universität wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

« Les femmes noires
dans le patrimoine iconographique français
de la seconde moitié du XIX^{e} siècle :
la textualité dans les images »

Verfasserin

Mag.phil. Inna Kyselova

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl:	A 792 236
Dissertationsgebiet:	Romanistik
Betreuer	emer. o. Univ.-Prof. Dr. Michael Metzeltin

Remerciements

C’est avec grand plaisir que je remercie le Professeur Michael Metzeltin
pour l’intérêt qu’il a porté à mes travaux, pour ses conseils avisés
et pour le temps qu’il a accordé à la lecture de ma thèse.

Je suis également tout particulièrement reconnaissante à ma famille et à mon bien-aimé
pour leur soutien tout au long de la réalisation de ce travail.

Todo es un cuento, Martín. Lo que creemos, lo que conocemos,
lo que recordamos, e incluso lo que soñamos.
Todo es un cuento, una naracción, una secuencia
de sucesos y personajes que comunican un contenido emocional.
Un acto de fe es un acto de aceptación, aceptación de una historia
que se nos cuenta. Sólo aceptamos como verdadero
aquello que puede ser narrado.[1]

[1] Carlos Ruiz Zafón, « El Juego del Ángel » (2008)

Table des matières

Introduction 9
1. L'objet d'étude 9
2. Les théories et les méthodes existantes pour l'étude d'images : vue d'ensemble 9
3. La méthode employée pour l'étude des images 14
4. L'objectif 15
5. Le corpus 16
5.1. Le cadre chronologique et topographique 16
5.2. Le cadre sémantique 16
6. La terminologie appliquée 19
7. La base de la théorie développée dans notre thèse de doctorat 23
8. La structure de la thèse 25

Chapitre I. Les aspects théoriques de la notion « image » 28
1. L'image et ses différents sens 28
1.1. La signification du mot « image » 28
1.2. Le penser en images et le penser en concepts 29
1.3. Les images internes (mentales) et les images externes (physiques) 31
2. L'image et son message 32
2.1. Les aspects pragmatiques des images 32
2.2. La sémiotique picturale 34
3. Le média « photographie » du point de vue sémiotique 36
3.1. Le statut de la photographie 36
3.2. La nature particulière de la photographie 38
3.3. L'arbitraire/l'iconicité/l'indexicalité de la photographie 39
3.4. La connotation du message 40
4. La psychologie de la photographie 43
4.1. La prise de vue : le photographe et le modèle 43
4.2. La photographie comme agression 44
4.3. « L'âme enlevée » 47

Chapitre II. Le contexte historique de l'expansion coloniale française 49
1. La France comme pouvoir colonial 49
1.1. La France et ses colonies 49
1.2. La conquête de l'Afrique du Nord 49
1.3. Les bénéfices de la colonisation pour la France 52
2. Le monde étranger – la culture étrangère 53
2.1. La rencontre de deux mondes 53
2.2. L'exercice du pouvoir 56
2.3. Les femmes étrangères et le regard masculin 57

3. La vie sociale en France et l'impact de la colonisation 59
3.1. Le rôle des femmes dans la société française du XIX^{e} siècle 59
3.2. Les Noir(e)s et la migration 60

Chapitre III. Les aspects anthropologiques de la politique coloniale française 62
1. Les conceptions racistes 62
1.1. L'intérêt scientifique pour les étrangers 62
1.2. Le développement de la pensée raciste en France 64
1.3. La mission civilisatrice 66
2. La mise en scène de la vie dans les colonies 67
2.1. La mise en scène dans les images photographiques 67
2.2. Les illustrations d'expositions universelles 68
2.3. Les expositions universelles et les jardins d'acclimatation 69
3. La codification du « noir » dans la langue verbale et visuelle 71
3.1. Le noir et le blanc dans la culture visuelle occidentale 71
3.2. L'image du noir dans des textes écrits 72

Chapitre IV. La peinture : de l'orientalisme romantique à la militarisation de l'iconographie 74
1. « L'Orient » et « l'orientalisme » dans le discours scientifique 74
1.1. Le concept de l'Orient dans le monde occidental 74
1.2. Comment peut-on définir l'orientalisme ? 75
1.3. L'orientalisme et la perspective européenne 77
2. L'orientalisme dans la peinture 78
2.1. L'Orient dans la vie culturelle en France 78
2.2. Les motifs orientaux dans les peintures de différents styles 80
2.3. Les particularités des sujets quant à la représentation des femmes 86
2.4. Les femmes noires dans la peinture 87
3. La représentation de la réalité exotique dans d'autres genres des arts visuels 89
3.1. Les livres scolaires et la presse enfantine illustrée 89
3.2. La représentation des colonies dans les revues missionnaires 91
3.3. Les images dans les cartes postales 91
3.4. Les étrangers et les caricatures 93

Chapitre V. La photographie : un nouveau média pour établir de nouveaux modes de représentation 96
1. L'orientalisme dans la photographie 96
1.1. L'exploration de l'Orient par les photographes 96
1.2. Les exemples de sources des images photographiques de l'Orient 98
2. La photographie en France dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle 101
2.1. La photographie comme un nouveau média 101
2.2. Le côté technique de la photographie 102
2.3. La photographie à Paris et les sujets les plus populaires 104

3. La représentation des femmes dans la photographie 107
3.1. Les académies féminines 107
3.2. Quelques exemples des académies 109
3.3. La représentation des femmes noires 111

Chapitre VI. L'analyse et l'interprétation des images – le schéma élaboré et les exemples d'analyse et d'interprétation 114

A. Félix Jacques Antoine Moulin, *Études photographiques* (1853) 120
I. Image dans son contexte 121
II. Analyse de l'image : structure profonde (cohérence) 128
III. Analyse de l'image : organisation de la surface (cohésion) 134
IV. Conclusion 138

B. Pierre Trémaux, *Femme Galla et sa fille née d'un père blanc* (1847-1854) 140
I. Image dans son contexte 141
II. Analyse de l'image : structure profonde (cohérence) 150
III. Analyse de l'image : organisation de la surface (cohésion) 156
IV. Conclusion 160

C. Jean-Léon Gérôme, *La Grande piscine de Brousse* (1885) 162
I. Image dans son contexte 163
II. Analyse de l'image : structure profonde (cohérence) 176
III. Analyse de l'image : organisation de la surface (cohésion) 184
IV. Conclusion 188

D. Théodore Chassériau, *Intérieur oriental* (1850-1852) 190
I. Image dans son contexte 191
II. Analyse de l'image : structure profonde (cohérence) 199
III. Analyse de l'image : organisation de la surface (cohésion) 207
IV. Conclusion 211

E. Félix Nadar, *Maria*, ou *Noire, le sein découvert* (1856-1859) 213
I. Image dans son contexte 214
II. Analyse de l'image : structure profonde (cohérence) 225
III. Analyse de l'image : organisation de la surface (cohésion) 229
IV. Conclusion 232

F. Jean-Joseph Benjamin-Constant, *La Danse du foulard* (1880) 234
I. Image dans son contexte 235
II. Analyse de l'image : structure profonde (cohérence) 242
III. Analyse de l'image : organisation de la surface (cohésion) 251

IV. Conclusion 255

Résumé 257

Bibliographie 261

Zusammenfassung 270

Abstract 272

Lebenslauf 274

Introduction

1. L'objet d'étude

Dans notre vie quotidienne, aucun jour ne se passe sans communication. Vivant en société, nous avons besoin d'interactions, d'échanges, de collaboration. Nous essayons de transmettre à autrui nos avis, nos expériences ou nos sentiments, et pour réaliser cela, nous nous servons le plus fréquemment de moyens linguistiques : nous décrivons nos 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 des fonctions communicatives. 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 ou d'opéra et autres servent également de moyens de communication. Dans notre thèse de doctorat, nous nous pencherons sur la peinture et la photographie, qui sont des moyens d'expression visuels. Nous essayerons de développer des méthodes détaillées pour l'analyse des images peintes et photographiques qui permettent de mettre au jour le grand potentiel narratif de ces produits sémiotiques.

