

sur leur sensualité érotique. Ces femmes sont moins fines que chez Ingres, Delacroix met en relief plutôt leurs habits orientaux et les objets de l'intérieur, ce que l'on observe aussi en contemplant son « Odalisque » (1857). Il montre une réalité authentique de l'Algérie, mais il reste fidèle à son style opulent et un peu pompeux comme celui de ses toiles « La Mort de Sardanapale » (1827) et « Fantasia arabe » (1833) que l'on attribue au style romantique (cf. Alaoui 1994 ; Klinkenberg 2009, 458ss).

E. Delacroix, Odalisque, 1857⁹



A gauche : E. Delacroix, La Mort de Sardanapale, 1827¹⁰

A droite : E. Delacroix, Fantasia arabe, 1833¹¹



⁶ http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Tizian_102.jpg

⁷

⁸ http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Diego+R.+de+Silva+y_Vel%C3%A1zquez/Venus+im+Spiegel/11679.html

⁹ http://www.photos-galleries.com/wp-content/uploads/2009/01/femmes_alger.jpg

¹⁰ http://www.lexpress.fr/medias/200/delacroix-odalisque_78.jpg

¹¹ <http://calisto235.wordpress.com/2008/06/22/delacroix-ingres-la-couleur-contre-le-dessin/>

3) Chassériau et « l'Orient classique »

Une autre vision de l'Orient qui a été appelée « classique » (cf. Klinkenberg 2009, 475) dérive de l'œuvre de Théodore Chassériau. Il était fasciné par les sujets bibliques et créait des beautés orientales idéalistes qui s'inspiraient de ces sujets. Ses odalisques incarnent une érotique chaste, une pureté originale et exotique. Chassériau prône la noblesse de ses modèles, contrairement aux valeurs de la société industrielle. Les exemples choisis montrent les femmes dans leur vie quotidienne ; elles sont, en général, les personnages principaux et sont accompagnées par d'autres femmes ou servantes, qui étaient très souvent des femmes noires.



T.Chassériau:

*Intérieur oriental, 1850-1852*¹²



*Danseuses mauresques, 1849*¹³



*Un bain au sérail, 1849*¹⁴

4) Fromentin et « l'Orient essentiel »

Une autre façon de traiter l'Orient était de représenter la nature, tout comme Eugène Fromentin. Pour lui, l'essentiel de l'Orient était le désert, le Sahara, qui était pour lui une expérience spirituelle et esthétique, une rencontre avec l'authentique. Le désert, le vent et le sable formaient le cœur de l'Orient et le mystère des pays arabes.

¹¹ http://www.reproarte.com/tableau/Eugene_Delacroix/Fantasia+arabe/3793.html

¹² http://www.bestpriceart.com/vault/wgart_-art-c-chasseri-oriental.jpg

¹³ <http://www.artcopy-munich.com/bildo/8053.jpg>

¹⁴

http://3.bp.blogspot.com/_DtsajQefh2s/RlfM6XQcrKI/AAAAAAAAAEnk/PpRpM2rwjrg/s400/Chassériau_Un_bain_au_serail.jpg



A gauche : E. Fromentin, *Une rue à El-Aghouat*, 1859¹⁵



A droite : E. Fromentin, *Le Simoun*, ?¹⁶

5) Gérôme et « la peinture de genre »

J.-L. Gérôme, *Marchand de tapis au Caire*, 1887¹⁷



J.-L. Gérôme, *Charmeur de serpent*, 1880¹⁸



L'œuvre de Jean-Léon Gérôme appartient à la peinture de genre – celle où figurent des scènes de la vie quotidienne et des prises sur le vif. Ses tableaux orientalistes comme « Marchand de tapis au Caire » (1887) ou « Charmeur de serpent » (1880) nous présentent des coutumes et le mode de vie dans les pays arabes. Ainsi, ils servent de sources d'informations ethnographiques. Quelques tableaux montrent aussi des femmes, toujours dans le contexte de la réalité quotidienne, souvent comme esclaves aux marchés.



A gauche : J.-L. Gérôme, *Grande Piscine de Brousse*, 1885¹⁹



A droite : J.-L. Gérôme, *Le marché aux esclaves*, 1866²⁰

¹⁵ <http://www.fulupik.com/renoir.htm>

¹⁶ <http://www.vente-peinture.com/04-le-simoon-p-297.html>

¹⁷ <http://www.connaissancedesarts.com/peinture-sculpture/diaporama/jean-leon-gerome-au-musee-d-orsay-86926.php>

¹⁸ http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Gerome_Snake_Charmmer.jpg

¹⁹ http://www.jmrw.com/Abroad/Turquie/Bursa/images/Grande_piscine_Brousse%20.jpg

²⁰ http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/110images/sl20_images/gerome/gerome_slave_market.jpg

Cette vue d'ensemble de différents genres et de divers sujets inspirés par l'Orient témoigne d'un grand intérêt des peintres français pour les pays orientaux. La diversité des thèmes – des Odalisques, la vie aux harems, le climat et la nature – prouve toute la richesse de l'Orient comme une source pour la peinture française à l'époque. La civilisation arabe lointaine et mystérieuse, avec ses traditions et ses coutumes, semble d'être entrée dans la vie artistique dans les salons en France. Les œuvres exemplaires ci-dessus montrent également des femmes ; apparemment, elles étaient considérées comme des objets exotiques, mais aussi comme des beautés orientales charmantes et fascinantes.

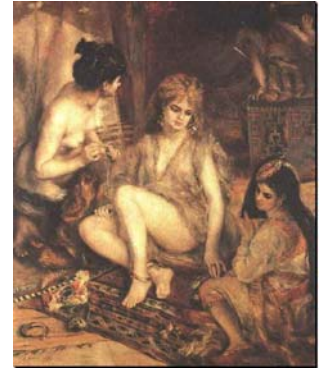
Pourtant, en 1876, le critique d'art Jules-Antoine Castagnary constata la décadence de la peinture orientale. Les grands peintres orientalistes ne trouvaient plus de nouveaux sujets et ceux de la nouvelle génération ne réussissaient pas à atteindre le niveau des grands maîtres. Il est possible que ce manque d'intérêt pour les pays orientaux soit une conséquence d'une certaine désillusion de l'Orient. Les bateaux à vapeur, l'ouverture du Canal de Suez en 1869 et la mise en exploitation de l'Orient-Express en 1883 donnèrent la possibilité de voyager en Afrique du Nord sans difficultés et de faire l'expérience de la vie dans ces pays arabes. La réalité était souvent différente de la représentation idéalisée dans les tableaux des salons parisiens. Le mystère de l'Orient s'affaiblissait. De plus, les changements dans la société française furent projetés sur l'art : on se détourna des thèmes exotiques du romantisme, on s'émancipa de l'art officiel des salons et de la peinture historique. Une reproduction rapide, immédiate et détaillée fidèle à la réalité correspondait mieux à l'esprit de l'époque (cf. Klinkenberg 2009, 572ss).

Pourtant, il faut mentionner un grand peintre qui faisait exception à ces nouvelles tendances – Pierre-Auguste Renoir. Son tableau le plus célèbre du genre orientaliste est « Une femme d'Alger » (1870) (voir ci-dessous) qui révèle de toute évidence l'influence de Delacroix montrant une femme aux vêtements orientaux aux couleurs vives prenant la pose d'une odalisque. Mais, comme remarque un critique d'art, « [i]l se pourrait bien que Renoir ait démythifié l'odalisque dans un esprit d'ironie naturaliste à l'égard de l'orientalisme » (Delpont 2003, 211). En 1872, Renoir peignit un autre tableau intéressant : « Parisiennes habillées en Algériennes », qui n'est plus un témoignage de la culture arabe, mais qui montre l'impact de l'orientalisme premièrement, sur la mode en France (les vêtements etc. que l'on voit dans l'image) et deuxièmement, sur les artistes de l'époque (le fait que Renoir ait choisi ce sujet).



A gauche : A. Renoir, *Une femme d'Alger*, 1870²¹

A droite : A. Renoir, *Parisiennes habillées en Algériennes*, 1872²²



1.3. Les particularités des sujets

En France, la popularité des motifs orientaux augmentait. Bien que l'orientalisme fût un phénomène assez hétérogène, certains thèmes étaient d'un intérêt particulier. Avant tout, le culte du harem et les sujets érotiques occupaient le devant de la scène. Pour les Français, la polygamie légale et le harem comme un mode de cohabitation de plusieurs épouses étaient des choses assez exotiques. De plus, les femmes voilées, les visages et les corps prohibés aux regards étrangers éveillaient la curiosité des hommes et des femmes français. Cela peut être l'une des raisons pour lesquelles les images des harems, des odalisques et en général, des corps nus des femmes étaient si populaires. On admirait la beauté des femmes orientales et on les regardait souvent comme des bijoux rares et luxueux.

Pourtant, objectivement, on ne pouvait pas se fier aux représentations des harems. Il s'agissait le plus souvent de mises-en-scène ou des fruits de l'imagination, car il était interdit aux hommes, et d'autant plus, aux hommes étrangers d'entrer dans les harems. Il était fréquent que les peintres orientalistes peignaient leurs tableaux d'après les récits de ceux ou celles qui avaient vu un harem de l'intérieur, ou simplement ils empruntaient les images à d'autres auteurs (cf. Lewis 2003, 111s).



J.-A. Ingres, *Le Bain turc*, 1860-1863²³

D'un autre côté, les peintres orientalistes visaient à maintenir la vision de l'Orient, définie en France, s'appuyant plutôt sur des

²¹ <http://www.kunst-fuer-alle.de/deutsch/kunst/kuenstler/poster/pierre-auguste-renoir/6437/69/152377/odalisque/index.htm>

²² <http://www.creusois.com/forums/index.php?showtopic=1085>

²³ http://www.pileface.com/sollers/IMG/jpg/le_bain-turc_ingres.jpg

stéréotypes et des « légendes » de l'Orient déjà connus en Europe. Ainsi, comme une source pour sa représentation d'un bain turc Ingres utilisa la description de Madame Mary Wortley Montagu qui y avait assisté. Mais il l'a peint selon les mythes répandus en Europe que dans ces établissements il y avait des activités sexuelles excessives. Il ignora que Madame Montagu insistait sur la pureté du comportement de ces femmes (cf. *ibid.*, 129).

Enfin, les femmes orientales étaient considérées comme « des bijoux luxueux » : comme les objets destinés à décorer la maison de leur maître. Lorsque les artistes décrivaient le mode de vie en Orient, ils prêtaient leur attention aussi aux détails des maisons, du mobilier, des vêtements etc. et les femmes étaient souvent mises au même rang. Si l'on regarde une peinture orientaliste dans son ensemble, on perçoit que la femme faisait partie du décor. On contemplait son corps et sa beauté avec la même curiosité que quand on évalue la valeur d'une pierre précieuse. Une telle attitude « reduces the Oriental figures to just one more interesting, exotic and potentially dehumanized detail, effectively distancing us from them, their context and the power relations on the picture » (Lewis 2003, 113).

1.4. Les femmes noires dans la peinture

Comme nous l'avons vu, les femmes occupent une place importante dans les œuvres orientalistes. Il faut remarquer qu'en majorité, ce sont des femmes blanches. Quand on regarde plusieurs tableaux orientalistes et que l'on les regarde plus attentivement, on note aussi la présence de femmes noires. En règle générale, elles se trouvent en arrière-plan et ne jouent que le rôle de servantes. Les femmes noires, contrastant avec les femmes blanches qui, d'habitude, sont les objets de désirs, sont plutôt des éléments accessoires. Cette condition n'est pas étonnante: depuis des siècles les femmes noires étaient victimes d'esclavage et leur rôle dans la société était clairement défini. Pour contextualiser la représentation des femmes noires en peinture, il serait utile de citer quelques extraits du « Grand dictionnaire universel du XIXe siècle » rédigé par P. Larousse qui livre une description des femmes provenant de certains pays africains :

- « *Soudan*. Voici un portrait des *femmes* du Soudan tracé dans la *Revue de l'Orient*. Inutile de dire que c'est œuvre de poète : « Leur corps est une mixture de la nuit; on le dirait plaqué d'ébène. Leurs seins sont des boules d'opium... Ces visages ressemblent à la flamme de mes soupirs; ces joues ont la noirceur de mon infortune. Peindrai-je leur chevelure ? Fi ! des ténèbres dans des ténèbres ! Ces créatures sont indignes de partager la couche : elles ne doivent pas bouger

de la cuisine, à moins qu'elles ne marchent à la suite des dames, car le contraste accuse les choses. Foin du sot ignare qui étreint cette nuit opaque. Son lendemain sera assombri avec le noir visage pour flambeau.

- *Négous, Tombouctou, Kano, Kachenah, etc.* Le prix des négresses varie suivant la pénurie ou l'abondance de ce produit sur les marchés. [...]

Voici la cote du cours de 1865, en cauris (monnaie du pays) et en francs, valeur approximative :

Négresses.	Cauris	Francs
De 6 à 12 ans. ..	25,000 environ	45
De 12 à 16 ans. ..	30,000 ---	50
De 16 à 25 ans. ..	20,000 ---	40
Au dessus de 25 ans.	3,000 à 10,000 ---	6 à 20

[...]

- *Orient. La femme arabe.* Le mahométan achète sa femme comme du bétail, la traite comme une bête en somme, en tire tout le travail manuel possible à l'aide du bâton [...] Abandonnées à la nature, à l'oisiveté, elles ne savent rien et ne font rien. Le rôle qui leur est dévolu à l'Orient est si passif qu'on pourrait dire qu'il se borne à faire des enfants.

[...]

- *La femme publique en Orient.* Le nombre de filles de joie est considérable dans toutes les villes d'Afrique et de l'Orient. Elles occupent des rues entières ; mais elles sont exclusivement réservées aux plaisirs des croyants. [...] Indépendamment des malheureuses négresses qui occupent le dernier échelon de cette échelle de misère, les juives des classes pauvres font toutes cet infâme métier. » (Larousse 1866-1877, 206s)

Ces extraits montrent clairement l'attitude fondamentale envers les femmes noires, définie par leur statut d'esclaves. Comme on le voit ci-dessus, le prix des négresses variait selon leur âge et leur constitution, elles étaient de véritables produits de marché, des objets commerciaux et déshumanisés. Ce qui avait de la valeur, était leur corps, qui était une marchandise. On peut parler aussi d'un certain mépris, car même les prostituées noires étaient moins demandées. En général, on concevait les femmes africaines comme lascives, simples d'esprit, mais douées d'une fertilité et d'une sexualité naturelle, comme l'indique la citation suivante :

« Les femmes, comme les hommes, de la race nègre sont portées à la lascivité beaucoup plus que les femmes blanches. La nature semble avoir accordé aux fonctions physiques ce qu'elle a refusé aux fonctions intellectuelles de cette race. Les négresses, en effet, sont fortement constituées. Elles ont une gorge très volumineuse, bientôt molle et pendante, et elles sont réputées meilleures nourrices que les femmes blanches. » (Larousse 1866-1877, 203)

Tous ces traits sont reflétés aussi dans la peinture :

- Généralement, on ne prête pas une grande attention aux femmes noires ; ce sont les femmes blanches qui sont représentées comme odalisques, comme des femmes exotiques, désirées et mystérieuses ;
- Si une femme noire apparaît dans un tableau, ce n'est que comme servante ou esclave ;
- En regardant plus attentivement les tableaux, on remarque qu'il y a beaucoup plus des femmes noires présentées dans ces fonctions dans la première moitié du XIX^{ème} siècle que dans la seconde, ce qui peut être expliqué par l'abolition de l'esclavage en 1848 ;
- Il se peut qu'en principe, la peinture fût considérée comme trop noble pour la représentation des femmes noires, compte tenu de leur position dans la société.

Je voudrais faire remarquer un cas exceptionnel – le portrait d'une négresse qui remonte à 1800, peint par une artiste féminine française, Marie-Guillemine Benoist. Comme on le sait, la femme présentée était d'origine antillaise et travaillait comme servante chez Mme Benoist. C'est un cas rare d'une image positive d'une femme noire qui offre de nombreuses



possibilités d'interprétation (cf. Doy 1998, 214s). La pose plutôt noble du modèle, son visage calme et le style élégant du portrait contribuent à cette impression positive. Pourtant, comme remarque un critique, il serait difficile de s'imaginer une femme blanche au sein nu peinte au lieu de cette femme noire (cf. *ibid.*, 214). Il faut donc faire attention non seulement au contenu et au style de l'image, mais aussi au contexte historique et social ainsi qu'aux relations personnelles entre le modèle et l'auteur.

*M.-G. Benoist, Portrait d'une négresse, 1800*²⁴

Ainsi, l'Orientalisme en peinture était une vision fondée sur les différences entre la vie en France et dans les colonies françaises d'Afrique du Nord. Influencés par le romantisme, souvent, les peintres orientalistes idéalisaient les mœurs et le mode de vie dans ces pays. Ils étaient fascinés, entre autre, par les sujets érotiques, comme ceux des harems, et par les femmes orientales. Pourtant, c'étaient les femmes blanches, « les bijoux d'Orient », qui méritaient d'être admirées et désirées. Les femmes noires, vues beaucoup plus rarement dans les tableaux orientalistes, y figurent comme esclaves ou servantes.

²⁴ Doy 1998, 35

2. L'orientalisme dans la photographie

2.1. L'exploration de l'Orient par les photographes

Nous avons donc vu que les descriptions littéraires dans les livres, dans les journaux ou bien dans la presse peuvent servir de sources d'informations sur les femmes étrangères que les Français rencontraient dans les pays lointains du monde arabe. Une autre source essentielle est la peinture comme un moyen de représentation visuelle. Les études détaillées des tableaux orientalistes qui présentent les femmes où l'on peut décoder des connotations et des particularités du contexte peuvent se révéler également fort informatives.

Au milieu du XIX^{ème} siècle, les arts visuels s'enrichissent d'un autre médium qui dérive de la peinture et qui, au cours de l'évolution technique, devient un moyen important pour la production des images : la photographie. Bien qu'au début, les procédés photographiques fussent assez compliqués, les premiers photographes étaient tout enthousiasmés par cette nouvelle technique. Elle leur offrait la possibilité d'une prise de vue beaucoup plus exacte et de la réalisation d'une image plus vite qu'en peinture. Très rapidement, de nombreux studios photo surgirent à Paris où on travaillait sur l'élaboration de nouvelles méthodes et où on utilisait la photographie dans de différents domaines.

Les photographes ne tardèrent pas à appliquer ce nouveau médium également pour l'investigation de l'Orient. Dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, les pays orientaux n'étaient plus un monde exotique et mystérieux. C'était plutôt le temps d'une démythification de l'Orient, comme nous l'avons montré avant. Ce qui intéressait les photographes n'étaient plus les harems et les odalisques (d'ailleurs, si on pense à une prise de vue directe de l'intérieur d'un harem, cela serait pratiquement impossible), mais la vie qui se présentait immédiatement sous leurs yeux : des paysages, des villes et des villages, des rues et des marchands, des gens etc. On avait l'intention de fixer dans l'objectif et ensuite, de transmettre sur papier les phénomènes de la vie quotidienne que les photographes croisaient à chaque pas. De plus, la photographie permet de voir chaque détail et rend possible une étude des images, ce qui correspondait à l'esprit de l'époque, car durant le réalisme et le naturalisme, on aspirait à étudier, à classer, à décrire les choses observées. Ainsi, « armés d'une caméra » (en fait, au début c'était un équipement assez compliqué et lourd), les photographes « se rendaient à la chasse ».