2. Les théories et les méthodes existantes pour l'étude d'images : vue d'ensemble

Traditionnellement, l'analyse et l'interprétation des images fait le sujet de la science de l'art. Les historiens de l'art se penchent sur les images tant anciennes que modernes et essayent de décoder le message que contient telle ou telle image, de déterminer la place que prend cette image dans le cadre d'une époque ou d'un courant artistique, de mettre en valeur ses traits spécifiques, etc. Pour l'interprétation d'une image, chaque scientifique prend comme point de départ sa propre conception de l'art et des images comme expression visuelle d'une idée artistique. En consultant des manuels méthodologiques qui seraient destinés à proposer des approches plus ou moins homogènes pour l'analyse et l'interprétation des images, nous constatons que dans la science de l'art contemporaine, il existe une multitude de telles approches. Les théories principales sont représentées dans le cadre des introductions à l'histoire de l'art, comme par exemple dans *Kunstgeschichte. Eine Einführung* (1996) édité par H. Belting et al. ou dans *Methoden-Reader Kunstgeschichte* (2003) par W. Brassat et H. Kohle, les deux livres étant publiés en Allemagne. À l'Université de Vienne, il n'existe pas de tels manuels méthodologiques qui seraient édités par les professeurs de la faculté de l'histoire de l'art. La question des méthodes reste donc ouverte, étant le terrain de discussions et de propositions créatives. Dans les pages suivantes, nous allons présenter les théories principales des études des images dans la science de l'art, commençant par l'*Iconologie* d'Erwin Panofsky, apparue dans les années 30 du siècle dernier. Nous allons également faire un bref commentaire par rapport à l'influence de telle ou telle théorie sur la méthode proposée dans notre thèse de doctorat.

- **Erwin Panofsky** (1892-1968) fut le plus éminent représentant de la méthode iconologique de l'analyse et l'interprétation des images. Il considérait l'histoire de l'art comme une partie de l'histoire intellectuelle de l'humanité et combina dans ses méthodes la riche connaissance de la mythologie, de la théologie, de la philosophie et de l'histoire. Une œuvre d'art était pour Panofsky un témoignage symbolique de l'époque de sa création qui portait une signification codifiée. Il élabora un modèle d'étude qui comprend trois étapes par lesquelles on peut saisir le sens profond d'une représentation visuelle (cf. Belting et al. 1996, 169ss ; Brassat/Kohle 2003, 62ss ; Panofsky 1994, 207ss).

La première étape est une description pré-iconographique au cours de laquelle le spectateur identifie les objets qu'il voit (selon Panofsky, le sujet primaire ou naturel) : un arbre, un animal, un édifice, etc. La condition pour cette identification est non seulement une expérience pratique, mais aussi une pré-connaissance relative à la science de l'art, ce qui permettrait au spectateur d'identifier le motif de la représentation. D'après Panofsky, il s'agit de l'histoire des styles (« Stilgeschichte »). La seconde étape comprend l'analyse iconographique : on saisit le sujet secondaire, conventionnel en distinguant une allégorie, une anecdote, un thème ou un concept. Par exemple, le personnage principal de la gravure *Melencolia I* d'Albrecht Dürer n'est pas seulement un ange triste et pensif, entouré de différents objets géométriques, mais il est davantage une personnification de la mélancolie. L'analyse iconographique définit l'histoire de types (« Typengeschichte ») : on essaie de découvrir par quels moyens certaines idées et certains évènements ont été exprimés à différentes époques. Pour cette analyse, il est nécessaire de connaître des textes supplémentaires littéraires ou documentaires. La troisième étape est l'interprétation iconologique qui vise à relever la signification originelle et le contenu de l'œuvre en question. Il s'agit de l'histoire des symptômes culturels (« Geschichte kultureller Symptome ») et de l'interprétation des formes symboliques, par laquelle on dévoile l'histoire des tendances principales de l'esprit humain et de leur expression par l'art (cf. Belting et al. 1996, 173ss ; Brassat/Kohle 2003, 66ss ; Panofsky 1994, 207ss, 223).

Les conceptions de Panofsky devinrent la théorie par excellence de l'iconologie. Ses méthodes iconographiques et iconologiques reflètent la recherche du sens ancien et initial d'une œuvre d'art et son intégration dans le patrimoine intellectuel et culturel de l'humanité. Selon lui, l'art, la religion, les mythes et la langue sont toutes des formes d'expression spirituelle dans lesquelles le contenu est transmis par une voie codifiée (cf. Belting et al. 1996, 175). Ces aspects de la codification et de la signification symbolique sont partagés également dans notre travail. À notre avis, une image est un miroir qui reflète l'état d'esprit et la morale du temps quand elle a été créée. Dans ce contexte, il est utile d'étudier une image considérant son rapport à d'autres textes littéraires, musicaux, visuels, etc., relatifs à l'époque de sa création. Les approches à l'analyse des images que nous proposons dans notre thèse contiennent entre autres ces conceptions.

- Évidemment, la théorie de Panofsky n'est pas la seule approche à l'analyse des images élaborée en détail. La critique et les discussions autour de cette méthode et des recherches des historiens de l'art ainsi que des scientifiques des autres disciplines donnèrent naissance à d'autres théories, comme celle de **Max Imdahl** (1925-1968). Celui-ci se base sur des approches de Panofsky et les critique comme trop restreintes et orientées à l'interprétation historique. D'après Imdahl, l'iconographie et l'iconologie réduisent l'interprétation d'une œuvre d'art aux connaissances que l'on possède, elles l'étudient dans le contexte religieux et historique. Tout en assumant les principes de l'iconologie, il propose une science qu'il appelle « l'iconique », qui étudierait la force d'expression de chaque image individuelle, ses moyens spécifiques de transmission d'un message. De cette façon, on élargirait le champ d'étude, entre autres, sur la peinture non-figurative ; on découvrirait la valeur esthétique des œuvres modernes. Imdahl propose de se confier non seulement à ses connaissances et expériences, mais aussi à « l'intelligence de ses propres yeux » (cf. Brassat/Kohle 2003, 77ss ; Imdahl 1988, 84ss).

- La théorie d'**Oskar Bätschmann** (né en 1943) est très proche des avis d'Imdahl. Tout en convenant de l'importance d'une explication historique dans l'étude des œuvres d'art, il refuse de les considérer uniquement comme des témoignages du passé. Il développe l'approche de l'herméneutique dans l'histoire de l'art, orientée sur une compréhension d'une œuvre d'art fondée non seulement sur le contexte historique et social, mais aussi sur des multiples caractéristiques propres de cette œuvre, comme le matériel, la gamme de couleurs, la composition, le sujet, etc. Selon Bätschmann, l'interprétation comprend les liens entre des aspects formels et ceux du contenu. Pour le spectateur, chaque œuvre d'art est un appel qui doit le forcer à en comprendre le sens. Il faut examiner différents aspects, comme la motivation de création, l'appartenance à un certain style et genre, la nouveauté de cette œuvre, son idée principale, les moyens de la représentation (généraux et spécifiques), les éléments iconographiques, la relation entre la représentation et des textes écrits, etc. Ici, l'important, c'est la « validation » : la justification par des arguments qui donnerait la possibilité d'assentir ou de contester l'interprétation de l'œuvre en question (cf. Belting et al. 1996, 192ss, spéc. 219). Les approches proposées dans notre thèse partagent tout à fait les méthodes de Bätschmann. Il est nécessaire d'aborder un vaste champ de questions, d'examiner différents côtés d'une représentation visuelle, de sortir du cadre d'une interprétation traditionnelle, de chercher des relations interdisciplinaires.

- Une autre théorie importante pour l'analyse et l'interprétation des images a été formulée par **Wolfgang Kemp** (né en 1946) : l'esthétique de la réception. Cette théorie aborde la question du contexte et des moyens par lesquels une œuvre d'art attire l'attention du spectateur et dirige sa réception. L'esthétique de la réception comprend une œuvre d'art comme un média de la communication visuelle qui se trouve en relation entre le spectateur et le contexte. Kemp se penche sur les conditions d'accès externes, qui sont la localisation de l'image, sa forme d'utilisation, etc., et sur les critères de la réception internes, comme avant

tout la position du spectateur par rapport à l'image, le choix du fragment d'image et la perspective. D'après Kemp, les tâches principales de l'esthétique de la réception sont, premièrement, d'identifier les signes et les moyens par lesquels l'œuvre d'art entre en contact avec nous ; deuxièmement, d'apprendre à les lire au regard de leur message social et historique ; et troisièmement, de définir leur message esthétique (cf. Belting et al. 1996, 241ss ; Brassat/Kohle 2003, 107ss). De cette manière, nous pouvons constater chez Kemp des aspects de la pragmatique de la communication. Dans les approches que nous élaborons dans notre thèse, nous prêtons aussi une grande attention au but communicatif des représentations visuelles. À notre avis, la fonction des images comme moyens de communication ne doit pas être négligée.

- Les questions de l'analyse et l'interprétation des images ont été également mises en rapport avec des mouvements modernes, comme la science de l'art féministe. **Griselda Pollock** (née en 1949), sa majeure représentante, est la critique d'art et de culture moderne qui aborde les problèmes de la représentation des femmes dans les arts visuels et de la place des peintres féminins dans le patrimoine artistique. Selon Pollock, pendant des siècles la culture visuelle était dominée par le regard masculin et, par conséquence, les femmes étaient représentées selon des clichés formulés par les hommes. Étudiant les œuvres de l'impressionnisme français, né en France à la fin du XIX^{e} siècle, elle conclut que les femmes y figurent comme objets du regard masculin, le plus souvent comme des femmes de famille, des objets de désirs érotiques ou comme des prostituées (cf. Brassat/Kohle 2003, 131ss). Les approches féministes à l'analyse et l'interprétation des images sont également défendues par Ellen Spickernagel (née en 1941), qui dédia ses études aux questions de l'esthétique féminine, de la représentation des rôles sociaux (et en particulier, de ceux des femmes) ainsi que des conditions de l'accès à l'art pour les artistes féminines (cf. Belting et al. 1996, 336ss). L'écho de ces assertions, observations et conclusions se trouve aussi dans notre travail. Les objets de notre étude sont les femmes noires qui étaient vues comme êtres inférieurs par les hommes et de façon générale, par tous les Européens, ce qui nous invite à réfléchir non seulement à des questions féministes, mais également aux questions racistes.

- Une approche pour l'étude des images assez originale a été proposée par **Hans Belting** (né en 1935) qui dédia ses recherches à la représentation du corps humain dans les arts visuels et élabora ainsi la théorie de l'anthropologie des images. D'après lui, dans les différentes cultures la perception de l'Homme et de son corps sont étroitement liées. Il parle du rôle de la représentation du corps pour la psychologie, l'ethnographie, les théories féministes et les études de genre (« gender studies »). Sa contribution particulière consiste en l'appel à transformer l'histoire de l'art en une science des images – une discipline plus vaste. À son avis, l'apparition et le développement actif des médias photographiques, filmiques et digitaux ont apporté des modifications importantes des genres d'art traditionnels. Dans son sens original, l'histoire de l'art devient une discipline de plus en plus étroite, on a besoin de nouvelles méthodes d'étude des œuvres d'art (cf. Belting et al. 1996, 223ss ; Brassat/Kohle 2003, 165ss).

- Une autre discipline moderne qui propose ses propres théories pour l'analyse et l'interprétation des images est la sémiotique de l'art. La sémiotique comme une science des signes est née s'appuyant sur la théorie des signes de **Charles Sanders Peirce** et de **Ferdinand de Saussure**, puis elle s'est développée grâce à la contribution des œuvres de **Roland Barthes** et d'**Umberto Eco.** La sémiotique de l'art a choisi un tout autre chemin d'études que l'histoire de l'art traditionnelle. Une de ses disciplines, la syntactique, étudie les relations des signes entre eux ; la sémantique analyse le contenu et la référence des signes aux objets qu'ils dénotent ; la pragmatique se penche sur la question de leur but ; la sigmatique étudie la relation entre le signifié et le signifiant, considérant les signes comme des icônes, des indices ou des symboles. Tous ces signes fonctionnent dans un certain contexte, ils sont soumis à une codification (cf. Brassat/Kohle 2003, 148).

Les approches aux études de l'art comme un système des signes ont été formulées, entre autres, par **Rolf Duroy** (1937-2000) et **Günter Kerner** (né en 1936). Par exemple, dans leur article *Kunst als Zeichen : Die semiotisch-sigmatische Methode* ils expliquent le sens du mot « signe » et son rôle en syntactique, en sémantique et en pragmatique ; ils abordent également la distinction des signes iconiques, indexicaux et symboliques. Les auteurs considèrent les signes comme des moyens de communication entre un émetteur et un récepteur ; pour que la communication ait lieu, on a besoin des médias pour transmettre ces signes. En outre, selon Duroy et Kerner, la communication se produit comme interaction dans une société ; ainsi, le contexte historique exerce une grande influence sur l'expression artistique (cf. Belting et al. 1996, 257ss). Aussi dans notre thèse, nous partageons absolument l'avis que les images servent de moyens de communication. Nous essayons de faire une parallèle entre la communication verbale par des signes linguistiques et la communication par images au moyen des signes visuels.

Felix Thürlemann (né en 1946) dédia également ses œuvres scientifiques aux études de l'art du point de vue sémiotique, comme par exemple, *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*. Dans un chapitre de ce livre, il aborde le tableau *Les Israélites recueillant la manne dans le désert* de Nicolas Poussin et examine la méthode de représentation « mise en abyme ». De plus, en étudiant les structures narratives dans cette image dans le cadre de son analyse, il se sert des approches de la narratologie (cf. Brassat/Kohle 2003, 148ss ; Thürlemann 1990). La théorie de la textualité dans les images que nous proposons dans notre thèse utilise aussi la base préparée par la sémiotique.

Outre ces approches à l'analyse des images très différentes, il en existe aussi beaucoup d'autres. Pour donner un exemple d'une telle multitude des méthodes de l'interprétation d'une image, on peut citer le livre *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, édité par Thierry Greub. Dans ce recueil qui contient 300 pages sont rassemblés des articles sur l'interprétation du tableau de Diego Velázquez *Las Meninas* (1656). Quinze auteurs présentent leurs méthodes qui ont été classées par l'éditeur Th. Greub de la façon suivante :

- L'œuvre d'art :
  - L'analyse de la structure de l'œuvre : l'œuvre d'art elle-même
  - L'herméneutique : l'impact de l'œuvre sur le spectateur
- Le contexte :
  - L'iconographie : des modèles déjà existants dans des textes et dans des images
  - L'analyse de discours : le rapport à un certain type de discours dans d'autres œuvres d'art
- La théorie de l'art :
  - La théorie de l'art : les relations dans un certain système de l'art
- L'artiste/l'auteur :
  - Le positivisme : l'histoire de la vie de l'artiste
  - La psychanalyse : l'inconscient dans l'appareil psychique de l'auteur
  - L'histoire sociale : la situation sociale à l'époque de l'artiste
- Le récepteur :
  - L'esthétique de la réception : le processus du traitement par le récepteur
  - L'histoire de l'impact : les expectations des récepteurs qui changent avec le temps
  - La psychologie du spectateur : les observations du comportement des récepteurs
  - La sociologie du spectateur : le système de conventions dans la société du récepteur

(cf. Greub 2001, 22).

Comme le montre l'exemple de l'interprétation de *Las Meninas*, dans la science de l'art il n'y a pas une seule méthode dominante de l'analyse des images. Les scientifiques et les critiques d'art trouvent toujours de nouveaux aspects d'études qui correspondent souvent aux tendances générales dans les sciences humaines à une époque donnée. Cette diversité de méthodes (et on peut dire que chacune d'elles a du succès) témoigne d'un grand potentiel des images comme sources d'informations et ainsi, comme objets d'étude.