Il est connu que la destination des photographes voyageurs était principalement le Maghreb : l'Algérie et le Maroc. Grâce au développement des transports, ces pays sont devenus accessibles aux Français ; de plus, les grandes villes étaient en train de se moderniser et d'adopter le style de la vie européenne, ce qui, dans l'ensemble, facilita aux photographes le séjour dans ces pays et l'exercice de leur activité. En outre, ils entreprenaient des voyages dans les alentours des grandes villes. Quels sujets choisissaient-ils pour leurs photographies ?

- Bien que la nature restât toujours un thème attractif, désormais, c'était en premier lieu **la vie urbaine** qui attirait le regard des photographes.

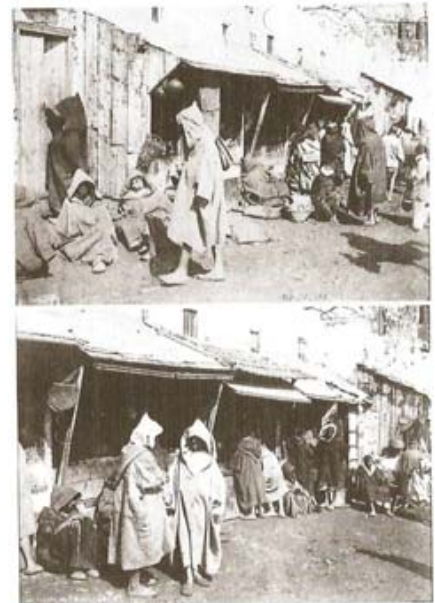


Les photographies de ce genre sont loin des images romantiques et idéalisées, elles représentent la vie dans la rue, les gens de différents métiers ; souvent, ce sont des gens en train d'exercer leurs travaux quotidiens. Les marchés, les vendeurs et les vendeuses y prennent

une place importante car ils reflètent le mode de vie du pays, les structures sociales et l'attitude envers le travail. De telles photographies permettraient une comparaison assez intéressante avec la vie dans les villes



industrialisées en France de l'époque. Il faut remarquer que la plupart des images étaient les photographies prises sur le vif, sans mises en scène et sans décorations.



En haut à gauche : Photographie inconnu, Campement en Afrique du Nord, 1865²⁵

En bas à gauche : « Lévy et Fils », Une mosquée de l'Ordre soufi d'Aïssaoua, 1889²⁶

En bas à droite : « Lévy et Fils », Des étaux d'un marché, 1889²⁷

²⁵ Delpont 2003, 143

²⁶ Köpke 2007, 461

²⁷ Köpke 2007, 466



A gauche : P. Sebah, *Vendeuses d'oranges*, 1875²⁸

A droite : P. Trémaux, *Une laveuse*, 1847-54²⁹



- **Les gens, leur apparence, les vêtements etc.** constituaient également un thème central des représentations photographiques. Les photographies choisies montrent des hommes et des femmes indigènes, toujours en groupes. Les femmes dans la rue et celles en costume de ville sont voilées. Evidemment, c'était un phénomène assez étrange pour les européens car on trouve le motif des femmes voilées dans beaucoup d'images photographiques. Les images



offrent aux spectateurs la possibilité d'examiner les habits, la mode du pays, on peut même estimer la position sociale des photographiés.



A gauche, de haut en bas :

- F.-J.-A. Moulin, *Officiers et sous-officiers de tirailleurs indigènes*, 1857³⁰

- Photographie inconnu, *Jeune égyptienne*

A droite, de haut en bas :

- A. Leroux, *Mauresques en costume de ville*, 1880³¹

- P. Sebah, *Un groupe de femmes*, 1875³²

- Photographie inconnu, *Algérie – Types de Mauresques*



²⁸ Köpke 2007, 408

²⁹ Doy 1998, 246

³⁰ Delpont 2003, 145

³¹ Delpont 2003, 248

³² Köpke 2007, 410

- Outre des scènes de rue, on prêtait attention aussi aux **habitations** et aux **objets de l'intérieur**. Les femmes lascives sur des divans bas ou presque allongées sur le plancher évoquent les images des odalisques, mais elles paraissent beaucoup plus simples et proches de la vie réelle. Peut-être, comme dans le cas de la jeune fille dans la photo de Moulin, il s'agit d'une mise en scène avec l'intention de reprendre le motif de l'odalisque, le narghilé contribuant à la création d'une atmosphère exotique.



G. de Beaucorps, Jeune fille au narghilé, 1859³³

F.-J.-A. Moulin, Femme maure en visite, 1860³⁴

- Certains photographes ne se limitaient pas aux sujets de la vie urbaine et exploraient également les **villages**. Une série de photographies de F.-J.-A. Moulin est dédiée à la représentation des femmes des Ouled Naïl – d'une tribu arabe qui vivait au Sud d'Alger. Ces photographies sont de caractère ethnographique ; apparemment, les vêtements de femmes et la tapisserie étaient les objets d'un intérêt particulier pour l'auteur. Une jeune femme du Dar-Four, photographiée par P. Trémaux, vient également d'une tribu, en ce cas de l'ouest du Soudan. On a l'impression qu'elle est traitée comme un objet, destiné pour des études ethnographiques.



De gauche à droite : F.-J.-A. Moulin, une femme des Ouled Naïl, 1856³⁵

F.-J.-A. Moulin, groupe de trois Ouled Naïl, 1856³⁶

P. Trémaux, Une jeune femme de Dar-Four, 1847-54³⁷

³³ Delpont 2003, 137

³⁴ Delpont 2003, 248

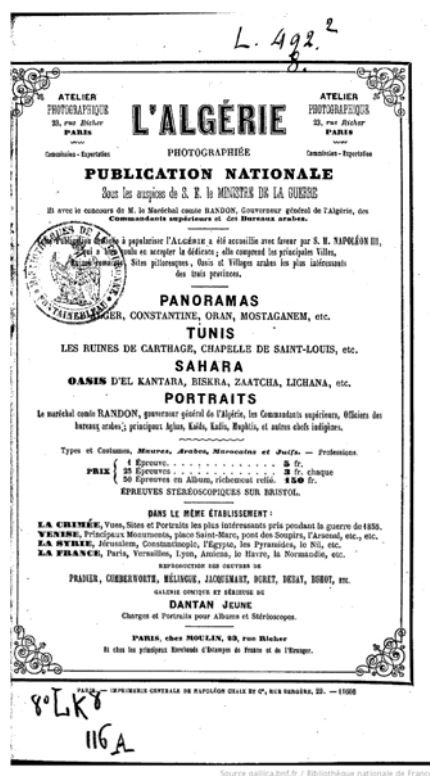
³⁵ Doy 1998, 235

³⁶ Doy 1998, 236

2.2. Les sources des images photographiques de l'Orient

En comparaison avec la peinture, les sources des images photographiques de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle présentant l'Orient sont assez maigres. Parmi les photographes qui exerçaient cette activité dans le cadre de leur métier et grâce auxquels nous avons la possibilité de connaître l'Orient de l'époque, il faut mettre en avant Félix Jacques Antoine Moulin (1802 – après 1875) et Pierre Trémaux (1818 – 1895).

F.-J.-A. Moulin était un de ceux qui peuvent être appelés les premiers photographes professionnels. Il avait un studio à Paris où il développa une abondante production photographique avant tout pour la commercialiser. En 1856, il partit pour l'Algérie et y



séjourna dix-huit mois, explorant ce pays et réalisant plusieurs centaines de prises de vue : aussi bien des portraits d'indigènes que des paysages, des vues d'architecture et de sites archéologiques. A son retour à Paris, il rassembla ses photographies (environ quatre cents) dans un catalogue et le diffusa en 1856 sous le titre « L'Algérie photographiée ». Cet ouvrage largement commercialisé et présenté aux expositions universelles en 1859, 1862, 1864 et 1867, fut destiné à populariser l'Algérie et à donner un portrait officiel et pittoresque de ce pays. On y trouvait des portraits de militaires, de civils et de religieux, d'hommes et de femmes, souvent appelés d'après leur appartenance ethnique : Mauresques dansant, Musicien nègre, Juive d'Alger etc. (cf. Delpont 2003, 109s, 281 ; McCauley 1994, 391).

« L'Algérie photographiée » par F.-J.-A. Moulin³⁸.

Pierre Trémaux est connu pour ses photographies faites dans les années 1840 et 1850 pendant ses voyages dans les pays africains : au Soudan, en Egypte, en Nubie, en Ethiopie. Les descriptions de ces pays, les commentaires et les impressions, rédigés par Trémaux et publiés

³⁷ Doy 1998, 240

³⁸ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57887565.r=moulin+l%27algerie.langFR>

en deux volumes « Voyage en Éthiopie, au Soudan oriental et dans la Nigritie » composent une véritable encyclopédie de l'Afrique de l'époque et donnent une vue d'ensemble du cours de ses voyages. Deux extraits exemplaires de la « Table de matière » ci-dessous dénotent les points centraux de son intérêt pour l'Afrique:

« Chapitre XIII. – Le Dongolah. // Douce navigation. – L'ancienne Dongolah. – La douleur exprimée par la danse. – Les contrastes. – Les bords du Nil. – El Ordah. – Les fourmis blanches. – Population et mœurs. – Victimes de l'esclavage. – Conversions faciles. – Comme on jure le nègre. – Cause du maintien de l'esclavage » (Trémaux 1862, Tome 1, 432).

« Chapitre X. Sennâr. // Campagnes au nord de Sennâr. – La ville de Sennâr. – Nourriture et luxe local. – Population, mœurs, costume. – Mariage, usages, professions, justice. – Insalubrité, maladies et traitement du pays » (Trémaux 1862, Tome 2, 454).

En regardant les photographies de Trémaux qui sont facilement disponibles, on a l'impression qu'elles étaient destinées à enregistrer les différentes races d'hommes et d'identifier les traits caractéristiques de chaque race selon l'apparence. De la même façon que Moulin, il pose les modèles dans un cadre statique, imitant un studio photo. D'habitude, selon Trémaux, il était assez difficile de persuader les Africains de poser, parfois assez longuement, devant la caméra, considérant que les procédés photographiques étaient encore imparfaits et compliqués. De plus, beaucoup d'indigènes regardaient les appareils photographiques avec méfiance, comme un mystère, incompréhensible pour eux (cf. Doy 1998, 238ss, 254 ; voir aussi Chapitre I, P. 3 « La psychologie de la photographie »).

Toujours selon les commentaires de Trémaux, les indigènes n'avaient pas honte de leur nudité, ils considéraient cet état comme une chose habituelle. Les femmes posaient d'une façon naturelle, sans difficulté et avec modestie. Apparemment, c'est dans le contexte de la culture française ou, en général, européenne que certaines photographies sont perçues comme impudiques ou accentuant la sexualité des femmes. Trémaux nota aussi que la conduite des indigènes était marquée par une dignité naturelle. Pourtant, quand ils entraient en contact avec des gens plus « cultivés » et « civilisés », ils se montraient gauches et se sentaient mal à l'aise (cf. *ibid.*). En somme, le photographe ne considérait pas les égyptiens et les soudanais comme des gens primitifs, son attitude se caractérisait par la compréhension des cultures différentes et, évidemment, par l'absence des connotations négatives. Ses photographies n'étaient destinées que pour l'illustration du mode de vie dans les colonies françaises en Afrique.

Parmi les autres collections photographiques remontant à la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, celle de « **Lévy et Fils** » mérite d'être mentionnée. Elle compte parmi les premiers documents photographiques sur le Maroc et se compose de 116 épreuves en format 28 x 22 avec la signature « L. L. ». « Lévy et Fils » était une entreprise avec une longue tradition qui s'est spécialisée dans la photographie, elle comprenait des photographes, des laborantins, des techniciens, des imprimeurs et des gérants d'affaires – un exemple de la commercialisation de la photographie. En 1855, cette entreprise siégea à Paris et vers 1900 devint une des plus grandes maisons d'édition qui s'occupaient de la photographie de voyage. En 1889, « Lévy et Fils » publia à Paris une série de photographies dédiée à Tanger et à Tétouan, contenant de rares images de l'abdication du Sultan aussi bien que des scènes de la vie publique au Maroc à l'époque (cf. Herbstreuth 2007, 457ss).

En plus des épreuves des photographes professionnels, qui n'étaient pas nombreux, on rencontre des photographies attribuées aux amateurs : de Firmin Eugène Ledien, Gustave de Beaucorps, du marquis Emmanuel de Noailles, de Camille Silvy, Edouard Baldus, Jean Geiser, Alexandre Leroux, Pascal Sebah. Des militaires qui séjournèrent dans les colonies pour des raisons professionnelles pratiquaient également la photographie. Nous savons, par exemple, que Paul Marès, un médecin, s'en servait pour réaliser des observations scientifiques. De plus, les archives disposent de plusieurs photographies dont les auteurs restent inconnus (cf. Delpont 2003, 109ss).

Ainsi, dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, l'Orient était représenté non seulement par la peinture, mais également par un nouvel médium : la photographie. Elle reflète l'intérêt croissant des photographes pour ces pays, parallèlement au développement des techniques photographiques. Comparées aux œuvres peintes, les images photographiques assument plutôt une fonction documentaire. Leur statut s'éloigne de celui de la peinture orientaliste, elles sont plus réalistes, ce qui est déterminé déjà par les particularités du médium photographique. Mais de toute manière, on y note des principes de base de la peinture : la tendance à une mise en scène (ou au moins au placement des personnages au centre de l'image), la structure de l'image équilibrée, le choix créatif de l'angle de prise de vue. De cette manière, la photographie « orientaliste » unit des traits documentaires et artistiques.

Chapitre IV. Les femmes dans la photographie à Paris

1. La photographie en France dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle

1.1. La photographie comme un nouveau médium

Ce chapitre est dédié uniquement à la photographie et à son rôle comme nouveau médium visuel durant la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Après une vue d'ensemble des œuvres photographiques concernant les pays orientaux, présentée dans le chapitre précédent, il faut aborder la question de l'origine et de la nature de la photographie aussi bien que de son développement à Paris. Comment ce nouveau médium est-il né ? Quelles étaient les particularités de la photographie par rapport à la peinture ? Quelle place occupait la photographie dans la vie commerciale à l'époque industrielle ? Que savons-nous du développement de ce médium à Paris ? Quels étaient les sujets les plus populaires et quelle place y occupaient les femmes, et particulièrement les femmes noires ?

D'habitude, on estime la naissance de la photographie à la fin des années 1830 quand Louis Daguerre développa le premier procédé photographique – le daguerréotype (voir plus bas). L'invention de la photographie fut inspirée, sans doute, par la peinture. En fin de compte, comme des images peintes, les images photographiques suivent le même principe de reproduction de la réalité : on fixe ce que l'on a devant les yeux soit sur la toile, soit sur le papier ou d'autres supports. D'un côté, la photographie correspondait à l'esprit de l'époque : à la mécanisation, l'industrialisation, l'emploi des nouveautés techniques partout où l'homme pouvait s'en servir. On peut aussi prétendre que l'élaboration des procédés photographiques contribua à l'invention de la télévision – d'un médium révolutionnaire.

Par rapport à la peinture, la photographie a une spécificité : elle est capable de reproduire seulement les choses que l'on voit, et pas des choses imaginaires. Si en peinture il est possible de donner libre cours à l'imagination en peignant des choses qui n'existent pas (ce que nous montre la peinture abstraite), la photographie, elle, est fortement liée à la réalité, car il est beaucoup plus difficile de dénaturer le monde réel. Pourtant, ce n'est pas tout à fait impossible : en appliquant d'autres méthodes comme le choix d'un certain angle de la prise de vue, la mise en scène, le collage etc. on peut arriver à une fausse reproduction du réel. Mais

au fond, c'est l'aspiration à la plus grande exactitude qui fut à la base de l'invention de la photographie.

A la fin du XIX^{ème} siècle, la photographie était un phénomène tout à fait moderne et d'avant-garde. Les admirateurs de ce médium y trouvaient tout ce qui correspondait aux exigences et à l'esprit de l'époque: précision, objectivité, vitesse, possibilité de reproduire des images. C'était un produit dérivé de la révolution technologique, du temps des inventions, de la production à grande échelle, de la consommation de masse. Les progrès en matière de transport, l'importance croissante de la presse, du journalisme et des sciences contribuèrent au développement de la photographie et peu à peu, elle devint un nouveau médium commercial. Comme la télévision un siècle plus tard, la photographie était destinée à effacer des différences régionales et sociales en encourageant à visiter des peuples et des pays lointains, elle symbolisait le triomphe du progrès technique et économique (cf. Belting 2001, 38ss ; McCauley 1994, 1ss ; Scherer 1992, 33).

1.2. Le côté technique de la photographique

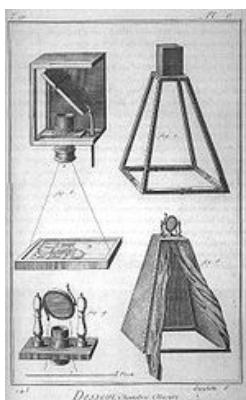
Le développement de la photographie se déroulait en plusieurs étapes et présupposait avant tout des recherches et des expériences dans les domaines de la chimie et de l'optique. Le premier procédé qui donna de véritables images photographiques, c'est-à-dire des reproductions qui affichaient une image de façon permanente, fut le daguerréotype. Nommée d'après Louis Daguerre qui l'avait inventée en 1835, cette technique permettait d'obtenir une image exposée sur une surface en argent polie. Cette pièce était unique et on ne pouvait pas la photocopier (cf. Lederbogen 2007, 60 ; Wikipédia⁵).

Un avancement considérable en procédés photographiques se produisit quand en 1841, William Henry Fox Talbot inventa la calotypie qui utilisait un négatif pour réaliser autant d'images que l'on voulait sur papier par tirage contact (cf. McCauley 1994, 2s ; Wikipédia⁶). Grâce à cette technique négatif-positif les développements suivants furent couronnés de succès, ce qui posa les fondements de la commercialisation de la photographie.

Des travaux intensifs dans cette sphère au cours des décennies ont conduit à une série d'améliorations dans les procédés photographiques, mais il faut dire que dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, on utilisait encore des méthodes et des équipements assez

compliqués. Pour les photographes, et surtout pour les photographes voyageurs, se posaient les difficultés suivantes :

- Vu que les préparations avant une prise de vue étaient assez longues, il était difficile de prendre des photographies spontanément. On peut aussi imaginer des difficultés à faire poser longuement un modèle devant la caméra, surtout quand il s'agissait des photographies de voyage.
- De plus, les spécificités de climat des pays visités et même en France pouvaient endommager les parties chimiquement sensibles du matériel photographique.
- Le transport était compliqué à cause de la fragilité et du poids de l'équipement photographique (avant l'invention de la pellicule celluloïd en 1887 on utilisait des plaques de verre).
- Le support photographique était assez fragile. Pour réaliser des impressions photographiques, on se servait de l'impression à l'albumine qui donnait des épreuves d'excellente qualité, mais peu solides. Le papier gélatiné, développé dans les années 1880, résolut ce problème avec succès.
- Comme on ne pratiquait pas l'agrandissement des négatifs, déjà en photographiant, le photographe déterminait la taille du produit final lors de la prise de vue. Ainsi, pour faire des images de grand format, il était nécessaire d'emporter une grande caméra.
- Les premières photographies étaient des images dans les tons gris ; une reproduction en couleur des objets photographiés ne fut élaborée que dans les années 1920-1930 (cf. Lederbogen 2007, 62ss).