3. La méthode employée pour l'étude des images

Dans notre thèse, nous essayons d'apporter une contribution au développement des approches à l'étude des images. Nous allons franchir le cadre de l'histoire de l'art traditionnelle qui étudie une œuvre d'art dans le contexte de sa création, de la relation avec d'autres œuvres provenant du même auteur, du même style et de la même époque. L'étude des images nécessite une conception plus vaste qui permettrait de les étudier non seulement du point de vue diachronique, mais aussi d'explorer leurs aspects synchroniques, tels que la relation entre le contenu et son expression, les moyens de l'illustration de certaines idées par des signes visuels ou le degré de l'objectivité de l'artiste par rapport au sujet représenté dans l'image. À notre avis, une telle analyse plus approfondie et interdisciplinaire, qui n'est pas envisagée par des théories classiques de l'histoire de l'art,

devient possible si on considère les images comme des produits sémiotiques qui ont pour base la textualité.

Dans la sémiotique, par le mot « texte » on n'entend pas un texte écrit, mais – au sens large du mot – un propos cohérent qui peut être exprimé comme un message visuel (une image, une statue, un édifice, un vêtement), acoustique (une pièce musicale), verbal (un discours) ou bien par la combinaison de plusieurs médias (un film, une pièce d'opéra ou de théâtre, etc.). Parmi les sciences qui étudient les différents médias, c'est la linguistique du texte qui est la plus développée. Partant du point de vue que tous les produits sémiotiques reposent sur la textualité, nous allons considérer les images peintes et photographiques comme des textes au sens large du terme (ou des produits d'une textualité) et appliquer les approches de l'analyse et de l'interprétation des textes écrits à l'analyse et l'interprétation des images.

Selon notre point de vue, d'un côté, cette approche peut enrichir et amplifier la sémiotique, et d'un autre côté, contribuer à développer la science des images (« Bildwissenschaft »). Nous partageons tout à fait l'avis de H. Belting qui s'exprime pour la fondation de cette discipline qui aurait un champ d'études plus vaste que l'histoire de l'art classique (cf. Brassat/Kohle 2003, 165ss). Aujourd'hui, autour de nous existent des milliers d'images « non-traditionnelles », comme des images photographiques, filmiques, digitales ou virtuelles, et souvent on a besoin d'autres méthodes pour les étudier que pour les images peintes. De plus, aujourd'hui, les frontières entre les différents médias (le théâtre, la littérature, l'opéra, etc.) deviennent de plus en plus floues : les comédies musicales combinent la danse, le théâtre, le chant et la présentation de mode ; dans les romans modernes, on trouve des stratégies narratives filmiques ; l'entrée en scène d'une chanteuse ressemble souvent à une représentation théâtrale. La possibilité de ces transitions nous montre que l'on peut exprimer la même idée pas uniquement par un seul média. Tous les médias doivent avoir une base commune qui rend possible la transmission des contenus d'un mode d'expression dans un autre, et par cette base nous entendons la textualité.

4. L'objectif

Dans ce contexte, cette thèse de doctorat a pour objet d'élaborer des méthodes d'analyse des images plus élargies et de les justifier en les appliquant aux images choisies (peintes et photographiques). Dans ce but, il sera développé un schéma pour l'analyse des images qui reposera sur les approches de l'analyse et l'interprétation des images et des textes en général proposées par Michael Metzeltin (cf. Metzeltin 2010[1], Metzeltin/Thir 2012) ainsi que sur les approches de l'analyse des textes proposées par Annette Frank et Martina Meidl (cf. Frank/Meidl 2006, 151-192). Notre schéma sera utilisé pour analyser et interpréter trois tableaux et trois photographies (voir le Chapitre VI. et ses sous-chapitres A-F), sélectionnés parmi notre matériel empirique. Par ces expériences, nous espérons montrer le caractère général de ce schéma, ce qui le rendrait applicable aussi pour l'analyse et l'interprétation

d'autres images. De plus, la possibilité d'une telle applicabilité universelle témoignerait de la nature textuelle des images.

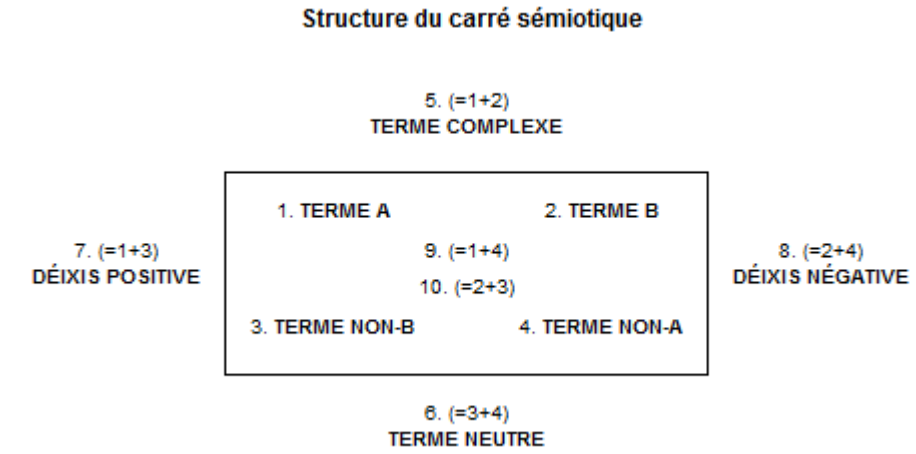
5. Le corpus

5.1. Le cadre chronologique et topographique

Notre étude se focalise sur les produits des arts visuels (la peinture et la photographie) remontant à la seconde moitié du XIX^{e} siècle et réalisés par des artistes français. En France, cette époque fut marquée par l'expansion coloniale, avant tout en Afrique du Nord, au cours de laquelle les Français découvrirent de nouveaux territoires et des peuples étrangers. Les images que nous étudions ont été faites en France continentale (pour la plupart à Paris) ainsi que dans des pays de l'Orient, visités par les peintres et les photographes français. Par le mot « Orient » nous comprenons les pays africains arabes, surtout le Maghreb, et la Turquie. La définition plus détaillée de l'Orient est présentée dans le Chapitre IV., section 1. *« L'Orient » et « l'orientalisme » dans le discours scientifique*.