Quant aux premiers appareils de photographie, déjà la chambre noire (lat. « camera obscura » – voir l'image à gauche) pouvait être considérée comme précurseur des caméras photographiques. Au XIX^{ème} siècle, son mode de fonctionnement fut la base pour divers modèles des chambres photographiques. La chambre à soufflet était la plus répandue, même avec le format 30 x 40 centimètres. Pour un voyage, il existait des petits modèles pliants. Déjà dans les années 1860, les grandes fabriques commencèrent à produire de telles caméras pour les voyages. En même

*Planche de l'Encyclopédie de Diderot sur la « camera obscura »*³⁹

³⁹ Wikipédia7

temps, le progrès dans le développement des différents éléments qui composent l'appareil rendit possible la production des caméras assez compactes. Une pièce très importante et un des éléments clé d'une caméra était l'objectif, qui était le sujet des élaborations des techniciens et des opticiens (cf. *ibid.*, 70ss).

Pourtant, revoyant l'évolution de la photographie au cours du XIX^{ème} siècle, on peut constater que dans les années 1840-1890, les procédés photographiques étaient encore assez compliqués. Au milieu du siècle, à cause des contraintes techniques, une prise de vue rapide et des instantanés étaient pratiquement impossibles, le maniement des appareils photographiques demandait des précautions. Le développement des caméras portables favorisa l'emploi des caméras pour les voyages, même si les premiers photographes voyageurs étaient toujours forcés d'apporter un équipement volumineux.

1.3. La photographie à Paris

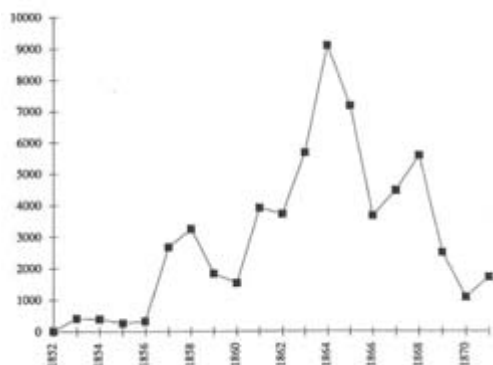
Pour compléter la représentation du rôle de la photographie dans la société française dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, il faut aussi tracer l'histoire de la photographie à Paris à l'époque. Cette ville, étant le centre démographique, économique et culturel de la France, offrait aussi le plus grand marché de photographies et le plus grand nombre de studios photographiques que toute autre ville française.

Les premiers studios où on s'occupait des techniques photographiques surgirent à Paris déjà au début des années 1840. Ce furent avant tout les opticiens et les fabricants des instruments scientifiques qui contribuèrent au développement des nouveaux procédés. En ce temps-là, on pouvait acquérir des produits de luxe photographiques : des daguerréotypes. A partir de 1854-56, la production des images photographiques commença à croître, atteignant son point

culminant en 1867 (voir le graphique à gauche).

Cette progression est due, entre autres, à une grande popularité des cartes de visite au début des années 1860 (cf. McCauley 1994, 47ss).

Nombre de photographies pour vente publique enregistrées à Paris, 1852-71, fondé sur les registres du dépôt légal⁴⁰



⁴⁰ McCauley 1994, 51

Mais une telle croissance n'aurait pas été possible sans un progrès considérable en matière de photographie, en premier lieu des procédés de développement et de l'impression.

A partir de 1850, le nombre de studios photo croissait également, découvrant la nature commerciale de la photographie. Si en 1848 à Paris, 13 studios étaient enregistrés, en 1868 il en avait 365 (cf. McCauley 1994, 1). Les statistiques industrielles parisiennes de 1860 témoignent d'énormes gains économiques dans cette nouvelle branche. Ce développement positif était favorisé par la croissance économique en France sous le Second Empire (1852-1870), c'était une période qui a connu une forte expansion de la photographie également hors des studios photo. En effet, les photographes pouvaient vendre leurs épreuves aussi dans des librairies, des galeries d'art ou par des vendeurs ambulants (cf. *ibid.*, 54ss).

Il fut observé que généralement, une longue tradition du commerce photographique se révélait plus profitable que les studios fondés dans les années du boom de la production des images photographiques : l'activité commerciale de 49% de studios établis entre 1852 et 1861 ne dura pas plus de 5 ans. Les clients préféraient des photographies de bonne qualité et s'adressaient plutôt aux photographes professionnels. Mis à part ceux qui s'occupaient de la photographie dans le cadre de leur métier, il y avait un nombre considérable d'amateurs qui faisaient et vendaient des photographies occasionnellement. Pour eux, souvent, la photographie n'était qu'un hobby, comme pour Félix Nadar. Lui et les autres amateurs qui regardaient la photographie comme un art s'opposaient à la standardisation des procédés, à la commercialisation de la photographie et défendaient son caractère artistique (cf. *ibid.*, 98ss).

C'est donc surtout dans les années 1850-1860 que les marchés de la photographie fleurissaient. Mais les œuvres photographiques n'étaient pas seulement à vendre, il faut aussi mentionner des expositions largement organisées à Paris. A partir de 1857, il y en eut plusieurs et jusqu'à la fin des années 1870, les expositions des images photographiques étaient répandues non seulement à Paris, mais également dans d'autres régions de France, offrant ainsi un large accès au public. Il faut quand-même préciser que le plus souvent, les photographies étaient exposées parmi d'autres œuvres des arts visuelles. (cf. McCauley 1994, 88ss). Comme le montre le dessin de Desroches-Valnay « Exposition de la Photographie Française », celle-ci jouissait d'une grande popularité.



Desroches-Valnay, Exposition de la Photographie Française, Exposition Universelle, 1867⁴¹

Cette exposition de 1867 qui eut lieu à Paris fut dédiée aux progrès de l'industrialisation en France, en Angleterre, aux Pays-Bas et dans les colonies de ces pays. Les photographies étaient divisées en différentes catégories et une partie de l'exposition était dédiée aux colonies



françaises : plus exactement, aux scènes de la Martinique, de la Nouvelle Calédonie, du Gabon, de la Réunion etc. Les thèmes présentés concernaient les matières premières, les produits manufacturés, mais aussi les types de races comme sujets scientifiques et ethnographiques (cf. *ibid.*).

Goupil et Compagnie, éd., Exposition universelle de 1867, section des colonies françaises⁴²

1.4. Les sujets les plus populaires

Il serait intéressant d'aborder aussi la question des sujets les plus populaires de la photographie et donc, les plus lucratifs. Recourant aux listes du dépôt légal pour les années 1850-1870, on peut citer des données assez précises. Les registres de 1853 livrent les chiffres suivants sur les photographies en vente à Paris:

- 40,5 % - académies (des modèles nues ou à demi vêtues) ou bien les études de genre comme celles de Vallou de Villeneuve ou de Moulin
- 37,4% - vues d'architecture ou vues archéologiques françaises et égyptiennes
- 12,9% - portraits
- 5,5% - copies d'œuvres d'art
- 3,6% - études scientifiques réalisées par Rousseau et Déveria pour le Musée d'Histoire naturelle (cf. McCauley 1994, 97; voir aussi plus bas).

⁴¹ McCauley 1994, 89

⁴² McCauley 1994, 90

En 1860, on note un changement considérable concernant l'offre des images photographiques. Le plus frappant est l'absence des académies ; les portraits des célébrités y occupent la première place. En 1868, les vues stéréoscopiques prennent la tête du registre (entre parenthèses sont indiquées les données de 1868):

- 43,8% - portraits des célébrités (portraits 32,9%)
- 28,5% - copies d'œuvres d'art (12,7%)
- 19,6% - vues stéréoscopiques (40,1%)
- 5,1% - vues d'architecture ou vue archéologiques (11,3%)
- 2,1% - sujets divers (3%)
- 0,9% - animaux

2. La représentation des femmes dans la photographie

2.1. Les académies féminines

Dans le cadre de ce travail, il est d'un intérêt particulier de se pencher sur les académies photographiques afin d'étudier la représentation des femmes noires dans la photographie. Il est connu qu'après l'abolition de l'esclavage en 1848, la migration de travail des anciennes colonies françaises vers la France commença à croître. Les femmes noires, compte tenu de leur position sociale désavantageuse, étaient engagées avant tout dans des travaux simples et mal payés. Quelquefois elles figurent aussi dans les académies et on peut supposer qu'elles se laissaient photographier pour en recevoir une certaine rémunération.

C'est donc dans les années 1850 que les académies photographiques connurent une grande expansion. Techniquement, cette expansion était motivée par l'introduction de l'impression sur papier, ce qui posa les bases pour la commercialisation de la photographie et pour la vente à grande échelle. En même temps, la représentation de la nudité n'était pas une chose nouvelle dans la culture française et, en général, européenne : il suffit d'évoquer les sculptures antiques, les beautés de Rubens et d'autres peintres baroques. La photographie comme un enfant du temps industriel y apporta un nouvel aspect : la possibilité de multiplication des représentations photographiques (cf. McCauley 1994, 154 ; Rouillé 1986, 50).

En principe, les photographies de cette sorte étaient tout à fait admissibles tant qu'elles pouvaient être considérées comme des œuvres artistiques. Le degré de leur caractère artistique était déterminé généralement par la pose du modèle : elle devait être la plus naturelle possible, sinon l'épreuve était regardée comme une œuvre pornographique. En effet, les frontières entre « artistique » et « pornographique » étaient assez vagues. Ici, il s'agit du décodage de l'érotisme : par quels moyens l'effet érotique est-il atteint ? Parfois, ce n'est pas la femme elle-même, mais les détails du décor ou l'effet d'éclairage qui sont décisifs pour la détermination de ces frontières. Ce peut être également le style de la photographie : souvent, l'intérieur et les décorations simples contribuent à l'impression de la proximité avec le modèle. Comme le caractérise A. Rouillé, « L'érotisme est donc le produit d'un jeu subtil de détails dont aucun ne déroge vraiment à la morale, mais dont l'ensemble est constitutif d'une intensité intermédiaire entre l'admis et l'interdit » (Rouillé 1986, 80).

Ainsi, les images des femmes en « poses éveillant intérêt sexuel » furent tout de suite officiellement condamnées comme pornographiques et exclues de la vente. Outre cette censure, il y a eu une forte désapprobation de la part de certains critiques d'art. Pointant le déclin moral de la civilisation française, ils exprimaient aussi un certain mépris face à la photographie. Pour eux, la réduction de l'art à la photographie était inadmissible, la dernière mettant en question les valeurs esthétiques traditionnelles. En 1863, parlant de la représentation des femmes nues, Maxime du Camp remarqua que « One of the principal qualities of art, perhaps the most important, is chastity. Titian's Venus, Correggio's Danaë, Raphael's Galatea are chaste ... they are goddesses, and they have none of provocation of women [...] » (cité de McCauley 1994, 163).

Quelles que fussent les diverses attitudes envers la photographie, en 1855, la police établit un sévère contrôle sur les photographes qui menaçaient la morale de la société. Par exemple, F.-J. Moulin, un photographe très connu qui avait un studio photographie à Paris, fut arrêté, car il possédait et vendait « des sujets obscènes ». Cependant, ils continuèrent à se spécialiser dans la production des académies (cf. McCauley 1994, 155). Une longue liste de la Préfecture de Paris contenait non seulement les noms et les adresses des photographes suspects, mais aussi des exemples des clichés et des portraits des photographes et des modèles. D'ailleurs, les modèles, quels que fussent les motifs pour lesquels elles se laissaient photographier, étaient aussi menacées : elles étaient toutes reconnaissables sur les épreuves et ainsi, directement exposées à la justice. Mais généralement, leurs noms n'étaient pas indiqués sur de telles

photographies « pornographiques » et aujourd'hui, il est presque impossible d'établir l'identité de ces modèles.

Ainsi, pendant 1850-1860, un grand nombre d'images photographiques douteuses fut confisqué. Peut-être, ces contrôles expliquent-ils une baisse des académies dans les statistiques de 1860-1868 (voir p. 72-73). Quant au marché de ce genre des photographies, souvent, les épreuves étaient vendues dans les magasins parmi d'autres articles érotiques, par colporteurs ou simplement sous le manteau. Beaucoup de productions étaient situées en banlieues parisiennes, dans des quartiers pauvres, comme Belleville. Il faut aussi remarquer que l'on attribue à cette sorte de photographies un effet social négatif. Si dans les années 1840, on vendait les premières photographies principalement aux artistes ou aux étudiants des Beaux-arts, vingt ans après la clientèle des images érotiques fut plus ample : elles étaient adressées avant tout aux hommes des classes moyennes et aisées. Les modèles étaient souvent des jeunes femmes d'origine rurale ou de la classe ouvrière. La production en masse de telles photographies renforça la formation des stéréotypes sur la disponibilité facile des femmes des classes sociales basses (cf. McCauley 1994, 173).

La censure renforcée, ce marché fut poussé à la clandestinité. On a même élaboré un nouveau type de photographies « obscènes » : les microphotographies qui étaient lisibles seulement à l'aide d'un appareil spécial pour agrandir l'image. En outre, les images de femmes nues circulaient non seulement à Paris et en province dans les valises des colporteurs ou des vendeurs ambulants. Elles étaient également vendues sur les marchés d'outre-mer, ce qui eut pour résultat la réputation de la France comme d'une source des images « sales » (cf. *ibid.*, 156ss).

2.2. Quelques exemples des académies

Dans ce contexte, il serait important de présenter quelques épreuves exemplaires de l'époque où figuraient des femmes nues. Les trois photographies ci-dessous proviennent de différents auteurs, mais révèlent le même style de représentation. Les femmes sont allongées sur un lit, des draperies orientales formant une alcôve et le jeu du clair-obscur contribuant à la création d'une atmosphère sensuelle. Les femmes sont passives, ce qui éloigne les images du style pornographique. Ces images réunissent des traits érotiques, artistiques et académiques (cf. Rouillé 1986, 49, 120).



De gauche à droite :

Camille d'Olivier, *Nu allongé sur un sofa, étude n° 438, 1855*⁴³

Alexandre Quinet, *Nu allongé, étude n° 1, 1861*⁴⁴

Julien Vallou de Villeneuve, *Nu allongé, étude n° 1939, 1853*⁴⁵

On peut y observer certaines marques de l'influence de l'orientalisme sur les photographes. Ce sont, en premier lieu, la pose du modèle aussi bien que les draperies qui nous font penser aux odalisques orientales. De cette manière assez imprévue, l'orientalisme des grands peintres du XIX^{ème} siècle fut adapté par un médium de la toute dernière mode : par la photographie. Il est difficile de dépister si les photographes furent inspirés par le style orientaliste en peinture ou si cette pose des modèles leur paraissait le mieux correspondre au message qu'ils voulaient transmettre : lassitude, abandon, sensualité, sexualité et une grâce fine. Cette intermédialité et l'imitation de la peinture devraient aussi fortifier le statut artistique de la photographie et indiquer qu'elle est digne d'occuper le même rang que la peinture dans la hiérarchie des arts. La photographie offrirait autant de possibilités artistiques que la peinture et ne devrait pas être réduite seulement à des représentations pornographiques.

De toute manière, ce style de figuration se révéla très productif en photographie. Dans diverses variations, « les nouvelles odalisques » jouissaient d'une grande popularité auprès des photographes et, évidemment, aussi auprès des spectateurs. Le premier exemple d'une



Julien, *Etude académique, 1833*⁴⁶

odalisque en photographie est celle de la lithographie de Julien, datée de 1833. Sans aucun doute, cette image imite la fameuse « Grande Odalisque » d'Ingres de 1814. Plus tard, le progrès technique rendit possible la production en série de cette lithographie (remarque : la photographie est inversée par le procédé d'impression). (cf. McCauley

1994, 167s).

⁴³ Rouillé 1986, 49

⁴⁴ Rouillé 1986, 49

⁴⁵ Rouillé 1986, 49



Une autre variation de la pose ingresque est proposée par Bruno Braquehais. Dans sa série des « Etudes académiques » il livre plusieurs images de femmes posées sur un lit, vues de dos ou à demi tournées au spectateur. Braquehais met en scène un intérieur plus riche en le décorant avec des statues, des vases, des instruments musicaux ou même avec une cuirasse, ce qui donne à l'épreuve un air légèrement pompeux.

Bruno Braquehais, Etude académique n° 5, 1854⁴⁷

On ne peut pas ignorer non plus les œuvres d'un autre photographe – Jacques Antoine Moulin – qui fut l'un des plus actifs dans ce métier. Il avait un studio photo de 1851 à 1869 où il réalisa des photographies de divers sujets. Il s'appelait lui-même « spécialiste en académies » (McCauley 1994, 154), ce qui n'était pas faux: en 1853, 40,5% de ses 417 images enregistrées pour la vente publique étaient des études artistiques principalement de jeunes femmes nues (cf. *ibid.*).



La photographie ci-dessous représentant une femme appuyée sur le lit appartient à sa collection des « Etudes Photographiques ». Il utilise des décors habituels – des draperies retombant sur le lit – mais son modèle n'est plus une odalisque presque endormie. La femme se tient debout, elle flirte même avec le spectateur et constitue une partie active de l'image. L'alcôve et un tapis tigré sont certes des éléments empruntés à l'orientalisme, mais Moulin semble les adapter à sa vision de la photographie érotique.

F.-J.-A. Moulin, Etudes Photographiques, 1854⁴⁸

Ainsi, dans les années 1850 – 1870, le genre d'académies féminines fleurissait. Parmi les photographies érotiques, on peut observer un courant qui repose sur l'évocation du mythe de l'Orient sensuel. Les femmes ressemblent aux odalisques, mais souvent, elles ne sont pas des odalisques « passives », seulement destinées à être contempler : par des regards, elles

⁴⁶ McCauley 1994, 168

⁴⁷ McCauley 1994, 169

⁴⁸ McCauley 1994, 172

communiquent avec le spectateur. Imitant la peinture – le genre des arts visuels le plus proche de la photographie – les photographes importent des idées créatives à la conception des académies.

2.3. La représentation des femmes noires

Les photographies de femmes, montrées ci-dessus, sont tirées de sources différentes. Malheureusement, il n'existe pas d'ouvrage complet sur la photographie dans des studios en France (précisément dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle), contenant le plus possible d'images avec des commentaires détaillés sur ces œuvres. Cela est dommage, parce que c'est justement dans ce temps-là que l'on peut observer la naissance de la photographie artistique et en général, la division de la photographie en différents courants.

En outre, à cause de l'accès limité aux collections photographiques de l'époque, il ne fut pas possible d'examiner systématiquement les épreuves représentant les femmes pour y chercher



des images de femmes noires. Pourtant, en littérature secondaire (cf. McCauley 1994, 154ss), on trouve des indications que, par exemple, Félix Jacques Antoine Moulin photographiait entre autres les femmes noires. On ne dispose que d'une photographie prise par lui montrant une femme blanche et une femme noire (analyse détaillée de cette épreuve – voir Chapitre V).

*F.-J.-A. Moulin, Etudes photographiques, 1853*⁴⁹

Une autre photographie où figure une femme noire provient de Clément Maurice, c'est une



allusion directe au thème des odalisques orientales. Même l'intitulé de cette épreuve – « Filles du sérail parisien » – fait référence à un thème très répandu en peinture orientale : une odalisque blanche et une négresse (voir Chapitre III). Mais à la différence d'une image « classique » d'une odalisque en peinture, les femmes posent dans un studio photo, elles se tiennent debout ; c'est une variation moderne de ce sujet. Les draperies qui décorent l'arrière-plan rappellent toujours à

*Clément Maurice, Filles du sérail parisien, vers 1900*⁵⁰

une atmosphère orientale.

⁴⁹ Doy 1998, 194

L'auteur du portrait photographique d'une négresse (en bas à gauche) est Félix Nadar – un photographe qui se dédia à la photographie artistique. On remarque l'attitude artistique déjà



en contemplant la pose et l'expression du visage de la femme (elle était la cuisinière des Nadar originaire de la Martinique). Cette image rappelle le « Portrait d'une négresse » de Mme Benoist (à droite ; voir aussi Chapitre III) et diffère des photographies de Moulin ou de Villeneuve qui représentent les femmes comme des objets de désirs érotiques.



A gauche : Félix Nadar, Noire, le sein découvert, environ 1862⁵¹

A droite : Marie Guillemine Benoist, Portrait d'une négresse, 1800⁵²

Au cours des recherches on a découvert quelques photographies provenant également des studios, mais qui constituent un autre type de représentation : documentaire et anthropologique. La photographie trouva non seulement sa place parmi les arts, elle était largement utilisée aussi en médecine, en technique, en physique, en architecture etc. L'image présentée à gauche appartient au genre scientifique, mais la chose frappante est qu'elle montre une femme, et de plus, une femme noire comme objet d'études anthropologiques. Au XIX^{ème} siècle, beaucoup de gens immigrés des pays africains habitaient à Paris et cette femme était



arrivée à Paris avec un homme plus âgé pour accompagner et soigner un jeune hippopotame – un cadeau d'un souverain égyptien à l'Empereur français. L'hippopotame fut mit à la ménagerie du Musée d'histoire naturelle où tous les deux – la femme et l'homme – furent photographiés par Louis Rousseau, un photographe attaché au musée. Il y a trois types de photographie de chacun d'eux: de face, de profil et de derrière, correspondant au mode de la documentation scientifique (cf. Doy 1998, 196).

Rousseau, Stinée, 1855⁵³

⁵⁰ Rouillé 1986, 125

⁵¹ Rouillé 1986, 115

⁵² Doy 1998, 35

⁵³ Doy 1998, 197

Ainsi, implicitement, ces gens furent comparés à des animaux rares et exotiques. Cette impression est renforcée par le fait qu'ils furent photographiés nus, et leur nudité est d'une autre nature que celle des photographies de Moulin ou de Villeneuve, présentées ci-dessus. Ici, la femme de Rousseau représente une race, un type. Dans le Chapitre II, le traitement raciste face aux gens noirs a été déjà mentionné et illustré. Afin de catégoriser les différentes races, on prenait des mesures et étudiait les « objets » avec une précision scientifique. Dans un article sur ce sujet, publié dans « La Lumière », après un renseignement sur l'âge et le statut familial de la femme, on décrit ses mains, ses bras, ses pieds, son nez, ses cheveux, ses fesses. On apprécie la photographie parce qu'elle donne la possibilité de mettre en relief les caractéristiques et les formes qui permettent de distinguer les différentes races d'hommes (cf. *ibid.*, 196ss).

Cette femme noire n'est plus un individu, mais un corps physique à examiner. De plus, elle est isolée de sa société, de son environnement social et culturel habituel. On ne relève son identité que d'après ses caractéristiques physiques, et surtout d'après la couleur de sa peau ; elle est présentée comme un exemple de sa race. En l'occurrence, la photographie favorise la formation de stéréotypes, ce qui est l'un des éléments constitutifs du colonialisme culturel. Une telle condition de prise de vue – une personne éloignée de son entourage, de sa société, de ses activités quotidiennes et une mise en scène selon les instructions de celui qui tient le pouvoir – contribue à la création de stéréotypes (cf. Doy 1998, 198).

Ainsi, la naissance de la photographie au milieu du XIX^{ème} siècle offrit de nouvelles possibilités de la représentation visuelle. Déjà dans les années 1850, la photographie embrassa différents sujets : des vues d'architecture jusqu'aux portraits et aux académies. On utilisait la photographie afin d'obtenir des images pour des études scientifiques, mais en premier lieu, la photographie s'établissait comme un nouveau genre d'art. La représentation des femmes y prenait une place importante, surtout considérant les académies féminines. En photographie, on note l'influence de l'orientalisme : les femmes prenaient des poses d'odalisques, souvent entourées d'éléments d'intérieur du style oriental. Rarement, les femmes noires, elles aussi, y figuraient. Elles n'étaient pas représentées directement comme esclaves ou comme servantes (ce qui était le cas en peinture), mais on sent une attitude légèrement dénigrante envers elles.

Chapitre V. Analyse de l'image





Félix Jacques Antoine Moulin, Etudes photographiques, 1853⁵⁴

1. Schéma d'analyse

Dans ce chapitre, nous allons analyser une image de F.-J.-A. Moulin tirée des « Etudes photographiques », réalisées par lui-même en 1853. Pour ce faire, nous partirons des principes d'analyse d'une œuvre littéraire, élaborés par M. Metzeltin, M. Thir, A. Frank / M. Meidl, aussi bien que des approches d'analyse d'une image, proposées par M. Metzeltin, W. Aichinger, H. Sowa / B. Uhlig.

S'appuyant sur ces principes, on a élaboré le schéma suivant:

I. L'image dans son contexte

1. Sources

1.1. Recherches des sources

Œuvres d'art/ catalogues de musées ou guides touristiques / images tirées d'Internet

1.2. Informations bibliographiques

⁵⁴ Doy 1998, 194

2. Auteur et public

2.1. Émetteur (peintre, photographe)

Informations biographiques

2.2. Public cible

Autoréférentiel / une certaine personne à un certain moment historique / un certain groupe de personnes à un certain moment historique / un public achronique

2.3. Image et son contexte

La société et les circonstances dans lesquelles l'image a été créée: contexte socioculturel, idéologique, religieux, philosophique, politique

2.4. Référence

Concrète (une situation concrète relative au contenu de l'image – un événement mythologique, religieux, historique) / abstraite (une situation générale à laquelle l'image peut faire référence)

3. Naissance de l'image

3.1. Circonstances de la création

Lieu, atelier, saison, heure de la journée, motivations (commande / cadeau de remerciement / marque d'affection etc.)

3.2. Relations éventuelles entre l'auteur et le modèle / les modèles

3.3. Processus de création

3.3.1. Esquisses

3.3.2. Choix d'un médium d'expression

Aquarelle / huile sur toile / fresque / épreuve sur papier etc.

3.3.3. Variantes et la version définitive

3.3.4. Reproductions

4. Image réalisée

4.1. Encadrement

4.1.1. Cadre prévu par l'auteur

4.1.2. Cadre d'aujourd'hui

4.1.3. Histoire des cadrages éventuels différents

4.2. Localisation

4.2.1. Localisation prévue

Eglise / château / édifice public / maison privée; livre / magazine etc.

- 4.2.2. Localisation d'aujourd'hui
- 4.2.3. Histoire de différentes localisations
- 4.2.4. D'autres œuvres qui peuvent se trouver à côté

5. Représentation du contenu

5.1. Appartenance à un certain genre / style

5.1.1. Thème

5.1.2. Genre

Portrait / peinture historique / paysage / scène de la vie quotidienne / nature morte / peinture abstraite etc.

5.1.3. Caractéristiques du genre

Composition, sujet, éléments typiques, décors, gammes chromatiques etc.

5.1.4. Style et originalité (déception ou surprise)

5.2. Image et texte

5.2.1. Rôle du titre

Complémentarité (intitulé comme complément du contenu de l'image) / dépendance (intitulé guide l'interprétation de l'image)

5.2.2. D'autres éléments textuels autour de l'image

Le nom de l'auteur dans l'image; légende / sous-titre, bref commentaire; emblème / armoiries etc.

6. Intertextualité / références intermédiales

6.1. Relations entre l'image et d'autres images

Image seule, partie d'une séquence d'images, d'un cycle d'images

6.2. Références intermédiales

Le même texte / le même motif est présenté dans d'autres média / d'autres œuvres

6.3. Relations entre l'image et d'autres textes

Descriptions dans les catalogues, brefs commentaires dans les guides d'expositions, critiques; articles de journaux, débats, forums Internet etc.

II. Analyse de l'image : Structure profonde (cohérence)

1. Contenu

1.1. Description des personnages et des objets

Personnages

- Noms
- Relations généalogiques, rôle et fonction dans la famille
- Origine, appartenance à une classe sociale
- Fonction dans la société
- Idéologie, religion
- Âge
- Apparence (physique, vêtements)
- Domicile / lieu de séjour
- Emotions, actions, intentions
- Stéréotypes possibles

1.2. Chronotopie

1.2.1. Espace

Fermé / ouvert, intérieur / extérieur, réel / fictif, ville / campagne, grand / petit;
déplacements éventuels

1.2.2. Temps

Présent / passé / futur, synchrone / diachrone, jour / nuit, saison ; changement de temps

2. Comment le contenu est-il présenté ?

2.1. Narrativité / descriptivité / réflexivité / argumentativité de l'image en général ; par quelles stratégies sont-elles atteintes?

2.2. Distinction éventuelle des segments de l'image (« textoïdes »), quelles sont les rapports entre eux (causalité, chronologie, référence) ?

2.3. Narrativité / descriptivité / réflexivité / argumentativité des textoïdes

3. Développement du sujet

3.1. Thème – rhème

3.2. Réseaux isotopiques

3.3. Hyperonymie et hyponymie, polysémie

3.4. Synonymes et antonymes (parallélismes et contrastes)

3.5. Hyperboles, comparaisons, métonymies

4. Explication des métaphores et des symboles

- 4.1. Symbolique des objets, des personnages
- 4.2. Symbolique de la chromatique, de la lumière
- 4.3. Symbolique éventuelle de la mise en scène
- 4.4. Connotations possibles
- 4.5. La signification symbolique possible du sujet dans un certain contexte historique

5. Pragmatique

- 5.1. Relations entre l'émetteur, le récepteur, les objets et les situations
- 5.2. Modus (perspective)
 - Représentatif, directif, promissif, expressif, déclaratif
- 5.3. Dictum (contenu)
 - Qualité, état, processus, action
- 5.4. La vision de l'émetteur
 - 5.4.1. Accentuation sur les faits ou sur son opinion
 - 5.4.2. Ironie, parodie, critique, éloge, glorification, euphémismes, exagération etc.
- 5.5. Intention (le but de la communication)

III. Analyse de l'image: Organisation de la surface (cohésion)

1. Structure de l'image extérieure

- 1.1. Organisation de l'espace de l'image: premier plan, arrière-plan ; perspective, direction du regard des spectateurs, axes visuels, symétries
- 1.2. Contours (linéaires vs. diffus), déconstruction des surfaces, déformation, déplacement, contrastes et parallèles
- 1.3. Chromatisme, lumière
- 1.4. Proxémie: organisation de l'espace, positionnement des personnages (et aussi l'un par rapport à l'autre), configuration des distances
- 1.5. Kinésique: gestualité et d'autres mouvements du corps, tenue, mimique, communication par les regards
- 1.6. Statique / dynamique dans l'image

2. Qui voit et qui parle ?

2.1. Focalisation et perspective

2.2. Hiérarchie des informations, moyens de la mise en relief de certains contenus

2.3. Voix

3. Intermédialité

3.1. Les éléments d'autres média dans la construction de la surface

Texte / opéra / musique / film / d'autres images etc.

3.2. Rôle de cette intervention pour que l'image crée un certain effet

Innovateur, démodé, originalité du style / du genre, effet de surprise

IV. Conclusion

1. Quel message est transmis par l'image?

Biologique, sociologique, psychologique, culturel, symbolique, rhétorique

2. Quelles sont les particularités de l'image ?

3. Fonction de l'image

Quelle attitude le récepteur doit-il adopter? Quelles réactions doivent être produites par l'image?

4. Relations entre la réalité et la mise en scène dans la photographie

2. Analyse de l'image

I. Image dans son contexte

1. Sources

J'ai vu cette image pour la première fois dans le livre de Gen Doy « Women and visual culture in nineteenth-century France » qui traite la représentation des femmes dans les média visuels au XIX^{ème} siècle. Selon la référence bibliographique, la photographie appartient à la collection des « Etudes photographiques » de F.-J.-A. Moulin et remonte à 1853 (cf. Doy 1998, 194). Nous trouvons la même image dans le livre d'Elizabeth McCauley « Industrial Madness » (cf. McCauley 1994, 177) où cette photo est présentée parmi quelques autres œuvres photographiques de Moulin. Il est aussi indiqué que les épreuves des « Etudes photographiques » sont conservées au Cabinet des Estampes et de la Photographie à la Bibliothèque Nationale de France à Paris (BNF).

Mes recherches sur l'Internet sur le sujet des photographies de Moulin ne furent pas couronnées de succès : cherchant des images des « Etudes photographiques », nous n'en rencontrons que quelques unes de cette collection, et apparemment, celle-ci n'est pas présentée sur le Web. Cette photographie se trouve à la BNF, mais comme il n'existe pas de publication de Moulin, par conséquent, je ne l'ai pas trouvée dans la catégorie « Livres ». Les sources de la Bibliothèque Nationale à Paris qui sont accessibles en ligne ne les mettent pas à disposition non plus.

2. Auteur et public

2.1. Auteur : informations biographiques

Félix Jacques Antoine Moulin (1802 – après 1875) était un photographe français très connu à l'époque qui a dédié toute sa vie professionnelle à la photographie. Il avait un studio photo à Paris – une sorte d'entreprise familiale: la fille faisait des tirages et sa femme les vendait. D'abord, il réalisait des daguerréotypes et, suivant le développement technique, des négatifs verre au collodion. Au début des années 1850 il se tourna vers des vues stéréoscopiques qu'il présenta à l'Exposition universelle en 1855. Parallèlement, il vendait des tirages d'après les

négatifs sur la guerre de Crimée. En 1856, il voyagea en Algérie où il réussit à prendre environ quatre cents photographies qu'il publia en France dans un catalogue sous le titre « L'Algérie photographiée » et qu'il présenta dans de nombreuses expositions. D'ailleurs, le photographe avait de bons rapports avec Napoléon III. Il lui dédia cet œuvre sur l'Algérie et assista aux fêtes de Cherbourg, organisées pour Napoléon et Eugénie, enrichissant son corpus par de nouvelles photographies. A la fin des années 1860, il décida d'arrêter son commerce (cf. Delpont 2003, 281 ; McCauley 1994, 391).

2.2. Public cible

Dans le Chapitre IV, nous avons déjà abordé la question des académies dans le marché de la photographie à Paris de 1850 à 1870. Comme d'autres épreuves de ce genre, évidemment, les « Etudes photographiques » étaient destinées à la clientèle masculine comme photographies érotiques, mais avec un certain artistisme. Vu que Moulin fut arrêté et accusé pour la diffusion de photographie pornographique, on peut conclure que le public cible se composait principalement d'hommes cherchant des diversions sexuelles.

2.3. – 2.4. Image et son contexte

La photographie nous présente deux femmes : une noire et une blanche, posées sur un lit avec des couvertures et des draperies en fond. Ce sujet ne fait pas référence à un événement historique concret, mais il illustre un phénomène social qui est directement lié à l'histoire de la France au XIX^{ème} siècle. La femme noire semble d'être d'importance secondaire par rapport à la femme blanche lorsqu'il s'agit d'intention érotique de l'image. Pourtant, c'est la femme noire qui nous fait penser à la politique coloniale de la France, à l'esclavage, à la situation des noirs dans les colonies françaises et en France. Cette image, selon toute apparence, est destinée à entretenir les spectateurs masculins, mais d'un point de vue historique, elle est un document important illustrant l'immigration des noirs en France après l'abolition de l'esclavage, cette fois non comme esclaves, mais dans le cadre de la migration pour le travail.

Un autre aspect important émerge dans ce contexte : la vie sociale à Paris à l'époque et l'augmentation de la prostitution. Comme d'autres œuvres littéraires et picturales, cette photographie évoque aussi une certaine décadence de la morale. Compte tenu que le médium

« photographie » permet la multiplication des épreuves, on peut supposer que l'influence des photographies de ce genre sur la société était d'une assez grande ampleur.

3. Naissance de l'image

Malheureusement, on ne sait presque rien sur les circonstances de la création de l'image. Il est fort probable que Moulin ait pris cette photographie dans son nouvel atelier à Paris 23 Rue Richer où il travailla de 1853 à 1869 (cf. McCauley 1994, 391). L'image et ses copies étaient destinées à la vente, il s'agit d'épreuves sur papier d'après un négatif.

Nous ne savons rien non plus sur les relations du photographe avec les modèles. Pourtant, la pose détendue de la femme blanche laisse présumer que pour elle, cette situation était assez familière et donc, peut-être, Moulin avait-il réalisé plusieurs images d'elle. En même temps, cette femme ne figure pas sur d'autres photographies de Moulin qui étaient accessibles. Quant au modèle noir, l'expression de son visage indique une répugnance ; probablement, c'est l'unique image d'elle dans la collection de Moulin.

4. Image réalisée

Aujourd'hui, la photo se trouve au Cabinet des Estampes et de la Photographie à la Bibliothèque Nationale de France à Paris parmi d'autres épreuves des « Etudes photographiques » (selon les indications bibliographiques dans les livres dont on a emprunté cette image). On sait aussi qu'au début des années 1850, Moulin et Vallou de Villeneuve, un autre photographe célèbre de l'époque, publiaient leurs études contenant des académies dans « La Lumière » – un journal de la Société française de photographie (cf. McCauley 1994, 156). Cependant, la publication précisément de cette image dans une des éditions est presque improbable.

Mais il est possible que des dizaines ou des centaines de copies de cette photographie fussent répandues sur le marché de la photographie dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle et après. Ainsi qu'aujourd'hui, où le progrès technique permet de réaliser un nombre infini des copies de cette image.

5. Représentation du contenu

5.1 – 5.2. Thème, genre et style

Le thème de cette image peut être défini comme la représentation de la beauté féminine. Il faut y ajouter que ce n'est pas une représentation neutre : ces belles femmes doivent séduire le spectateur. Dans cette intention, le photographe met en scène l'image selon le genre « académie ». Suivant les codes de ce genre, les femmes sont représentées nues et placées au centre de l'image. Afin d'atteindre l'effet érotique, le photographe utilise des voiles qui couvrent légèrement les corps des femmes et leur met des colliers, évidemment, pour accentuer leurs seins.