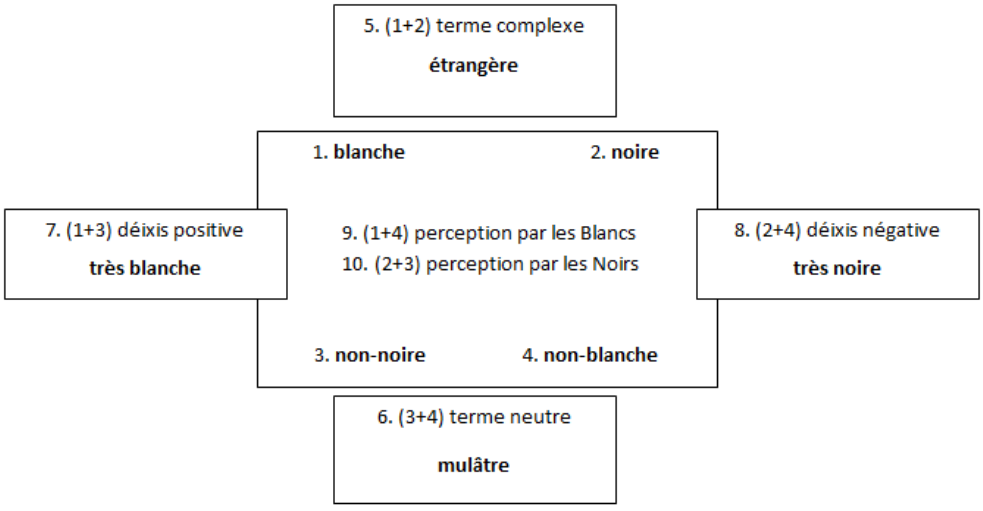
5.2. Le cadre sémantique

Le critère décisif pour le choix du matériel empirique a été la présence des **femmes noires** dans les images, soit comme des objets principaux de la représentation, soit comme des personnages secondaires. Il faut mentionner que les images avec des sujets orientaux constituent la majeure partie du corpus étudié dans notre thèse. Ces œuvres ont été inspirées par les voyages des peintres et des photographes français ainsi que par des récits sur les pays exotiques. Tant les femmes blanches que les noires attiraient l'attention de ces artistes, mais notre intérêt est retenu avant tout par les femmes noires. Dans notre travail, la qualité « noir » se réfère aux habitants de la France, de ses colonies ou des pays arabes avec la couleur de peau **non-blanche**, vue par la perspective française. Ainsi, la notion « une femme noire » comprend un large groupe qui contient des noiraudes, des mulâtres, des négresses, etc. Pour mieux expliquer le champ sémantique de la notion « noir » appliquée dans cette thèse, nous l'illustrerons en nous appuyant sur le carré sémiotique, élaboré par le linguiste et sémioticien lithuanien d'expression française A.-J. Greimas :



(cf. Hébert 2006 ; Petitot 1977, 355ss).

Ce carré se base sur des relations de contrariété, contradiction, complémentarité et implication entre deux concepts opposés, A et B. Les termes 1-4 reflètent des relations simples entre A et B, obtenues par la négation, tandis que les termes 5-10 comprennent des relations plus complexes. Dans notre cas, remplissant le carré sémiotique par les notions opposées « la femme blanche » et « la femme noire », nous obtenons le réseau de concepts suivant :



À partir de cette illustration, nous pouvons décrire l'objet de nos études par les positions 2-4 « noire – non-noire – non-blanche », c'est-à-dire chaque femme qui n'est pas blanche (position 1). La qualité « non-noire » veut expliquer qu'une femme n'a pas une peau noire, mais en même temps, elle n'est pas absolument blanche comme les femmes françaises.

La position 5 comme un terme complexe caractérise en général toutes les femmes des pays étrangers de l'Orient qui paraissaient exotiques aux Français. La position 6 se rapporte au phénomène social du mélange des races européenne et indigène dans les pays colonisés. Les positions 7 et 8 reflètent l'intensification des qualités « blanc » et « noir » et les posent aux

extrémités de l'échelle des variations de ces couleurs. Les positions 9 et 10 (combinaisons « blanche – non-blanche » et « noire – non-noire ») sont considérées comme critères de la perception d'une femme par les Blancs (position 9, vision européenne) ou par les Noirs (position 10, vision étrangère).

En résumé, « la femme noire » comme objet d'études dans notre thèse comprend une femme à couleur de peau non-blanche, provenant de l'Orient (très souvent des colonies françaises), qui est l'objet d'une représentation peinte ou photographique réalisée par un artiste français dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle.

Partant de ces critères et ayant exécuté de vastes recherches soit grâce aux livres sur la représentation visuelle de l'Orient dans les pays européens et en particulier, en France, soit grâce aux livres sur la colonisation française ainsi qu'en passant en revue les œuvres des peintres et photographes orientalistes, nous avons obtenu un matériel empirique contenant 65 images. Classant ces images selon les thèmes qu'elles illustrent nous obtenons les résultats suivants :

Femme noire comme esclave/servante

		Peinture	Photographie
Bain/toilette	**13 :**	13	--
Loisirs/travaux domestiques	**8 :**	8	--
Garde d'enfants	**3 :**	3	--
	24 :	24	--

Femme noire libre

		Peinture	Photographie
Physique	**26 :**	8	18
Scènes de la vie quotidienne	**10 :**	6	4
Coutumes	**5 :**	4	1
	41 :	18	23

Prenant en considération l'impossibilité de traiter en détail l'ensemble **entier** des images peintes et photographiques qui correspondrait aux critères de notre sélection, nous pouvons tout de même constater certaines tendances quant à la représentation des femmes noires. Avant tout, on remarque que la photographie ne nous livre aucune image d'une esclave ou servante noire, les femmes noires non-libres ne sont représentées que dans la peinture. On peut expliquer ce fait par ce que l'esclavage fut abolit en 1848, tandis que la photographie connut un développement intensif seulement après les années 1850-1860.

On observe également qu'une fois établie comme un média d'expression visuelle, la photographie se porte surtout vers la représentation du physique des femmes noires. Évidemment, à l'aide des techniques photographiques les photographes visaient à documenter l'apparence des femmes, et ce nouveau média garantissait une représentation fidèle. Puis, on se rend compte que le sujet de bains était vraiment populaire, mais seulement dans le cadre de l'« exotisme romantique, imaginé », transmis par la peinture. La photographie, en revanche, ne nous livre aucune image d'une scène de bain dans un hammam. Apparemment, il était défendu aux photographes (qui à l'époque étaient, autant que nous le sachions, des hommes) d'entrer dans ces établissements pour femmes.

6. La terminologie appliquée

Dans les pages suivantes, nous allons donner une vue d'ensemble de la terminologie que nous appliquons dans notre thèse (dans l'ordre alphabétique). Les termes proviennent en majorité de la linguistique et de la science littéraire, car pour notre analyse et interprétation des images nous nous appuyons sur l'analyse des textes littéraires.

Acte de langage – d'après la théorie de J. L. Austin et J. R. Searle, chaque action qui se produit par des signes verbaux. Transmettant un message, l'émetteur le fait avec une certaine intention : il veut informer, conseiller, émouvoir, ironiser, rassurer, etc. ; ainsi, il exécute un acte de langage. Selon la classification de Searle, on peut en distinguer différents types : des actes représentatifs (assertion, information, identification, …), directifs (ordre, requête, demande, permission, …), promissifs (promesse, offre, invitation, …), expressifs (félicitation, excuse, remerciement, …) et déclaratifs (déclaration, condamnation, baptême, …) (cf. Austin 1962, Searle 1969 ; Bußmann 2002, 641ss).

Antonymie – le terme générique pour les relations d'opposition (cf. Bußmann 2002, 85).

Argumentation – une méthode complexe verbale afin d'atteindre un consensus entre opinions controversées. En général, l'argumentation consiste à défendre une thèse contestable en s'appuyant sur une thèse incontestable (cf. Bußmann 2002, 94).

Cohérence (d'un texte) – les connections sémantiques et cognitives d'un texte qui se présentent comme un réseau de concepts et de relations ; c'est la macrostructure sémantique et pragmatique du texte qui est indispensable pour qu'une succession de phrases soit perçue comme un texte. La cohérence se rapporte au contenu et constitue la structure profonde du texte (cf. Bußmann 2002, 351 ; Frank/Meidl 2006, 156ss).

Cohésion (d'un texte) – en linguistique du texte, l'ensemble des rapports entre les parties d'un texte au niveau de sa surface. Pour le récepteur, ce sont des liens formels entre les moyens d'expression textuelle (cf. Bußmann 2002, 352 ; Frank/Meidl 2006, 171ss).

Description – un modèle d'expression textuelle qui présente les objets du thème d'un texte dans un ordre spatial ou chronologique, comme par exemple les descriptions d'objets (personnes, images, paysages) ou les descriptions de processus et d'actions (cf. Bußmann 2002, 156 ; à notre avis, les descriptions de processus et d'actions sont surtout des structures narratives).

Dictum – le contenu du message communiqué ; il peut se rapporter à une qualité, un état, un processus, une action (cf. Frank/Meidl 2006, 158 ; Metzeltin 2010^2, 120ss).

Explication – un modèle d'expression textuelle qui sert à l'explication des faits. Les séquences explicatives sont typiques des textes qui transmettent le savoir (cf. Bußmann 2002, 209).

Focalisation – selon la théorie de Mieke Bal, la relation entre la vue et ce qui est vu, perçu ; c'est un certain angle de vue sur le sujet représenté. Ainsi, une image reflète la vision d'un certain sujet par son auteur. 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. En outre, 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 et de cette manière il dirige leur perception (cf. Bal 1999, 142ss, 171ss ; Wagner 2005).

Hyperbole – une figure de rhétorique consistant à exagérer et ainsi, à mettre en relief un fait, une qualité, etc. (cf. Bußmann 2002, 285).

Hyperonymie – la relation sémantique hiérarchique dans un champ lexical où un terme est super-ordonné par rapport aux autres (cf. Bußmann 2002, 287).

Hyponymie – la relation sémantique du sous-ordre dans la hiérarchie des termes (cf. Bußmann 2002, 286).

Intermédialité – le phénomène médiatique lorsqu'un message exprimé par un certain média fait référence à un message, représenté dans un autre média (cf. Metzeltin/Thir 2006, 129).

Intertextualité – la présence d'un texte dans un autre, par exemple sous forme d'une citation, d'un plagiat ou d'une allusion ; c'est la référence d'un texte à l'autre (cf. Frank/Meidl 2006, 155).

Isotopie – la récurrence des mots du même champ de significations et d'expériences dans un texte. Dans un certain cadre théorique, l'isotopie peut être considérée comme la

répétition d'un trait sémantique. Les chaînes isotopiques et la formation des réseaux isotopiques signalent la cohérence sémantique du texte (cf. Bußmann 2002, 322).

Kinésique – dans le domaine de la communication non-verbale, l'étude de la structure et de la fonction des moyens de communication non-phonétiques, comme l'expression du visage, la gestique, la mimique, la tenue ou le contact visuel (cf. Bußmann 2002, 344).

Médialité totale – l'utilisation de tous les médias possibles pour l'expression d'un message (cf. Metzeltin/Thir 2006, 128).

Métaphore – une figure de style, une « image verbale », fondée sur la relation de similarité entre deux choses ou deux notions, quand en raison de leurs traits égaux ou similaires se produit une transmission de désignation (cf. Bußmann 2002, 432).

Métonymie – une figure de style qui consiste à remplacer un nom par un autre, quand ces deux notions entretiennent entre elles un rapport spatial, causal, temporal, etc. (cf. Bußmann 2002, 434).

Modus – la perspective, la position de l'émetteur à l'égard de son message, le mode de la représentation. Selon son intention, l'émetteur peut communiquer des modi comme une sensation, une observation, une information, une explication, un ordre, un conseil ou une question (cf. Frank/Meidl 2006, 158 ; Metzeltin 2010^2, 120ss).

Monomédialité – l'utilisation d'un seul média pour l'expression d'un message (cf. Metzeltin/Thir 2006, 129).

Multimédialité – l'utilisation de plusieurs médias pour l'expression d'un message (cf. Metzeltin/Thir 2006, 128).

Narratologie visuelle – une notion introduite par M. Bal dans son livre sur la narratologie concernant les parallèles en narrativité entre les œuvres littéraires écrites et les œuvres d'art visuelles. M. Bal 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 ainsi 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 ; Wagner 2005).

Perspective narrative – d'après G. Genette, en science littéraire, le mode de régulation de l'information qui procède du choix (ou non) d'un point de vue restrictif. Genette fait la différence entre le récit non-focalisé, quand on voit un événement par les yeux du narrateur, et le récit focalisé, quand on voit un événement par les yeux d'un des personnages (cf. Genette 1972, 203ss ; Wagner 2005). Cette distinction correspond à la focalisation externe et à la focalisation interne chez M. Bal : « Quand la focalisation provient d'un personnage qui participe au développement de l'histoire comme un acteur, nous pouvons parler d'une focalisation interne. Puis, au moyen du terme « focalisation externe » nous pouvons indiquer qu'un acteur anonyme, situé au-delà de l'histoire, sert de focalisateur » (traduit de Bal 1999, 148).

Polysémie – le phénomène de l'ambiguïté quand une expression comporte plusieurs sens différents qui partent d'une base de signification commune (cf. Bußmann 2002, 524).

Proxémie – l'étude dédiée à la perception de l'espace et à son influence sur le comportement communicatif dans les différentes cultures. C'est une sous-discipline de la science de la communication qui se penche sur des aspects non-verbaux de la communication (cf. ibid., 544).

Rhème – l'expression d'une information qui est nouvelle dans le texte ou dans un paragraphe du texte (cf. ibid., 140).

Structures narratives – en linguistique du texte, les structures de récits, relatives au contenu. Elles décrivent des actions qui succèdent l'une à l'autre de manière chronologique ou causale et qui contiennent comme thème dominant un événement extraordinaire, digne d'être raconté (cf. ibid., 457).

Synonymie – le rapport de similarité entre des expressions linguistiques (cf. ibid., 679).

Texte – en linguistique du texte, une suite des signes linguistiques, une unité en forme d'un monologue qui est, en règle générale, fixé par écrit et qui accomplit une fonction communicative. Tandis qu'initialement, on tâchait de définir cette unité au moyen de méthodes grammaticales, aujourd'hui, on met en valeur l'interaction des caractéristiques pragmatiques, sémantiques, cognitives et grammaticales. Dans ce contexte, un texte est un propos cohérent qui est organisé par les moyens de la cohésion (cf. ibid., 683).

Textoïdes (aussi : parcours thématiques) – des macrostructures ou des segments du texte qui, en combinaison avec d'autres textoïdes, forment la trame abstraite globale de ce texte.

Les textoïdes constituent la base textuelle du texte, mais ils ne sont pas des textes indépendants ; ils sous-tendent le déploiement du thème (cf. Metzeltin/Thir 2006, 112s).

Textualité – la faculté d'une succession de signes d'être un texte (cf. Bußmann 2002, 694).

Thème textuel – le cœur du contenu d'un texte ou d'un paragraphe qui porte sa fonction communicative (cf. ibid., 692).

Transmédialité – l'expression d'un message qui est représenté dans un certain média par un autre média (cf. Metzeltin/Thir 2006, 129).

7. La base de la théorie développée dans notre thèse de doctorat

Cette thèse de doctorat repose sur les résultats de nos recherches et sur les contenus élaborés dans le cadre de notre mémoire de maîtrise *La représentation des femmes noires dans les arts visuels dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle (la photographie et la peinture)* (cf. Kyselova 2011) et présente un travail approfondi sur le thème de la représentation des femmes noires dans les œuvres iconographiques françaises pendant la période mentionnée.

Dans la partie théorique nous utilisons les résultats des recherches réalisées au cours de la rédaction du mémoire, qui sont fondamentales et indispensables pour le développement de notre théorie présentée dans cette thèse de doctorat. Ainsi, nous avons intégré et approfondi dans la thèse :

- Les connaissances obtenues sur la signification de la notion « image », sur ses aspects pragmatiques et sémiotiques ainsi que psychologiques, en particulier en ce qui concerne les images photographiques (cf. Kyselova 2011, 6-28) dans le but de présenter des informations essentielles sur l'objet de notre étude – les images ;

- La représentation du contexte historique et des évènements politiques les plus importants de l'époque (cf. Kyselova 2011, 29-38, 45-48) pour une meilleure compréhension des contenus présentés dans les images que nous analysons et interprétons dans notre thèse de doctorat ;

- Les informations sur l'intérêt scientifique que les Français portaient aux peuples qui habitaient les pays colonisés (cf. Kyselova 2011, 39-44) ; en particulier, nous avons approfondi nos recherches dans cette direction et nous y avons ajouté des sections sur la mise en scène de la vie dans les colonies (cf. pages 67-71).