Pourtant, cette image ne correspond pas totalement au genre des académies. D'habitude, une académie comprend les études d'après nature d'un corps nu, le modèle jouant un rôle passif (souvent, son regard n'est pas dirigé vers le spectateur – voir les photographies de Quinet ou d'Olivier dans le Chapitre IV). Le corps est ce qui attire en premier notre regard, on ne s'intéresse pas à l'individu. Dans ce cas-là, les modèles sont des participantes actives, surtout la femme blanche : elle flirte tout ouvertement avec le spectateur, posant son doigt sur ses lèvres. Le comportement de la femme noire doit surprendre et décevoir ceux qui auraient espéré obtenir une image plus érotique : elle est loin d'être ravie par cette session photo. De plus, sa pose – les épaules baissées, la tête détournée et le regard un peu douloureux – ne correspond pas aux espérances d'une image érotique typique.

5.3. Image et texte

La photographie elle-même n'a pas de titre, mais le nom de la collection dont elle fait partie peut donner quelques indications. A première vue, l'intitulé « Etudes photographiques » met en avant que le photographe cherchait avant tout à faire des essais en photographie, plus que de s'intéresser aux personnalités des femmes, et que, fasciné par le nouveau médium et par la possibilité d'exécuter toute une série de photographies, il considérait ses modèles seulement comme outils pour ses expériences artistiques. Pourtant, on sait que quelquefois, Moulin mentionnait les noms de ses modèles, voire avec des commentaires sur leur pose etc. Par exemple, le 5 Janvier 1853 il publia quelques photographies intitulées « Emma – Pose de devant drapée, un vase sur l'épaule ; Emma, un bras en l'air et tenant la draperie; Ernestine –

Pose de dos, un pied levé ; Ernestine – Appuyé sur un tronc d'arbre, une jambe et un bras levé, chapeau, vêtements, etc. » (McCauley 1994, 154). D'un autre côté, il est possible que plus tard, il ne voulût pas indiquer les noms des modèles (et le sien non plus) pour éviter des problèmes avec la justice.

6. Intertextualité / références intermédiales

6.1. – 6.2. Relations entre l'image et d'autres images

Comme nous l'avons déjà mentionné, cette photographie fait partie d'un cycle d'académies de Moulin. Lorsque l'on regarde ses photographies de femmes nues, on note qu'il s'agit uniquement des femmes blanches et que cette image représentant une femme noire est une exception. Dans les œuvres photographiques d'autres photographes de l'époque les femmes noires apparaissent aussi très rarement. En revanche, en peinture, les œuvres orientalistes livrent plusieurs représentations de femmes noires, représentées comme esclaves ou comme servantes :



E. Delacroix, Femmes d'Alger dans leur appartement, 1834⁵⁵



L. Rang-Babut, Une jeune femme et son enfant jouant avec une esclave noire, 1842⁵⁶



T. Chassériau, Danseuses mauresques, 1849⁵⁷



T. Chassériau, Intérieur oriental, 1850-1852⁵⁸

⁵⁵ http://www.photos-galleries.com/wp-content/uploads/2009/01/femmes_alger.jpg

⁵⁶ Doy 1998, 226

Au centre de chaque tableau ci-dessus, nous voyons une femme blanche avec une femme noire à ses côtés ou bien un groupe de femmes blanches avec une femme noire parmi elles. Surtout dans le tableau de Chassériau « Intérieur oriental » la beauté de la femme blanche est opposée à la laideur de son esclave noire. Donc, le couple « blanche – noire » n'est pas un motif nouveau dans les arts visuels de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle et il est probable qu'il ait influencé aussi Moulin. Dans sa photographie, la femme blanche prend la pose d'une odalisque et on a l'impression qu'elle joue une reine orientale. La femme noire se sent définitivement mal à l'aise, quel que soit le rôle qu'il lui attribue.

Outre cette pose d'odalisque, on remarque d'autres indications de l'influence de l'orientalisme. Le voile léger, le seul vêtement de la femme blanche, rappelle les fines étoffes orientales, comme celles des danseuses mauresques (tableau de Chassériau). De plus, la couverture en peau de léopard sur le lit est également un accessoire exotique. Cette allusion au thème des odalisques et l'utilisation des objets d'origine orientale situe Moulin dans le courant de l'orientalisme qui s'étend jusqu'au début du XX^{ème} siècle.

Au cours de mes recherches, j'ai trouvé deux autres tableaux représentant une femme noire, l'une de 1863 et l'autre de 1883.



*E. Manet, Olympia, 1863*⁵⁹



*E. Débat-Ponsan, Le massage au Hamam, 1883*⁶⁰

Il est curieux que les auteurs imitent la composition de Moulin – la femme blanche allongée et la femme noire se tenant debout – et qu'ils jouent avec ce contraste mettant en relief la supériorité de la femme blanche. Il faut remarquer qu'après la présentation publique en 1865, le tableau de Manet fut un scandale. Selon les critiques, son académie suivrait certes les

⁵⁷ <http://www.artcopy-munich.com/bildo/8053.jpg>

⁵⁸ http://www.bestpriceart.com/vault/wgart_-art-c-chasseri-oriental.jpg

⁵⁹ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Manet%2C_Edouard_-_Olympia%2C_1865.jpg

⁶⁰ http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Le_massage_au_Hamam_par_Edouard_Debat-Ponsan_1883.jpg

traditions antiques de la représentation d'une Vénus, mais « Olympia » ressemblerait plutôt à une prostituée (les détails sur cette discussion dans Schmaußer 1991, 203). Peut-être, le tableau de Manet reflète-il une tendance générale à la représentation des femmes de mœurs légères de l'époque (voir les statistiques sur les académies en photographie pour les années 1850-1870, Chapitre IV), qui trouve un large écho aussi dans l'œuvre de Moulin.

Outre des rapports intertextuels à l'égard des œuvres d'autres artistes, Moulin lui-même reprit son motif de polarité « blanche – noire » quelques années plus tard pendant ses voyages en Algérie :



De gauche à droite : F.-J.-A. Moulin, Algérie n°6 : Province d'Alger n°73 : femmes⁶¹

F.-J.-A. Moulin, Mauresque et négresse d'Alger (costume de ville)⁶²

Les femmes sont également photographiées par deux : la blanche et la noire, mais il semble que dans les images de ci-dessus, ce contraste ne serve pas à mettre en relief des relations de supériorité / infériorité entre elles.

6.3. Relations entre l'image et d'autres textes

On trouve une description de cette photographie avec des commentaires seulement dans le livre de Gen Doy (cf. Doy 1998, 195). De toute évidence, l'image ne fut pas le sujet de discussions des critiques contemporains.

⁶¹

<http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp?destination=afficherListeCliches.jsp&origine=rechercherListeCliches.jsp&contexte=resultatRechercheSimple>

⁶²

<http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp?destination=afficherListeCliches.jsp&origine=rechercherListeCliches.jsp&contexte=resultatRechercheSimple>

II. Analyse d'image : Structure profonde (cohérence)

1. Le contenu de l'image

1.1. Description des personnages et des objets

L'image nous présente deux femmes : une blanche et une noire. Conformément au genre de la représentation – d'une académie – les deux femmes posent presque nues. Elles sont jeunes et belles, surtout la femme blanche qui a une apparence soignée. La femme noire porte seulement un collier clair, ses cheveux sont cachés sous un foulard, sur son genou il y a un morceau d'étoffe. La femme blanche porte également un collier, mais c'est un collier foncé. Son dos, ses épaules et, en partie, sa hanche sont couverts par un voile blanc transparent. La femme blanche est allongée sur le lit, la femme noire est assise à côté d'elle. Sur le lit, il y a des couvertures en peau de léopard et au fond de la chambre, on voit des draperies. La femme noire a détourné sa tête, elle a un air soucieux et un peu douloureux tandis que la femme blanche regarde directement vers l'objectif. Cette dernière touche ses lèvres avec son doigt et semble flirter avec le spectateur. Il est possible que les femmes se connaissent peu.

Nous ne connaissons ni les noms, ni l'origine, ni les positions sociales de ces femmes. On peut supposer que la femme blanche est une parisienne et que la noire provient d'une des colonies françaises africaines. Dans les chapitres précédents, nous avons vu qu'à l'époque, des études sur hommes et femmes afin de démontrer les différentes races étaient assez populaires. Mais en l'occurrence, je n'ai pas l'impression que le photographe ait voulu accentuer des différences raciales. A mon avis, il voulait plutôt apporter de la diversité à son répertoire photographique. Premièrement, parce que c'est pratiquement la seule photographie de Moulin parmi celles que j'ai trouvées qui représente une femme noire (c'est-à-dire, Moulin ne s'est pas spécialisé en photographie qui étudie des races). Deuxièmement, les femmes sont traitées de la même façon: toutes les deux sont placées au centre de l'image et elles ont les mêmes accessoires. Si l'écharpe de la femme blanche est plus fine, c'est probablement parce que l'auteur trouva cela correspondant mieux à sa vision artistique. Le seul détail qui témoigne de la préférence de la femme blanche est que celle-ci, couchée sur le lit, semble plus libre tandis que la femme noire se trouve au bout du lit.

1.2. Chronotopie

La photographie fut prise dans un studio : probablement, dans l'atelier de Moulin. C'est un espace clos, il semble que l'intérieur – le lit et les draperies imitant une alcôve – fut mis en scène pour des photographies académiques. La source de lumière doit être à gauche. Moulin photographia une scène qui lui était contemporaine. Cette image est statique : on ne note aucuns mouvements ni dans l'espace ni dans le temps. Seulement le regard de la femme noire nous fait penser à des événements du passé.

2. Comment le contenu est-il présenté ?

On peut dire que dans l'ensemble, cette photographie est descriptive. Elle est destinée à livrer la description de l'apparence de ces femmes afin de montrer leur beauté et de séduire le spectateur. Ce but est atteint avant tout grâce à la composition de l'image et à sa simplicité : les femmes sont placées directement devant la caméra, leurs corps ne sont que légèrement couverts par des étoffes. De plus, dans la chambre, il n'y pratiquement pas d'autres objets qui pourraient détourner l'attention du spectateur.

Pourtant, la photographie n'est pas purement descriptive. Pour expliquer cette supposition, il faut diviser l'image en segments que l'on appellera textoïdes, par analogie à une analyse littéraire. On peut en distinguer deux : on attribuerait le premier à la femme noire et le second à la femme blanche. Le textoïde « la femme blanche » est descriptif. Si on essayait de reproduire les informations liées à elle avec des moyens linguistiques, il est fort probable, que ce serait une description détaillée de son corps. En revanche, le textoïde « la femme noire » n'est pas seulement descriptif. On y note des signes de la réflexivité : l'expression de son visage et sa tenue fatiguée incitent à réfléchir sur ses pensées, sur son sort et sa situation de vie. Pour les spectateurs qui connaissent le contexte historique de cette époque-là, l'image de la femme noire peut aussi représenter un objet de narration évoquant les thèmes de la colonisation et de l'esclavage.

Ainsi, nous pouvons constater que la présence de la femme noire enrichit l'image et que l'effet de cette photographie dépasse les attentes de l'auteur. Outre une description de l'apparence des femmes, la photo révèle des thèmes sociaux et historiques.

3. Développement du sujet

3.1. Thème – rhème

Le thème de cette image est la beauté féminine. Dans les arts visuels en Europe, cela n'est pas un motif nouveau : déjà des statues antiques prônaient la beauté des corps féminins et masculins. La nouveauté que le photographe introduit dans cette image (le rhème) est la beauté du corps d'une femme noire. Ce fut un acte assez courageux de la part du photographe parce qu'au cours de mes recherches, je n'ai trouvé aucune photo représentant une femme noire dans la pose d'une odalisque.

3.2. Réseaux isotopiques

Dans cette image de Moulin, nous pouvons définir certains réseaux isotopiques (pour l'analyse d'un texte littéraire, on dirait aussi « les champs lexicaux »). Les réseaux isotopiques sont les moyens d'expression qui rapportent à un même thème. Dans cette image de Moulin, ils se définissent de la façon suivante :

- Exotisme : la femme noire, son foulard, la pose d'odalisque de la femme blanche, la couverture en peau de léopard, l'allusion à une alcôve.
- Sensualité : des formes rondes et des lignes douces, les draperies qui imitent une alcôve, les couvertures froissées, le lit.
- Erotisme : la nudité des femmes (particulièrement, leurs seins), le doigt de la femme blanche posé sur ses lèvres, les jambes des deux femmes entrecroisées.

3.4. Synonymes et antonymes (parallélismes et contrastes)

Les contrastes sont l'élément constitutif le plus important dans l'image. On peut dire que l'effet de cette photographie se base sur les rapports antonymiques entre les deux femmes. Les antonymes se groupent de la façon suivante :

	la femme blanche	la femme noire
provenance	française (?)	africaine (?)
la couleur de la peau	blanche	noire
état d'âme	se sent à l'aise	se sent mal à l'aise
pose	allongée	assise
regard	vers le spectateur	détourné du spectateur
expression de visage	flirtante, souriante	fatiguée, douloureuse
coiffure	un léger voile défait	un foulard noué
collier	foncé	clair

Les contrastes sont un moyen d'accentuer les différences entre ces femmes mais aussi, du point de vue esthétique, de rendre l'image plus artistique.

3.5. Hyperboles, comparaisons, métonymies

Quand on analyse cette image en appliquant les principes d'analyse de texte, on peut y constater une synecdoque – la relation métonymique qui se base sur la substitution du « tout » par une « partie » (lat. « pars pro toto »). Ici, les femmes figurent comme stéréotypes : la femme noire désigne toutes les femmes noires et la blanche toutes les femmes blanches. Il est difficile de dire si l'intention du photographe fut de démontrer certains stéréotypes répandus dans la société française de l'époque, surtout concernant les femmes noires (et les noirs en général). Mais de toute façon, en regardant cette image, on pense involontairement non seulement aux différences entre ces deux femmes, mais aussi aux différences entre les peuples auxquels elles appartiennent.

4. Explication des métaphores et des symboles

4.1., 4.2., 4.4. Symbolique des objets, des personnages et des couleurs, connotations possibles

Cette image, si simple à première vue, est riche en symboles et en métaphores.

- Dans l'histoire des arts visuels, la nudité peut exprimer des idées abstraites, comme beauté, pureté etc. La nudité signifie aussi des liens étroits avec la nature, l'acquisition des pouvoirs et des charmes magiques (cf. Lurker 1991, 513s).
- Une autre caractéristique, révélée par les symboles dans l'image, est le manque de la liberté. Avant tout, il est indiqué symboliquement par les colliers que portent les femmes. De plus, leurs jambes entrelacées démontrent un attachement, une impossibilité de fuir. Le foulard noué de la femme noire fortifie l'impression de ce manque de liberté. En revanche, le voile défait de la femme blanche donne l'impression qu'elle est plus libre.
- La couverture en peau de léopard sur le lit est un autre symbole que l'on peut décoder : le léopard est connu comme symbole de fertilité, de la vie et de l'impudeur (cf. *ibid.*, 432). Il accentue les désirs sexuels et dans ce cas-là, correspond aux intentions de l'image.
- La symbolique des couleurs joue aussi un rôle important car elles influent l'attitude du spectateur envers les femmes et créent de certains préjugés. On a déjà parlé des connotations négatives du noir dans la culture européenne. Dans la mythologie, cette couleur signifiait le mal, l'infortune, les pouvoirs diaboliques, la mort etc. En revanche, le blanc était la couleur de la pureté, de la vie, de la lumière. De plus, c'est un symbole de l'innocence et de la virginité (cf. *ibid.*, 658, 824). Ainsi, la symbolique du noir et du blanc peut aussi influencer la perception de l'image, même si ce n'est qu'au niveau de l'inconscient. Sous cette influence, certaines connotations peuvent se former, créant une image négative de la femme noire, et une vision positive de la femme blanche.

4.3. Symbolique éventuelle de la mise en scène

Les deux femmes sont placées sur le lit. Les draperies derrière la femme blanche imitent une alcôve et créent une atmosphère de sécurité et d'intimité. En revanche, derrière la femme noire se trouve un mur nu, ce qui peut être interprété comme un signe de solitude et d'isolement et faire référence à sa position sociale.

5. Pragmatique

5.1. – 5.3. Modus et dictum

Un des points de départ de ce travail est la thèse selon laquelle on peut communiquer non seulement par la langue, mais aussi par images. En effet, comme le remarque d'une façon pertinente A. Rouillé, « [on définit] l'acte photographique comme un acte d'énonciation inscrit dans un processus de communication dont les circonstances et les acteurs infléchissent les choix du photographe » (Rouillé 1986, 108). Donc, les images photographiques sont des moyens de communication : le photographe y joue le rôle de l'émetteur, le spectateur – celui du récepteur, les objets ou les personnes représentés dans l'image constituent le contenu de cette communication. Ainsi, la beauté des femmes est le sujet que Moulin voulait transmettre à ceux qui regardent la photographie.

Dans ce contexte, H. Belting parle du « Quoi » (« Was ») – ce que nous voyons regardant une image – et du « Comment » (« Wie ») qui signifie le mode de cette représentation. Il remarque que ces deux aspects sont inséparables et que cette combinaison est une clé pour la compréhension complète de l'image (cf. Belting 2001, 12). Cette thèse de Belting correspond à la distinction du *modus* (la perspective, la position de l'émetteur à l'égard de son message) et du *dictum* (le contenu de ce message). Nous avons déjà parlé du contenu de l'image de Moulin, mais il faudrait y ajouter que de toutes les caractéristiques possibles du *dictum* (qualité, état, processus, action...), c'est une qualité (la beauté) dont il s'agit.

Lorsque nous parlons de la pragmatique, il faut aborder aussi la question du *modus* dans cette photographie. Transmettant un message, soit par des mots, soit par d'autres signes, comme par exemple des images, l'émetteur le fait avec une certaine intention: il veut informer, conseiller, émouvoir, ironiser, rassurer etc. Il exécute donc un acte qui en linguistique est appelé « acte de langage ». Selon la théorie d'actes de langage, développée par J. L. Austin et J. R. Searle, il y en a de différents types : des actes représentatifs (assertion, information...), directifs (ordre, requête, permission...), promissifs (promesse, offre, invitation...), expressifs (félicitation, excuse, remerciement...) et déclaratifs (déclaration, condamnation baptême...) (cf. Austin 1962, Searle 1969, Wikipédia⁸). Revenant à la photo de Moulin, on peut y appliquer cette théorie du domaine de la linguistique et considérer cette image comme un acte directif et promissif. L'image est en effet suggestive, ce que l'on ressent surtout regardant la femme blanche qui tente de séduire le spectateur.

5.4. La position de l'émetteur

L'émetteur (le photographe) a réalisé une image plutôt descriptive mettant un accent sur un fait (la beauté du corps féminins). Quant à une possible « déformation » du contenu de l'image, comme une ironie, parodie, exagération etc., nous pouvons dire que cette photographie ne semble avoir aucun de ces sens.

5.5. Intention

Ainsi, on peut dire que dans ce cas-là, le but de la communication est la représentation de la beauté féminine dans l'intention de séduire le spectateur. Pourtant, il faut remarquer qu'en l'occurrence, il est assez difficile de séparer les intentions du photographe de celles des modèles (surtout, de la femme blanche). L'émetteur a un but, mais il faut aussi prendre en considération ceux des objets représentés dans la photographie. Ainsi, la femme blanche, joue, elle aussi, dans une certaine mesure, le rôle de l'émetteur.

III. Analyse de l'image: Organisation de la surface (cohésion)

1. Structure extérieure de l'image

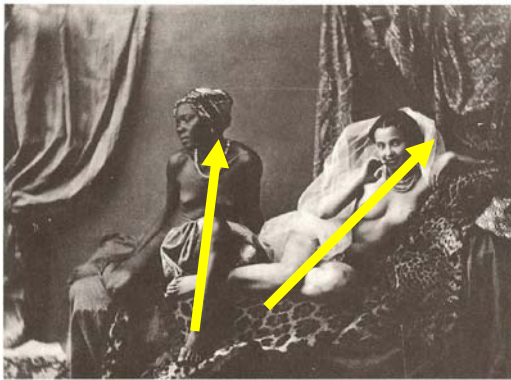
1.1. – 1.3. Organisation de l'espace et les contours

La composition de l'image semble être assez simple. Les deux femmes sur le lit sont mises au premier plan tandis que l'arrière-plan est créé par des draperies. Le tissu dans le coin droit passe de l'arrière-plan au premier plan et donne l'impression d'une certaine platitude de l'image. On ne peut pas constater une profondeur spatiale, on sent plutôt une proximité avec les femmes représentées.

A première vue, notre regard se fixe sur la femme blanche, avant tout grâce à la blancheur de son corps qui forme une tache claire dans cette image, qui est dans l'ensemble obscure. De plus, le voile blanc agrandit visuellement ce « nuage blanc ». C'est pourquoi le point de mire n'est pas le point géométrique qui pourrait être calculé mathématiquement (comme p.ex., le « nombre d'or » dans l'histoire de la peinture), mais un point créé par le jeu des couleurs

« noir - blanc ». Ce jeu est atteint non par l'effet de l'éclairage, mais par le contraste des couleurs de la peau. Il semble que la lumière qui tombe du côté gauche ne joue que peu de rôle pour l'accentuation.

On peut constater donc que l'axe visuel principal passe le long du corps de la femme blanche, et le second monte du genou de la femme noire jusqu'à sa tête. Selon ces deux axes, on peut distinguer deux parties de l'image : la gauche avec la femme noire au centre et la droite avec la femme blanche. Le point d'entrecroisement de leurs jambes est le point où ces deux parties se recoupent. Les formes – les draperies, les couvertures et les contours des corps des deux femmes – sont très douces. Il n'y a presque aucune lignes directes, le voile défait et les draperies à l'arrière-plan retombent d'une manière souple et s'harmonisent avec les formes des corps.



La composition de l'image, le choix des couleurs et de l'éclairage contribuent à la focalisation sur la femme blanche. La femme noire serait plus intéressante pour les européens comme un objet exotique, mais c'est la femme blanche qui retient l'attention des spectateurs, bien qu'elle ne soit pas placée au centre de l'image.

1.4. – 1.6. Proxémie et kinésique

Les deux femmes sont posées côte à côte au centre de l'image. Dans l'ensemble, l'image est plutôt statique. Les femmes ne bougent pas, le seul élément qui peut être regardé comme un mouvement est le doigt de la femme blanche qu'elle pose sur ses lèvres.

Un lien important qui resserre la distance entre le spectateur et les modèles est le regard de la femme blanche, dirigé vers le spectateur, ce qui est une sorte de communication avec le destinataire (ou les destinataires). La tête de la femme noire est tournée, elle semble être beaucoup plus distante. Son indifférence a pour résultat une indifférence aussi de la part du spectateur qui devrait être beaucoup plus attiré par la femme blanche. Bien que les deux femmes soient dévêtues et puissent potentiellement éveiller un intérêt sexuel, c'est le regard comme moyen de communication avec le destinataire qui est l'élément clé de la relation entre

le modèle et le spectateur. La femme noire semble s'opposer à une telle communication ou ne pas vouloir y participer. Ces différentes attitudes accentuent une fois de plus la différence entre les deux femmes.

De plus, on a l'impression que l'image est divisée en deux parties (la droite et la gauche) non seulement par l'effet des couleurs « noir – blanc » mais aussi par le degré d'implication dans la communication avec le « monde extérieur ». Bien que ce soit la femme noire qui est placée au centre géométrique de l'image, c'est la femme blanche qui en effet, est le centre « logique » de l'image.

Ainsi, les regards et la communication par les regards en général sont des éléments d'une importance particulière pour l'organisation de l'image et pour l'effet qu'elle produit. Le regard est un fort indicateur de la distance entre le spectateur et le modèle représenté dans la photographie. Physiquement, les deux femmes se trouvent à la même distance par rapport au spectateur, mais la femme blanche semble être plus proche de lui.

2. Qui voit et qui parle?

2.1. – 2.2. Focalisation et perspective

L'analyse de l'image, proposée dans ce travail, se base sur l'hypothèse qu'une image est un texte qui dispose d'un potentiel narratif et en ce sens, elle est comparable à un texte littéraire. On peut essayer d'appliquer à l'analyse d'image des critères que l'on utilise pour l'analyse de texte. Comme pratiquement tous les textes, les photographies ont un ou plusieurs auteurs. L'auteur – le photographe – est celui qui détermine l'organisation de l'image, donne des instructions et choisit l'angle de la prise de vue. Enfin, c'est lui qui décide quelle version de la photographie sera imprimée, c'est-à-dire, quelle version correspond le mieux à ses buts et à sa vision du sujet photographié.

Avant tout, le photographe choisit une perspective. En photographie, pour définir la perspective, on prend comme point de départ la position de l'objectif par rapport au sujet photographié (perspective d'en bas, du côté, en face). Même si inconsciemment, le photographe définit la perspective selon ses intentions, selon ce qu'il veut raconter, cacher ou

accentuer dans son récit. En littérature, la question de la perspective fut élaborée par G. Genette et M. Bal qui y ajoutèrent la notion de la focalisation (cf. Bal 1999 ; Genette 1972).

Selon M. Bal, la focalisation est « the relation between the vision and that which is 'seen', perceived » (Bal 1999, 142). Quel qu'il soit qui est représenté, on le représente toujours avec un certain angle de vue. Ainsi, l'image créée par l'auteur reflète sa vision du sujet. D'un côté, le mode de représentation livre des informations sur l'objet, et d'un autre côté, sur le focalisateur. C'est pourquoi une image peut être assez subjective : souvent, l'attitude de l'auteur face à l'objet de la perception est prédéterminée par son expérience et ses connaissances préalables, par ses espérances et son attitude psychologique. De plus, le mode de représentation peut être influencé par les intentions de l'auteur et devenir un moyen de manipulation. Ainsi, il peut déterminer la perspective sous laquelle les spectateurs verront ce qu'il représente, de cette manière il dirige leur perception (cf. *ibid.*, 142ss, 171ss).

D'après G. Genette, la perspective narrative en littérature est le « mode de régulation de l'information qui procède du choix (ou non) d'un point de vue restrictif » (cf. Genette 1972, 203). Genette fait la différence entre le récit non-focalisé (« Erzählerperspektive » – quand on voit un événement par les yeux du narrateur) et le récit focalisé (« Figurenperspektive » – quand on voit un événement par les yeux d'un des personnages) (cf. Genette 1972, 206ss ; Wagner 2005, 14). Cette distinction correspond à la focalisation externe et à la focalisation interne chez M. Bal : « When focalization lies with one character which participates in the fabula as an actor, we could refer to internal focalization. We can then indicate by means of the term *external focalization* that an anonymous agent, situated outside the fabula, is functioning as focalizer » (Bal 1999, 148).

Bien sûr, les moyens littéraires pour l'indication de la perspective et de la focalisation sont des moyens linguistiques, et en photographie, ce sont des moyens visuels déterminés par la technique. Cependant, on y voit certains parallèles, ce qui permet l'application de critères d'analyse d'une œuvre littéraire à l'analyse d'une image photographique. Dans son livre sur la narratologie, M. Bal dédie un chapitre entier à la question de « visual narratology » et parle des particularités importantes de la narration visuelle par rapport à la narration linguistique :

- La focalisation de la part de l'auteur est déjà une interprétation. L'image qu'il présente aux spectateurs est donc soumise à une deuxième interprétation.

- Dans les arts visuels, aussi bien qu'en littérature, le récit est produit par les focalisateurs. On peut obtenir différentes versions du même objet et, donc, mettre en doute son existence ou ses qualités, mais ces différentes versions peuvent s'expliquer par les différentes visions des focalisateurs.
- Dans les arts visuels, la distinction entre « focalisateur externe » et « focalisateur interne » est assez difficile à relever. Souvent, le focalisateur externe s'identifie au focalisateur interne et ces deux niveaux de la narration se confondent (cf. Bal 1999, 162ss).

Revenant à la photographie de Moulin, nous allons essayer aborder la question de la focalisation dans cette image. Apparemment, il s'agit de la focalisation externe : le photographe observe les femmes « de l'extérieur », il a mis en scène l'arrière-plan et a posé les modèles selon sa conception. On peut constater un haut degré de manipulation de la part de l'auteur, surtout en ce qui concerne l'expression de visage de la femme noire : elle nous révèle que la femme a été forcée de poser de cette manière. Il est fort possible que les modèles suivirent les indications de Moulin quant à leur tenues (ou plutôt, l'absence d'habits) et leur pose. Une telle manipulation n'est pas surprenante, car à l'époque, Moulin gagnait sa vie en vendant des photographies érotiques et prenant cette image, il espérait en réaliser encore une. Ce qui est important, c'est que les spectateurs voient ces femmes telles qu'elles Moulin les a « créées » : des objets de désirs. Il faut pourtant remarquer qu'en fin de compte, la femme noire s'opposa à ses intentions.

Quant à la hiérarchie des informations, elle est assez claire. Les deux femmes constituent le sujet de première importance et en conséquence, elles sont placées par le photographe au centre de l'image (au premier plan). Pourtant, l'auteur ne laisse pas voir leurs corps entiers, et en choisissant cette stratégie – de les couvrir par un voile et par le morceau d'étoffe sur la jambe de la femme noire – il laisse le spectateur s'imaginer la beauté des formes cachées. On peut prétendre que c'est un moyen d'accentuer certaines informations.

2.3. Voix

On peut essayer d'appliquer à l'analyse d'image une autre catégorie décrite par G. Genette : la voix. D'après lui, il s'agit de répondre à la question « qui parle ? » (cf. Genette 1972, 203). Dans notre exemple, en premier lieu, c'est le photographe qui veut montrer la beauté de ces femmes et qui décrit leurs corps par des moyens visuels. De ce point de vue, il est la personne

principale, celle qui « raconte ». Pourtant, la femme blanche obtient aussi une voix : en portant son regard directement vers l'objectif et en flirtant avec le spectateur (et peut-être, même avec le photographe), elle cherche à se montrer séduisante. Ainsi, elle participe également au « récit » que « lit » le spectateur.

3. Intermédialité

La question des relations entre la photographie et la peinture fut déjà abordée dans les chapitres précédents. La photographie dérive de la peinture et en emprunte les principes d'expression : il s'agit d'une représentation visuelle se basant sur l'application des couleurs sur une surface (le papier). Quant à d'autres média (musique, film, opéra, texte écrit, etc.), il n'y a pas de traces de leur présence ou de leur influence dans cette image. (Sur l'intermédialité dans les images – cf. Belting 2001, 220ss).

IV. Conclusion

A première vue, cette photographie de Moulin n'est pas très différente des autres académies réalisées par lui-même et par d'autres photographes de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Pourtant, en étudiant ses rapports avec le contexte historique et culturel, on peut découvrir toute la richesse de cette image. En décodant la signification de la mise en scène, de la symbolique des objets et des couleurs aussi bien qu'en se penchant sur la question de la perspective et de la pragmatique, on révèle des connotations cachées dans cette représentation des deux femmes. On voit qu'une image peut également « parler » et « raconter » une histoire. Une seule photographie d'un format ordinaire contient tellement d'informations que l'on a besoin de vingt pages pour les décrire par des moyens linguistiques.

Cette image fut influencée par l'orientalisme, ce qui est indiqué surtout par la pose d'une odalisque que prend la femme blanche. Mais ce n'est pas elle qui joue le rôle d'un objet exotique : la femme noire, par sa couleur de peau, devrait éveiller l'intérêt des destinataires. Pourtant, on se rend compte que c'est la femme blanche qui attire l'attention des spectateurs. Bien qu'elle ne soit pas placée au centre de l'image, la femme blanche est mise en avant par le jeu des couleurs, par les particularités de la composition et par la symbolique des objets qui l'entourent. De plus, elle constitue une partie active de l'image, elle communique avec le

spectateur par le regard. Non seulement le photographe, mais elle aussi semblent être « les émetteurs » du message, elle « parle » de la beauté de son corps et se montre comme une séductrice.

Quant à la femme noire, elle s'oppose à son rôle de sujet dans une image érotique. Bien que l'on ne note pas d'indications qui montrent une attitude dénigrante envers elle de la part du photographe, elle pressent qu'elle va représenter pour les spectateurs « une autre vision de la femme », « une femme d'une autre race ».

Ainsi, la photographie qui, en principe, est destinée à enregistrer des faits de la réalité, fait référence, en l'occurrence, à des événements historiques : à l'esclavage, à la position des noirs en France et dans ses colonies. De cette manière, Moulin nous livre non seulement une œuvre artistique mais également un document historique. Si le destinataire d'autrefois devait avant tout admirer la beauté des femmes, aujourd'hui, nous pouvons réfléchir aussi sur le contexte de la création de cette image.

Projet pour la suite des études

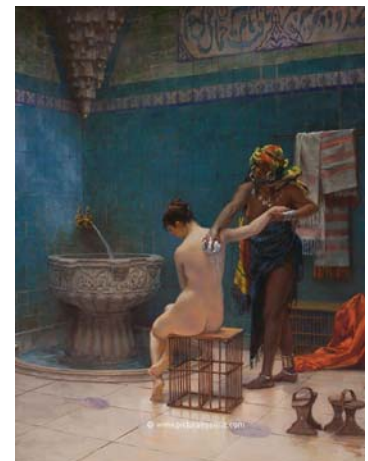
Nous avons vu que dans la peinture et dans la photographie de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, la représentation de la femme prend une place importante. La peinture orientaliste et les photographies faites dans les pays orientaux aussi bien que dans les studios en France montrent que la beauté de la femme était un sujet populaire. Pourtant, il s'agit en majeure partie de représentations de femmes blanches dans les arts visuels. Les femmes noires n'y figurent que rarement. L'analyse de la photographie de J.-A. Moulin (voir Chapitre V) a montré qu'une simple image artistique peut cacher certaines connotations, liées à l'image qu'avaient les Noirs en France à cette époque. Dans le cadre des recherches qui suivront ce mémoire, il serait intéressant de continuer à étudier la représentation des femmes noires dans la peinture et dans la photographie. Les matériaux pour les recherches projetées (les tableaux et les photographies) se regroupent selon les thèmes suivants :

1) La femme noire comme esclave

Comme nous en avons déjà parlé, dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, les Noirs étaient vus par les Européens avant tout comme des servants ou des esclaves. En regardant les tableaux des peintres français de cette époque, on note que par opposition à une femme blanche, la femme noire a toujours un rôle inférieur. Les tableaux de Jean-Léon Gérôme et de Théodore Chassériau ci-dessous montrent ce contraste:



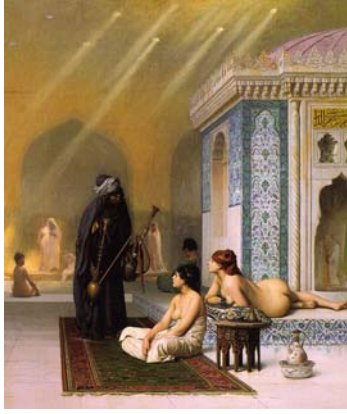
A gauche : Jean-Léon Gérôme, *La grande piscine de Brousse*, 1885⁶³



A droite : Jean-Léon Gérôme, *Le bain maure*, 1880-1885⁶⁴

⁶³ http://www.jmrw.com/Abroad/Turquie/Bursa/images/Grande_piscine_Brousse%20.jpg

⁶⁴ http://www.picturalissime.com/t/e_reproduction_tableau_9_l.jpg



A gauche : Jean-Léon Gérôme, *Une piscine dans le harem*, vers 1876⁶⁵

A droite : Jean-Léon Gérôme, *Bain turc*, 1872⁶⁶



A gauche : Théodore Chassériau, *Intérieur oriental*, 1850-1852⁶⁷

A droite : Théodore Chassériau, *Un bain au sérail*, 1849⁶⁸

Les tableaux d'Eugène Delacroix et de Louise Rang-Babut remontant à la première moitié du XIX^{ème} siècle témoignent également de la présence de la femme noire comme servante dans la peinture.



A gauche : Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834⁶⁹

A droite : Louise Rang-Babut, *Une jeune femme et son enfant jouant avec une esclave noire*, 1842⁷⁰

⁶⁵ <http://www.oilpaintingshop.com/gerome/44.jpg>

⁶⁶ <http://www.oilpaintingshop.com/gerome/48.jpg>

⁶⁷ http://www.bestpriceart.com/vault/wgart_-art-c-chasseri-oriental.jpg

⁶⁸ <http://femmefemme.wordpress.com/2007/05/26/theodore-chassériau-1818-1856-3/>

⁶⁹ http://www.photos-galleries.com/wp-content/uploads/2009/01/femmes_alger.jpg



L'image à gauche est une photographie – un exemple assez intéressant de l'imitation du thème « femme blanche – femme noire » comme « maîtresse – servante » qui était souvent représenté dans la peinture, comme nous l'avons vu plus haut. Cette image de Maurice, qui a été mise en scène dans un studio photographique, et son rapport au même thème dans la peinture méritent des études particulières.

Clément Maurice, Filles du sérail parisien, vers 1900⁷¹

2) La femme comme objet ethnographique

En comparaison avec la peinture, les images photographiques montrent généralement un autre style de représentations des femmes (et parmi elles des femmes noires) : les photographies se rapprochent des documents ethnographiques, où une femme est représentée comme un objet d'une autre culture. Les images suivantes des photographes français qui voyageaient dans les pays arabes nous présentent des femmes dans leur environnement habituel ou bien avec des objets de leur vie quotidienne.