- Les résultats de nos recherches sur le courant artistique de l'orientalisme et la vue d'ensemble des œuvres orientalistes peintes à l'époque en question (cf. Kyselova 2011,

49-59), ce qui est nécessaire pour l'analyse et l'interprétation des images que nous développons dans notre thèse de doctorat. Dans celle-ci, nous avons examiné de plus près la notion « orientalisme », en se penchant aussi sur la notion « Orient » du point de vue scientifique, politique et culturel (cf. pages 74-78). De plus, nous avons abordé la représentation de l'Orient dans d'autres genres d'arts visuels que dans les tableaux, comme par exemple les illustrations dans les livres ou les cartes postales (cf. pages 89-95).

- Nos études sur la photographie comme un nouveau média, prêtant une attention particulière à la réalisation des images photographiques sur des sujets orientaux et au développement de la photographie à Paris (cf. Kyselova 2011, 60-80) afin de compléter le cadre de la représentation des femmes noires dans les arts visuels, important pour notre thèse de doctorat.

L'enjeu principal de notre thèse n'est cependant pas l'examen des circonstances dans lesquels les œuvres représentant les femmes noires ont été créées, mais ce qui est mis au centre de nos recherches et expériences pratiques, c'est la textualité dans les images et les méthodes pour son étude. Nous considérons comme notre devoir principal d'élaborer une méthode pour l'analyse et l'interprétation des images qui serait applicable d'une manière universelle aux images peintes et photographiques.

Dans notre mémoire de maîtrise nous avons proposé un schéma d'analyse et d'interprétation que nous avons essayé d'appliquer à une image tirée des *Études photographiques de* Félix Jacques Antoine Moulin (cf. Kyselova 2011, 81-107). Dans notre thèse de doctorat nous avons continué nos expériences en mettant ce schéma à l'épreuve au moyen d'analyse et d'interprétation de cinq autres images : *Femme Galla et sa fille née d'un père blanc* de Pierre Trémaux, *La Grande piscine de Brousse* de Jean-Léon Gérôme, *Intérieur oriental* de Théodore Chassériau, *Maria*, ou *Noire, le sein découvert* de Félix Nadar et *La Danse du foulard* de Jean-Joseph Benjamin-Constant. Au cours de l'analyse de ces images nous avons découvert des points faibles du schéma que nous avons présenté dans notre mémoire de maîtrise, nous l'avons modifié (dans la mesure où cela était nécessaire) et nous avons proposé de nouvelles approches. De plus, nous avons révisé le chapitre sur l'analyse et l'interprétation de l'image de F.-J. Moulin et nous l'avons changé selon les connaissances obtenues au cours de l'analyse et l'interprétation de cinq autres images.

Ainsi, en utilisant notre mémoire de maîtrise comme fond pour l'étude menée dans cette thèse de doctorat, nous avons progressé dans nos recherches sur les méthodes pour l'étude des images, élargi nos expériences pratiques et illustré l'applicabilité de notre théorie.

8. La structure de la thèse

Cette thèse se compose d'une introduction, de six chapitres théoriques, de six sous-chapitres représentant chacun d'eux un exemple d'analyse et d'interprétation d'une image (peinte ou photographique), d'un résumé ainsi que d'une liste d'œuvres bibliographiques consultées.

Dans l'***Introduction***, nous traiterons en premier lieu de l'objet de notre étude – des tableaux et des photographies, ainsi que des principales théories et méthodes, traditionnelles et plus modernes, qui existent pour l'étude de différents aspects des images. Nous présenterons ensuite les approches de notre méthode, fondée sur notre vision de la nature des images, et l'objectif de cette thèse de doctorat. Parlant du corpus sur lequel nos observations étayent et qui est la source des exemples pour notre étude des images concrètes, nous aborderons le cadre topographique, chronologique et sémantique de l'ensemble des images utilisés dans ce travail. Nous prêterons une attention particulière à la signification de la qualité « noir » en relation avec les femmes « noires » qui figurent dans les images que nous examinerons. De plus, l'*Introduction* offre une liste de termes que nous appliquerons dans notre analyse et interprétation des images choisies.

Dans le **Chapitre I.** ***Les aspects théoriques de la notion « image »*** nous introduirons la notion « 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 et nous nous pencherons sur ses aspects pragmatiques. Puis nous passerons à la photographie et aux images photographiques en abordant le statut et la nature particuliers de ce média : 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. Toutefois, nous mentionnerons le « paradoxe photographique » et parlerons dans ce contexte de modes de connotation d'un message photographique. Dans le Chapitre I, nous aborderons également la psychologie de la photographie, la perception de la photographie chez les cultures tribales (à la différence des cultures européennes techniquement plus avancées à l'époque) ainsi que le sens symbolique qui se cache derrière l'expression « prendre une photographie ».

Le **Chapitre II.** ***Le contexte historique de l'expansion coloniale française*** rappelle le contexte historique nécessaire pour la compréhension des messages que transmettent des images remontant à la seconde moitié du XIX^{e} siècle et provenant de France, qui constituent notre corpus. Dans le cadre d'une digression historique, nous nous intéresserons à l'expansion coloniale française de cette époque et surtout à la conquête des pays du Maghreb par les Français. Un des aspects culturels importants de cette expansion fut la formation d'une vision particulière des étrangers, basée sur l'opposition « Nous – les Autres », et de la femme étrangère. De plus, la politique coloniale influença la politique intérieure française, en développant la migration vers et en provenance des colonies d'outre-mer. La position des

Noirs au cours de cette migration, ainsi que les changements dans la vie sociale en France à cette époque-ci sont également présentés dans le Chapitre II.

Le développement de la pensée raciste en France et l'accentuation des différences entre les Noirs et les Blancs, étant des conséquences de l'expansion française, font l'objet du **Chapitre III.** ***Les aspects anthropologiques de la politique coloniale française***. Dans ce chapitre sont rappelés l'intérêt pour le physique des peuples indigènes habitant les colonies et le traitement raciste de ces peuples par les Français. Nous envisagerons également la mise en scène de la vie dans les colonies – la création chez les Français d'une image d'indigènes sauvages et arriérés. Cela fut possible, entre autres, par l'organisation des expositions universelles sur le sujet des colonies et par l'établissement desdits jardins d'acclimatation – les phénomènes qui sont également détaillés dans le Chapitre III. Dans le cadre d'une digression additionnelle, nous aborderons la signification symbolique du mot « noir » et des connotations liées à la couleur noire qui existent dans la culture occidentale au moins depuis le Moyen Âge.

Dans le **Chapitre IV.** ***La peinture : de l'orientalisme romantique à la militarisation de l'iconographie*** nous traiterons du média qui nous offre la source principale des représentations des pays découverts par les Français dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle – la peinture. Ici, nous introduirons deux notions qui sont d'importance essentielle pour notre travail : « Orient » et « orientalisme ». D'abord, nous présenterons le discours scientifique sur le terme « Orient » et passerons ensuite à la définition de l'orientalisme comme d'un concept politique, philosophique et anthropologique, mais aussi comme d'un courant artistique qui se manifesta avant tout dans la peinture. Nous exposerons les sujets orientaux dans la peinture de différents styles et mettrons en évidence la représentation des femmes, et en particulier, des femmes noires, dans la peinture orientaliste. De plus, le Chapitre IV. offre des exemples de la représentation de la vie dans les colonies et de leurs habitants « sauvages » dans les autres œuvres iconographiques publiées en France à l'époque : dans les livres scolaires, la presse enfantine, les revues missionnaires, les cartes postales et les caricatures.

Après avoir parlé de la peinture et de son rôle pour la création d'une certaine image de l'Orient chez les Français, il est logique de prêter attention à un autre média de narration visuelle qui se révéla comme une source précieuse des représentations des pays orientaux – la photographie. 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. L'orientalisme dans les images photographiques fait le sujet du **Chapitre V.** ***La photographie : un nouveau média pour établir de nouveaux modes de représentation.*** De plus, ce chapitre porte sur les spécificités de la photographie : ses aspects techniques ainsi que les sujets les plus populaires présentés dans les images photographiques. Nous explorerons les conditions et l'état du commerce

photographique à Paris, puis nous nous pencherons sur les représentations des femmes dans la photographie, plus concrètement, des femmes noires.