A gauche : F.-J.-A. Moulin, une femme des Ouled Naïl, vers 1856⁷²

A droite : F.-J.-A. Moulin, trois femmes des Ouled Naïl, vers 1856⁷³



A gauche : Pierre Trémaux, une jeune femme nubienne, 1852-1858⁷⁴

A droite : Pascal Sebah, Vendeuses d'oranges, vers 1875⁷⁵



⁷⁰ Doy 1998, 226

⁷¹ Rouillé 1986, 125

⁷² Doy 1998, 235

⁷³ Doy 1998, 236

⁷⁴ <http://www.moma.org/search/collection?query=tremaux>

⁷⁵ Köpke 2007, 408



A gauche : Jean Geiser, Femme kabyle, vers 1880⁷⁶



A droite: Pierre Trémaux, „Une femme de Gallah et sa fille née d'un père blanc”, 1847-1854⁷⁷

Parmi ces images représentant la femme comme objet ethnographique c'est surtout la dernière, celle de Pierre Trémaux, qui paraît être d'un intérêt particulier. Les deux femmes symbolisent dans une certaine mesure la vie « traditionnelle » dans les pays arabes (la mère noire) et « l'européanisation », apportée par les européens (la fille blanche).

3) Les femmes à travers les portraits studio

La photographie donna aux artistes non seulement la possibilité de faire des prises de vue spontanées – des instantanés – mais ils réalisaient aussi des photographies dans des studios. Ainsi, en modelant les plans et en choisissant les accessoires, ils ont élaboré le genre de la photographie artistique. Quant aux photographes voyageurs, parfois, ils essayaient également de recréer un studio photographique. Dans le cadre de la photographie artistique, le portrait s'est développé :



A gauche : Jean Geiser, Modèle posant en studio avec des roses, vers 1880⁷⁸

A droite : « Lévy et Fils », Portrait studio d'une femme, 1889⁷⁹



⁷⁶ Delpont 2003, 132

⁷⁷ Doy 1998, 244

⁷⁸ Delpont 2003, 130



A gauche : Félix Nadar, Noire, le sein découvert, 1860-1964⁸⁰

A droite : Photographe inconnu, portrait studio d'une femme égyptienne, vers 1890⁸¹



Parmi ces portraits, celui réalisé par Félix Nadar mérite, à mon avis, une attention particulière. Sa ressemblance au « Portrait d'une négresse » par Mme Benoist (à gauche) aussi bien que les approches artistiques de Félix Nadar à la photographie en général rendent ce portrait digne d'une analyse détaillée.

Marie Guillemine Benoist, Portrait d'une négresse, 1800⁸²

Nous espérons qu'au cours des recherches approfondies, la base d'images à analyser sera élargie.

⁷⁹ Köpke 2007, 664

⁸⁰ Rouillé 1986, 115

⁸¹ Köpke 2007, 649

⁸² Doy 1998, 35

Conclusion

La tâche principale de ce mémoire était de montrer que l'analyse d'une image, réalisée d'une façon systématique, peut faire découvrir toute la richesse des informations qui s'y cachent. Dans le cadre de ce travail, nous nous sommes concentrés sur la représentation des femmes noires dans la peinture et dans la photographie de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Nous avons élaboré un schéma d'analyse d'une image et l'avons appliqué à une photographie du photographe français F.-J.-A. Moulin représentant une femme blanche et une femme noire. Pour garantir une meilleure compréhension du contenu de cette image et de ses connotations possibles, d'abord, nous avons donné une vue d'ensemble du contexte historique et culturel de cette époque.

Les études réalisées nous ont permis de tirer des conclusions générales et plus précises :

- Dans les arts visuels de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, la femme et sa beauté prennent une place importante. Dans les œuvres peintes, les femmes sont représentées plutôt d'une façon romantique tandis que dans la photographie domine un style plus réaliste.
- L'expansion coloniale de la France et l'exploration de l'Orient ont livré une source additionnelle pour la représentation des femmes. Les femmes « étrangères » des pays orientaux étaient vues par les Français comme des « bijoux exotiques » et les inspiraient à la création de différentes œuvres artistiques.
- Pourtant, cette vision romantique concernait en premier lieu les femmes blanches : le statut des femmes noires était limité à celui d'esclaves. Pour les Français, elles étaient plutôt des êtres « inférieurs ». Cette attitude se reflète dans de nombreux tableaux où figure le couple « une femme blanche et une femme noire », cette dernière est toujours représentée comme une servante ou une esclave.
- L'abolition de l'esclavage entraîna le changement de la position des femmes noires dans la société française. Cependant, les connotations négatives liées aux Noirs n'ont pas disparues. Au contraire, dans le cadre du développement de la pensée raciste, les femmes

noires, comme les hommes noirs, étaient soumis aux études scientifiques dans le but de catégoriser les différentes races d'hommes.

Ces conclusions ont été faites non seulement après la lecture de sources littéraires (cf. bibliographie), mais aussi, dans une large mesure, grâce aux contenus des images. Cela prouve que les images peuvent également transmettre des informations et qu'elles méritent d'être les objets d'analyses détaillées.

Bibliographie

Aichinger, Wolfram (2003): **Motive und Symbole im Werk von Frida Kahlo**. Eine biografische und kulturell-anthropologische Interpretation (Dipl. Arb.). – Wien.

Alaoui, Brahim [ed.] (1994): **Delacroix, le voyage au Maroc**: exposition organisée par l'Institut du Monde Arabe, Paris, 27 septembre 1994 - 15 janvier 1995 / Institut du Monde Arabe. – Paris: Flammarion.

Austin, John Langshaw (1962): **How to do things with words**. – Cambridge [u.a.]: Harvard Univ. Press.

Bal, Mieke (1999): **Narratology**: Introduction to the Theory of Narrative. 2nd ed. – Toronto [u.a.]: University of Toronto Press.

Barthes, Roland (1979): **Image – Music – Text**. Essays Selected and Translated by Stephen Heath. – Glasgow: Fontana / Collins.

Belting, Hans (2001): **Bild-Anthropologie**. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. – München: Fink.

Brunschwig, Henri (1949): **La Colonisation française**: Du pacte colonial a l'Union franc. – Paris: Calmann-Levy.

Bußmann, Hadumod [ed.] (2002): **Lexikon der Sprachwissenschaft**. – Stuttgart: Kröner.

Calabrese, Omar (2003): **Semiotic aspects of art history: Semiotics of the fine arts** (Semiotische Aspekte der Kunstgeschichte: Kunstsemiotik). In: Posner, Roland / Robering, Klaus / Sebeok, Thomas A. [eds.]. **Semiotik: ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur**. Band 3. – Berlin [u.a.]: de Gruyter.

Cohen, William B. (2003): **The French encounter with Africans**: white response to blacks, 1530-1880. – Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana Univ. Press.

Delpont, Éric [ed.] (2003): **De Delacroix à Renoir : l'Algérie des peintres**. Exposition présentée à l'Institut du Monde Arabe du 7 octobre 2003 au 18 janvier 2004. – Paris: Hazan.

Doy, Gen (1998): **Women and visual culture in nineteenth-century France: 1800-1852**. – London [u.a.]: Leicester Univ. Press.

Eco, Umberto (2002): **Einführung in die Semiotik**. – München: Fink.

Frank, Annette / Meidl, Martina (2006): **Sprache als Text**. In: Metzeltin, Michael [ed.]. Diskurs, Text, Sprache. Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten. – Wien: Praesens, S.151-192.

Geimer, Peter (2005): **Bild und Maß. Zur Typologie fotografischer Bilder**. In: Hensel, Thomas / Köstler, Andreas [ed.]. Einführung in die Kunstwissenschaft. – Berlin: Reimer, S.157-177.

Genette, Gérard (1972): **Figures III**. – Paris: Seuil.

Hartmann, Frank (2000) : **Medienpsychologie**. – Wien: WUV.

Hecht, Heiko / Schwartz, Robert / Atherton, Margaret [ed.] (2003): **Looking into pictures: an interdisciplinary approach to pictorial space**. – Cambridge [u.a.]: MIT Press.

Herbstreuth, Peter (2007): **Nicht der Fotograf, der Apparat hat es gesehen**. Die Sammlung Lévy et Fils im Museum für Völkerkunde Hamburg. In: Köpke, Wulf [ed.]. Mit Kamel und Kamera: historische Orient-Fotografie 1864 – 1970. – Hamburg: Museum für Völkerkunde, S.457-472.

Klinkenberg, Michael F. (2009): **Das Orientbild in der französischen Literatur und Malerei vom 17. Jahrhundert bis zum fin de siècle**. – Heidelberg: Winter.

Köpke, Wulf [ed.] (2007): **Mit Kamel und Kamera: historische Orient-Fotografie 1864 – 1970**. – Hamburg: Museum für Völkerkunde.

Langer, Susanne K. (1942): **Philosophy in a New Key.** – New York: Mentor.

Lederbogen, Jan (2007): **Von den technischen Schwierigkeiten des Fotografierens in südlichen Ländern.** In: Köpke, Wulf [ed.]. Mit Kamel und Kamera: historische Orient-Fotografie 1864 – 1970. – Hamburg: Museum für Völkerkunde, S.59-82.

Leisering, Walter [ed.]. (2009): **Historischer Weltatlas.** – Wiesbaden: Marix.

Lewis, Reina (2003): **Gendering orientalism: race, femininity and representation.** – London [u.a.]: Routledge.

List, Elisabeth (1993): **Fremde Frauen, fremde Körper.** Über Alterität und Körperlichkeit in Kultur- und Geschlechtstheorien. In: Höllhumer, Christa [ed.]. Nahe Fremde – fremde Nähe: Frauen forschen zu Ethnos, Kultur, Geschlecht. – Wien: Wiener Frauenverl., S. 123-144.

Lurker, Manfred (1991): **Wörterbuch der Symbolik.** – Stuttgart: Kröner.

MacCauley, Elizabeth A. (1994): **Industrial Madness: Press commercial photography in Paris, 1848 - 1871.** – New Haven, Conn [u.a.]: Yale Univ. Press.

Metzeltin, Michael: **Analyse- und Interpretationsanleitung.**

Metzeltin, Michael / Thir, Margit [ed.] (1996): **Erzählgenese.** Ein Essai über Ursprung und Entwicklung der Textualität. – Wien: 3 Eidechsen (Cinderella; 2).

Metzeltin, Michael / Thir, Margit [ed.] (1997): **Der Andere und der Fremde.** – Wien: 3 Eidechsen (Cinderella; 1).

Miles, Robert (1991): **Rassismus.** Einführung in die Geschichte und Theorie eines Begriffs. – Hamburg: Argument.

Nöth, Winfried (2000): **Handbuch der Semiotik.** – Stuttgart [u.a.]: Metzler.

Peirce, Charles Sanders (1998): **Neue Elemente**. In: Mersch, Dieter [ed.]. Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Charles Sanders Peirce bis zu Umberto Eco und Jacques Derrida. – München: Deutscher Taschenbuchverl., S. 37-56.

Pollock, Griselda (1994): **Feminism / Foucault – Surveillance / Sexuality**. In: Bryson, Norman [ed.]. Visual Culture: Images and Interpretations. – Hannover: Wesleyan Univ. Press, S.1-41.

Rey, Alain [ed.] (1992): **Dictionnaire historique de la langue française**. – Paris: Le Robert.

Rey, Alain / **Rey-Debove**, Josette [ed.] (2009): **Le Nouveau Petit Robert**. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Le Robert.

Rouillé, André [ed.] (1986): **Le corps et son image**: photographies du dix-neuvième siècle. – Paris: Contrejour.

Sachs-Hombach, Klaus (2003): **Das Bild als kommunikatives Medium**. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft. – Köln: von Halem.

Scherer, Joanna C. (1992): **The Photographic Document**: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry. In: Edwards, Elizabeth [ed.]: Anthropology and photography: 1860 - 1920. – New Haven, Conn. [u.a.]: Yale Univ. Press, S. 32-41.

Schmauß, Beatrix (1991): **Blaustrumpf und Kurtisane**. Bilder der Frau im 19. Jahrhundert. – Stuttgart: Kreuz.

Searle, John Rogers (1969): **Speech acts: an essay in the philosophy of language**. – Cambridge [u.a.]: Univ. Press.

Siebert, Ulla (1993): **Von anderen, von mir und von Reisen**. In: Höllhumer, Christa [ed.]. Nahe Fremde – fremde Nähe: Frauen forschen zu Ethnos, Kultur, Geschlecht. – Wien: Wiener Frauenverl., S.177-215.

Sowa, Hubert / Uhlig, Bettina (2006): Bildhandlungen und ihr Sinn. Methodenfragen einer kunstpädagogischen Hermeneutik. In: Marotzki, Winfried [ed.]: Bildinterpretation und Bildverstehen: methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive. – Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss., S.77-106.

Spencer, Frank (1992): Some Notes on the Attempt to Apply Photography and Anthropometry during the Second Half of the Nineteenth Century. In: Edwards, Elizabeth [ed.]: Anthropology and photography: 1860 - 1920. – New Haven, Conn. [u.a.]: Yale Univ. Press, S. 99-107.

Spitzing, Günter (1985): Fotopsychologie. Die subjektive Seite des Objektivs. – Weinheim, Basel: Beltz.

Straßner, Erich (2002): Text-Bild-Kommunikation, Bild-Text-Kommunikation. – Tübingen: Niemeyer.

Trémaux, Pierre (1862): Voyage en Éthiopie, au Soudan oriental et dans la Nigritie. – Paris: Hachette.

Wagner, Birgit (2005): Einführung in die Literaturwissenschaft für Französisisten und Französisistinnen. Eine Vorlesung von Prof. Birgit Wagner. Wintersemester 2005/2006 (Skript). – Wien, Universität für Romanistik.

Zima, Peter [ed.] (1995): Literatur intermedial: Musik – Malerei – Fotografie – Film. Darmstadt: Wiss. Buchges.

Sources Internet:

Wikipédia1 :

http://fr.wikipedia.org/wiki/Empires_coloniaux#L.27Empire_colonial_fran.C3.A7ais_.28.C3.A0_travers_le_temps.29 [21.11.2010]

Wikipédia2: <http://www.scribd.com/doc/2517635/seance-2-esclavage> [04.12.2010]

Wikipédia3: http://www.hku.hk/french/dcmScreen/lang3022/lang3022_orientalisme.htm
[19.12.2010]

Wikipédia4:

http://fr.wikipedia.org/wiki/Peinture_romantique#Caract.C3.A9ristique_de_la_peinture_Romantique [19.12.2010]

Wikipédia5: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Daguerr%C3%A9otype> [30.12.2010]

Wikipédia6: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Calotype> [30.12.2010]

Wikipédia7: http://fr.wikipedia.org/wiki/Chambre_noire [30.12.2010]

Wikipédia8: http://fr.wikipedia.org/wiki/Acte_de_langage [15.01.11]

Larousse, Pierre : **Grand dictionnaire universel du XIXe siècle** : français, historique, géographique, mythologie, bibliographique... T. 8 F-G. – Paris: Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877.

Larousse1 :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205360r/f210.image.pagination.r=.langFR> – p.206

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205360r/f211.image.pagination.r=.langFR> – p.207

[23.12.2010]

Larousse2 :

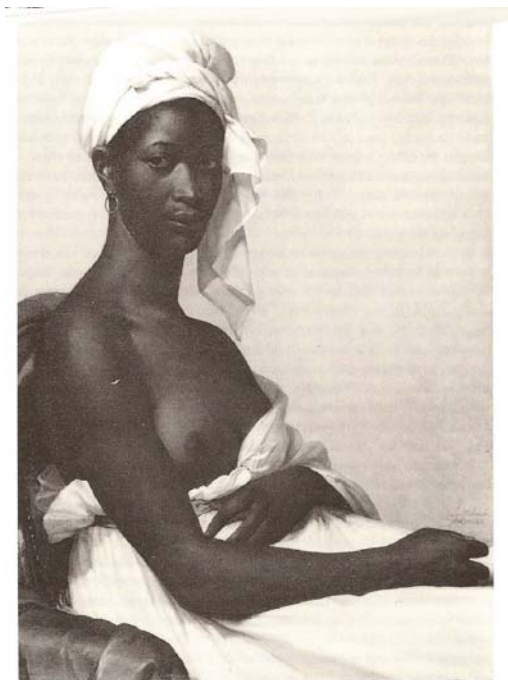
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205360r/f207.image.pagination.r=.langFR> – p.203

[23.12.2010]

Appendice

Peinture

Marie Guillemine Benoist, **Portrait d'une négresse**, 1800



Théodore Chassériau, **Intérieur oriental**, 1850-1852



Théodore Chassériau, **Danseuses mauresques**, 1849



Théodore Chassériau, **Un bain au sérail**, 1849



Edouard Débat-Ponsan, **Le massage au Hamam**, 1883



Eugène Delacroix, **Femmes d'Alger dans leur appartement**, 1834



Eugène Delacroix, **Odalisque**, 1857



Eugène Delacroix, **La Mort de Sardanapale**, 1827



Eugène Delacroix, **Fantasia arabe**, 1833



Eugène Fromentin, **Une rue à El-Aghouat**, 1859



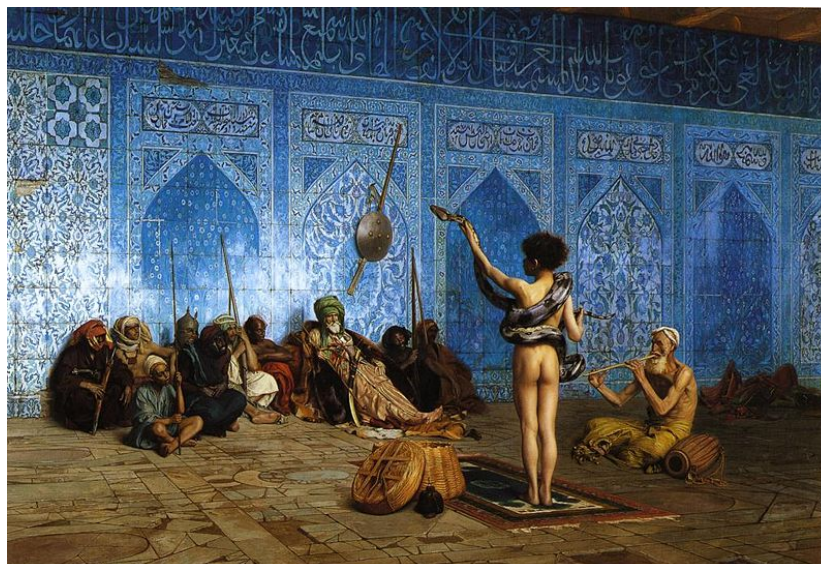
Eugène Fromentin, **Le Simoun**



Jean-Léon Gérôme, **Marchand de tapis au Caire**, 1887



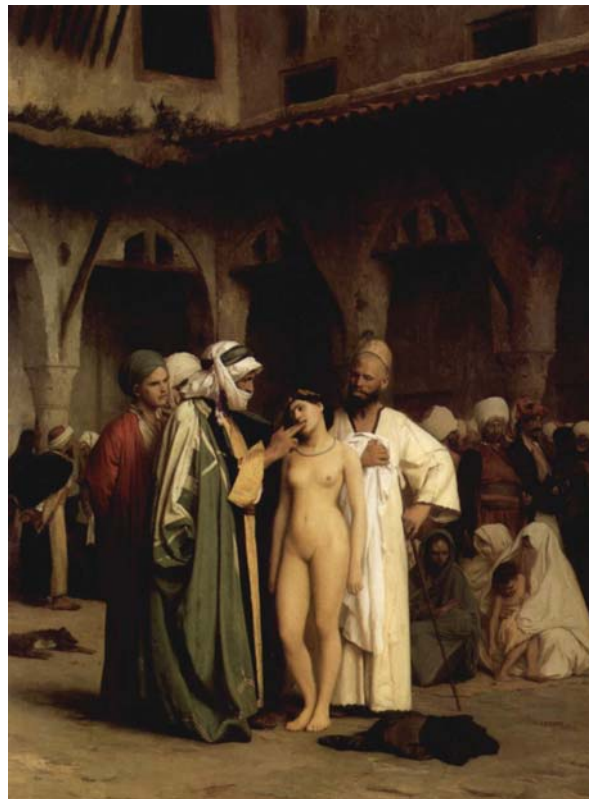
Jean-Léon Gérôme, **Charmeur de serpent**, 1880



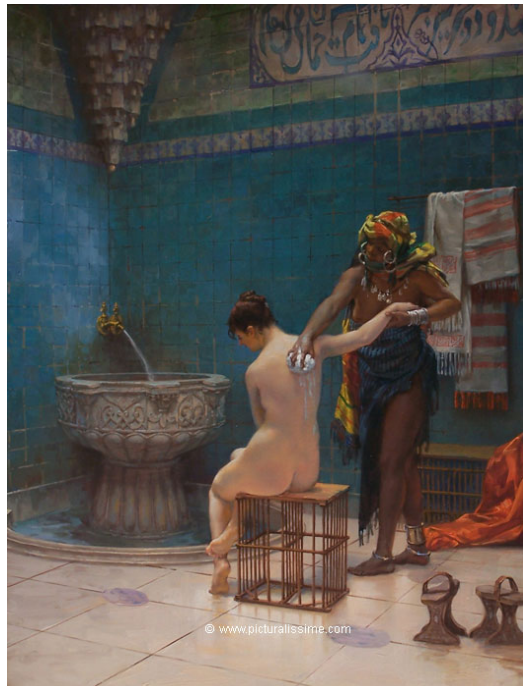
Jean-Léon Gérôme, **Grande Piscine de Brousse**, 1885



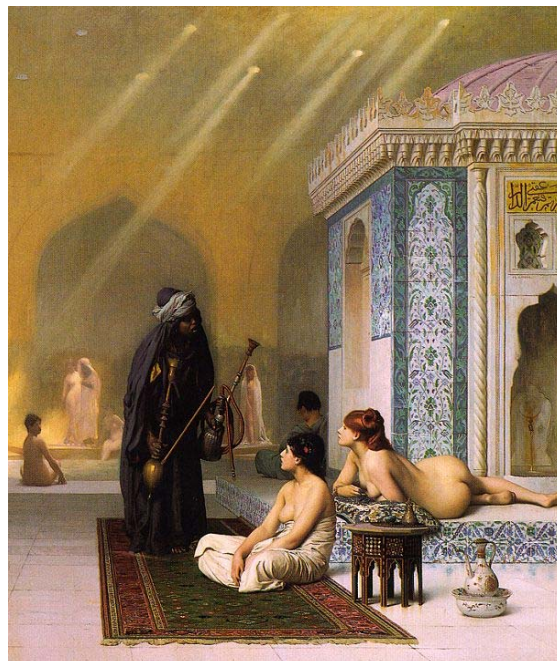
Jean-Léon Gérôme, **Le marché aux esclaves**, 1866



Jean-Léon Gérôme, **Le bain maure**, 1880-1885



Jean-Léon Gérôme, **Une piscine dans le harem**, vers 1876



Jean-Léon Gérôme, **Bain turc**, 1872



Jean-Auguste-Dominique Ingres, **La grande Odalisque**, 1814



Jean-Auguste-Dominique Ingres, **La petite Odalisque**, 1828



Jean-Auguste-Dominique Ingres, **Le Bain turc**, 1860-1863



Edouard Manet, **Olympia**, 1863



Louise Rang-Babut, **Une jeune femme et son enfant jouant avec une esclave noire**, 1842



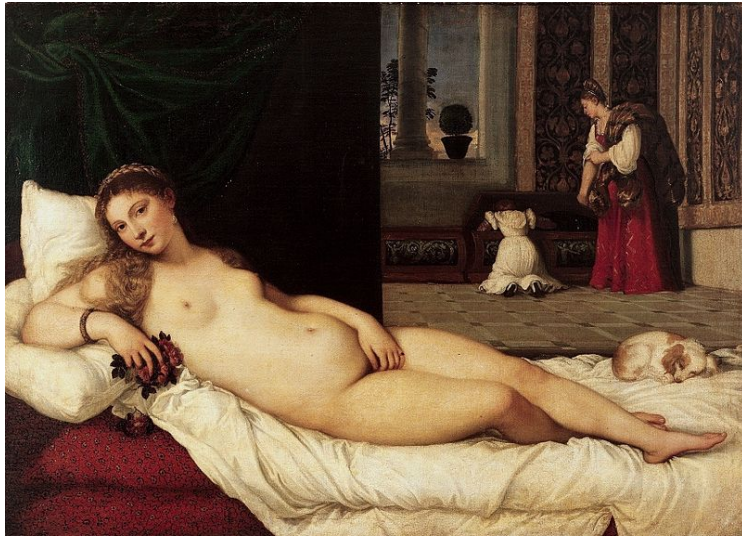
Pierre-Auguste Renoir, **Une femme d'Alger**, 1870



Pierre-Auguste Renoir, **Parisiennes habillées en Algériennes**, 1872



Titien, **Vénus d'Urbain**, 1583



Diego Velázquez, **Vénus à son miroir**, 1649



Photographie

Gustave de Beaucorps, **Jeune fille au narghilé**, 1859



Bruno Braquehais, **Etude académique n° 5**, 1854



Jean Geiser, **Modèle posant en studio avec des roses**, vers 1880



Jean Geiser, **Femme kabyle**, vers 1880



Julien, **Etude académique**, 1833



Alexandre Leroux, **Mauresques en costume de ville**, 1880



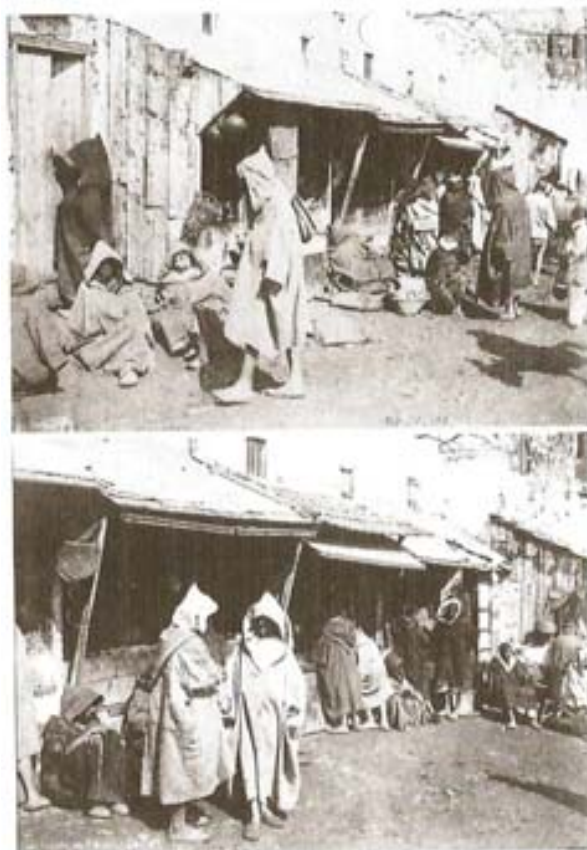
« Lévy et Fils », **Portrait studio d'une femme**, 1889



« Lévy et Fils », **Une mosquée de l'Ordre soufi d'Aïssaoua**, 1889



« Lévy et Fils », **Des étaux d'un marché**, 1889



Clément Maurice, **Filles du sérail parisien**, vers 1900



Félix Jacques Antoine Moulin, **Etudes photographiques**, 1853



Félix Jacques Antoine Moulin, **Etudes Photographiques**, 1854



Félix Jacques Antoine Moulin, **Officiers et sous-officiers de tirailleurs indigènes**, 1857



Félix Jacques Antoine Moulin, **Femme maure en visite**, 1860



Félix Jacques Antoine Moulin, **Une femme des Ouled Naïl**, 1856



Félix Jacques Antoine Moulin, **Groupe de trois Ouled Nail**, 1856



Félix Jacques Antoine Moulin, **Algérie n°6 : Province d'Alger n°73 : femmes**



Félix Jacques Antoine Moulin, **Mauresque et négresse d'Alger (costume de ville)**



Félix Nadar, **Noire, le sein découvert**, environ 1862



Camille d'Olivier, **Nu allongé sur un sofa, étude n° 438**, 1855



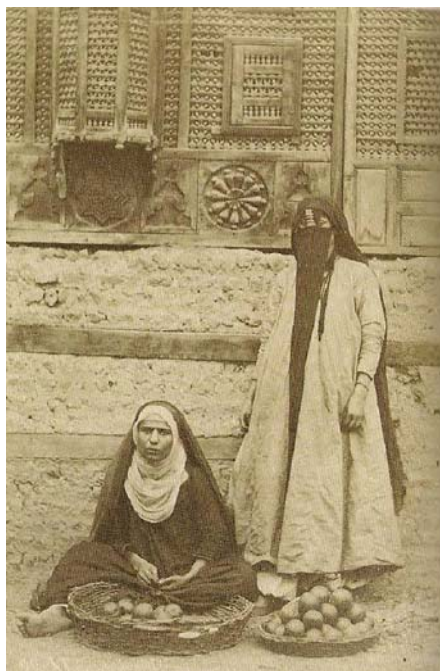
Alexandre Quinet, **Nu allongé, étude n° 1**, 1861



Rousseau, **Stinée**, 1855



Pascal Sebah, **Vendeuses d'oranges**, 1875



Pascal Sebah, **Un groupe de femmes**, 1875



Pierre Trémaux, **Une femme de Gallah et sa fille née d'un père blanc**, 1847-1854



Pierre Trémaux, **Une laveuse**, 1847-1854



Pierre Trémaux, **Une jeune femme de Dar-Four**, 1847-1854



Pierre Trémaux, **Une jeune femme nubienne**, 1852-1858



Julien Vallou de Villeneuve, **Nu allongé, étude n° 1939**, 1853



Photographe inconnu, **Jeune égyptienne**



Photographe inconnu, **Algérie – Types de Mauresques**



Photographe inconnu, **Portrait studio d'une femme égyptienne**, vers 1890



Photographe inconnu, **Campement en Afrique du Nord**, 1865



Zusammenfassung

Die zweite Hälfte des XIX. Jahrhunderts stellte eine bedeutende Periode in der Geschichte Frankreichs und in ihrer Außenpolitik dar. Diese Zeit zeichnete sich durch die koloniale Expansion Frankreichs, vor allem in Nordafrika, die nicht nur politische und wirtschaftliche, sondern auch kulturelle Folgen hatte, aus. Die Eroberung der neuen Länder bedeutete für die Franzosen die Möglichkeit, ihre Macht in Überseegebieten auszubreiten, und auch die Begegnung mit unbekannten Völkern und exotischen Kulturen.

Die Eindrücke von diesen Kontakten mit den Fremden fanden Ausdruck unter anderem in anthropologischen Werken und in der bildenden Kunst. Zu jener Zeit ließ sich in Frankreich sowie in anderen Ländern Europas die Entwicklung des rassistischen Denkens beobachten. Die Bewohner der unbekannten Kontinente waren für einige Wissenschaftler von besonderem Interesse, da der Vergleich von physiologischen Merkmalen verschiedener Individuen die Zuordnung zu verschiedenen Rassentypen ermöglichte. Diese wurden beispielsweise durch Messungen von Körperteilen oder Schädeln bei Angehörigen der neu entdeckten Völker bestimmt. Dabei wurden diese oft als minderwertige Wesen behandelt.

Die bildende Kunst ist ein weiterer Bereich, wo sich die Darstellung der unbekannten Fremde anbietet. Nicht nur Händler und Militärleute reisten in die neuen französischen Kolonien, sondern auch Dichter und Schriftsteller, Maler und Fotografen. Exotische Länder mit ihren Einwohnern, Sitten und Bräuchen, mit ihren Landschaften und ungewohntem Lebensstil faszinierten und inspirierten sie zur Schaffung von künstlerischen Werken. Man spricht in diesem Zusammenhang vom Orientalismus – einer Strömung in Literatur und Kunst des XIX. Jahrhunderts, die durch das Interesse an Kulturen der arabischen Staaten Nordafrikas, vor allem des Maghrebs, sowie der Türkei gekennzeichnet ist.

Die Malerei und die Fotografie bieten dabei eine reiche Quelle der Darstellungen des Orients. Unter den bedeutendsten Malern, die die Werke mit orientalischen Motiven schufen, sind Jean-Auguste-Dominique Ingres, Eugène Delacroix, Théodore Chassériau, Jean-Léon Gérôme, Eugène Fromentin und Auguste Renoir zu nennen. Einen wichtigen Platz nimmt in der orientalischen Malerei die Darstellung der Frau ein. Die Odaliskinnen von Ingres, die romantischen und sinnlichen Frauen von Delacroix und Chassériau spiegeln die Begeisterung für die Schönheit des weiblichen Körpers wider.

Jedoch handelt es sich bei diesen Darstellungen in der Regel um weiße Frauen. Sie werden dem Zuschauer als exotischer Schmuck der orientalischen Harems präsentiert. Kommen in orientalischen Gemälden schwarze Frauen vor, so stehen sie immer im Hintergrund als Sklavinnen oder Dienerinnen. Überdies wird nicht selten die Schönheit der weißen Frauen der Hässlichkeit der schwarzen Frauen gegenübergestellt.

Die Darstellungen von schwarzen Frauen finden sich auch in der Fotografie – einem neuen Medium, das sich in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts dank dem technischen Fortschritt zu einer selbstständigen Kunst entwickelt. Die Besonderheiten der fotografischen Verfahren ermöglichten, im Gegensatz zur Malerei, Momentaufnahmen und im Allgemeinen eine lebensnähere und realistischere Darstellung des Alltags (auch wenn die ersten Fotoapparate langsam und kompliziert in der Bedienung waren); die Fotografien galten somit als wahrheitsgetreue Kopien der Phänomene der Wirklichkeit. Die (schwarzen) Frauen, die auf den Bildern der französischen Fotografen, die in die orientalischen Länder reisten, dargestellt sind, werden in der Regel als ethnografische Objekte, als Bestandteile fremder Kulturen gesehen.

Auch auf den Fotografien, die aus Fotostudios in Paris stammen, stellen Frauen ein beliebtes Motiv dar. Es handelt sich dabei meistens um Aktfotografien, die einerseits die romantischen Darstellungen von Odaliskinnen in der Malerei nachahmen, aber andererseits eigene künstlerische Besonderheiten entwickeln. Schwarze Frauen kommen zu jener Zeit in der Fotografie in Frankreich sehr selten vor und werden in solchen Fällen eher als exotische Objekte angesehen.



Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde eine der Fotografien eines bekannten französischen Fotografen der behandelten Zeitperiode Félix Jacques Antoine Moulin einer ausführlichen Analyse unterzogen. Für diese Bildanalyse wurde ein Schema ausgearbeitet, das auf den Ansätzen der Textanalyse gründet. Es wurde

Félix Jacques Antoine Moulin, Etudes photographiques, 1853

davon ausgegangen, dass Bilder, genauso wie literarische Texte, lesbar sind. Sie können sich als eine reiche Informationsquelle erweisen, wenn die Symbolik der Bildgestaltung, der Perspektive, der Farben, der Gegenstände etc. sowie die Konnotationen im Bild entschlüsselt werden.

Die Analyse der vorliegenden Fotografie von Moulin zeigt den Einfluss der orientalischen Malerei auf die Fotografie in Paris an, worauf in erster Linie die Odalisk-Pose der weißen Frau, die Imitation eines Alkovens und die Leopardenhaut hindeuten. Jedoch ist hier nicht die weiße Frau ein exotisches Objekt, sondern die schwarze Frau, die durch ihre Hautfarbe als Vertreterin einer anderen Rasse wahrgenommen wird. Somit verweist die Fotografie, die im Prinzip dafür bestimmt ist, die gegenwärtigen Phänomene wiederzugeben, auf historische Ereignisse: auf die Sklaverei und das Leben der Schwarzen in Frankreich und in französischen Kolonien. Auf diese Weise liefert uns Moulin nicht nur ein künstlerisches Werk, sondern auch ein historisches Dokument. Wenn die Zuschauer von damals vor allem die weibliche Schönheit bewundern sollten, können wir heute über den Kontext der Schaffung dieses Bildes nachdenken.

Im Zuge weiterführender Recherchen wollen wir die Analyse der Bilder, in denen schwarze Frauen dargestellt sind, fortsetzen. Es wäre von besonderem Interesse, auf die Darstellung von schwarzen Frauen als Sklavinnen im Gegensatz zu den weißen Frauen als Herrinnen einzugehen – ein Motiv, das in vielen Werken orientalischer Maler vorkommt. Ein weiteres Gebiet für eine ausführliche Analyse wäre die Darstellung von schwarzen Frauen als ethnografischen Objekten durch reisende Fotografen, die diese Frauen als Elemente fremder Kulturen für sich entdeckten und deren Bilder an die französische Gesellschaft weitervermittelten. Auch Bilder von schwarzen Frauen, die als Studiofotografien ausgeführt wurden, sind interessante Objekte der Analyse, da sich die Fotografie hier als Schnittstelle einer realitätsnahen und einer kreativen künstlerischen Darstellung erweist.

Lebenslauf



Name	Inna Kyselova
Geburtsdatum	09.08.1983
Geburtsort	Zhitomir, Ukraine
Staatsangehörigkeit	ukrainisch
Familienstand	ledig
E-Mail	inna.kyselova@gmail.com
Schulausbildung	• 1990-2000 – Gymnasium 1, Tschernowitz, Ukraine
Studium	• 2000-2005 – Diplomstudium Germanistik / DaF, Nationale Universität Tschernowitz Abschluss: Diplomstudium mit Auszeichnung (Magister) • 13.10.2003-28.09.2004 – Studienaufenthalt in Jena, Deutschland • seit Oktober 2005 – Diplomstudium Romanistik (Hauptfach Französisch, Module Spanisch und Globalgeschichte), Universität Wien • Juli-August 2007 – Sprachaufenthalt in Castanet, Südfrankreich
Sprachkenntnisse	• Russisch, Ukrainisch (Muttersprachen) • Deutsch, Englisch (abgeschlossene Hochschulausbildung) • Französisch, Spanisch, Italienisch
Berufserfahrung	• seit Juni 2005 – Tätigkeit als Übersetzerin (http://lingua-town.com) • seit Juli 2008 – Tätigkeit als Übersetzerin (http://www.sprachgalerie.at) • seit Jänner 2008 – Deutsch- und Russischlehrerin am Sprachinstitut „The Language Company“ (http://www.languagecompany.at)