Le **Chapitre VI.** ***L'analyse et l'interprétation des images – le schéma élaboré et les exemples d'analyse et d'interprétation*** constitue la partie pratique de notre thèse et notre propre contribution à l'étude de la textualité dans les images. Au début de ce chapitre nous présenterons le schéma d'analyse et d'interprétation des images que nous avons développé, expliquant notre approche à l'étude des images et la structure du schéma. Puis, en nous appuyant sur ce schéma, nous proposerons l'analyse et l'interprétation des six images suivantes qui forment six sous-chapitres correspondants :

- Félix Jacques Antoine Moulin, *Études photographiques* (1853) – photographie ;
- Pierre Trémaux, *Femme Galla et sa fille née d'un père blanc* (1847-1854) – photographie ;
- Jean-Léon Gérôme, *La Grande piscine de Brousse* (1885) – tableau ;
- Théodore Chassériau, *Intérieur oriental* (1850-1852) – tableau ;
- Félix Nadar, *Maria*, ou *Noire, le sein découvert* (1856-1859) – photographie ;
- Jean-Joseph Benjamin-Constant, *La Danse du foulard* (1880) – tableau.

Ces images ont été choisies comme objet d'analyse et d'interprétation au fil des progrès de nos examens du matériel empirique – des représentations des femmes noires en peinture et en photographie. À la fin de l'analyse et l'interprétation de chaque image nous présenterons les conclusions que nous en avons tirées, concentrant toujours notre attention sur les particularités de la représentation des femmes noires.

Le ***Résumé*** donnera une brève vue d'ensemble du cadre historique et culturel relatif au contexte de la création des images qui font l'objet de notre étude. Le *Résumé* contient également des conclusions sur les approches méthodologiques appliquées dans notre travail ainsi que les conclusions obtenues grâce à l'analyse et à l'interprétation des images individuelles, mentionnées ci-dessus.

Suite au Résumé on trouvera une ***Bibliographie*** avec l'indication des œuvres consultées dans le cadre de cette thèse de doctorat.

Chapitre I. Les aspects théoriques de la notion « image »

1. L'image et ses différents sens

1.1. La signification du mot « image »

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 avec le progrès général des sciences au début du XX^{e} 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.

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 et des personnes qui y figurent, et d'un 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, icone, 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 semble qu'en français, l'aspect du mental de la notion « image » est plus fort : morphologiquement, ce mot est lié à « 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 il était appliqué d'abord au sens du latin signifiant « statue ». Dès le XII^{e} 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^{e} 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^{e} 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 « εἰκών » dans le Nouveau Testament dénotait toute représentation figurative, en passant d'un tableau à une silhouette, ainsi 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. S'appuyant sur les significations et sur les racines les plus anciennes, on peut supposer que le sens de l'immatériel et d'imaginable est mis au premier plan.

1.2. Le penser en images et le penser en concepts

Il semble 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.

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

Reflétant la polyvalence inhérente à la notion d'image, la littérature scientifique contemporaine qui traite de 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 ainsi que les produits du patrimoine collectif : les traces de la conception du monde symbolique. « Ce qui jadis était une image dans le sens archaïque s'est développé en s'exprimant dans la langue (grâce à l'emploi des symboles et des métaphores) ou bien dans les arts » (traduit de 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, des lignes ou des taches colorées) et la perception de ce que l'image représente : par exemple, les personnes, les objets ou leurs interactions (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 ou frappés par les mots que composent ces lettres. Comme il est écrit dans le livre de H. Hecht sur une image photographique, « [q]uand on tient dans la main une photographie « ordinaire », disons, d'une statue, on peut

- la regarder et ne voir qu'un morceau de papier, plat et couvert de pigments dans un certain ordre simultané ou
- y pénétrer et y voir un objet (la statue) dans un espace pictural » (traduit de 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 et qu'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 et sucré, 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, 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) (cf. 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. L'image et son message

2.1. 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 (cf. 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. Les fonctions que nous venons de voir se rapprochent 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 la fonction 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 de la création d'une image 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 sur ce que l'image reproduit, mais aussi sur le mode de cette reproduction. D'après la théorie de N. 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, par exemple, 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) ou quel rôle joue le sujet figuré pour l'auteur (la connotation individuelle, parfois invisible pour les personnes étrangères).

On peut également ajouter la question de la perspective : de l'angle de vue 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 d'image). Le photographe peut mettre les objets en relief, les ranger et créer le premier plan et l'arrière-plan, par exemple, en choisissant le 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 : « L'appareil photographique est lié aux faits de la réalité donnés qui existent indépendamment de notre volonté. Mais notre volonté participe à la prise de vue, parce qu'elle est dirigée par le regard personnel » (traduit de Belting 2001, 229).

2.2. La sémiotique picturale

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 ainsi 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.

L'un des scientifiques qui constatent que les images sont très différentes des textes est G. Spitzing. À son avis, les images n'ont ni alphabet ni signes de ponctuation, comme c'est le cas avec les textes, et 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 manières différentes (cf. Spitzing 1985, 194ss).

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 leurs 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, analogues au morphème ou au mot en linguistique, et les « sèmes » – des expressions iconiques complexes, analogues 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 des « 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 française ne prévoit pas cette différence. W. J. T. Mitchell parle aussi des « médias visuels et verbaux » qui sont avant tout, respectivement, les arts plastiques et la littérature (cf. Belting 2001, 15).

Le rapport entre la linguistique et la science des images est le sujet dont parle également R. Posner. En représentant ses avis sur la sémiotique, il énonce qu'historiquement, la sémiotique a emprunté beaucoup d'approches à la linguistique. Selon lui, les relations apparentées entre ces deux sciences mettent en danger la science des images : en utilisant des instruments linguistiques pour l'étude des images de façon directe, on arrive à des

conclusions trompeuses. Par exemple, une conclusion déroutante serait de considérer les images comme moyens de communication analogues aux phrases. D'après Posner, les images sont les signes qui assument des fonctions émotives ou pratiques au sens des images utilisées dans la vie quotidienne (des panneaux, des pictogrammes, des affiches, etc.). Une autre erreur serait une approche artistique aux images. C'est très rarement le cas qu'en peignant une image, l'artiste ait l'intention à créer une œuvre d'art pour l'exposer dans un musée ou à une exposition ; dans la plupart des cas, les images naissent d'une façon spontanée. Selon Posner, il faut distinguer entre différents types de signes et les traiter en utilisant des méthodes spécifiques (cf. Sachs-Hombach 2004, 31ss. / D'autres théories et des approches à l'analyse et à l'interprétation des images sont présentées dans l'*Introduction* de notre travail).

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. À notre 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 écrits et les images (voir le Chapitre VI. *L'analyse et l'interprétation des images – le schéma élaboré et les exemples d'analyse et d'interprétation*). Mais en même temps, il faut élaborer des principes d'analyse spécifiques pour les images, 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 correspondant à leurs particularités.

3. Le média « photographie » du point de vue sémiotique

3.1. 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 ainsi 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 d'une 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'étude ; un physicien pourrait, grâce à la photographie, élaborer des atlas du ciel ou étudier la lumière (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 et sont un attribut indispensable aux agences de publicité, 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.).

Dès les débuts de la photographie, ce nouveau média gagna la confiance des spectateurs grâce à sa faculté de reproduire un objet ou un phénomène réel comme une exacte image de cet objet ou de ce phénomène, une copie véridique et crédible. Même si on agrandit une image photographique, les objets représentés gardent leurs proportions mathématiques et les détails les plus petits. Si on suit le développement des notions désignant « l'image photographique » à ses origines, on se rend compte qu'initialement, on mettait « la photographie » en rapport direct avec la notion d'« empreinte ». Le premier nom donné au produit photographique était « daguerréotype », le mot qui contient la racine « type ». Cette racine provient du grec « typos » et signifie « coup », « empreinte », « forme », « reproduction », « exemple », « modèle ». Au XVIII^{e} siècle, les mots « type » et « Typus » étaient répandus aussi bien en français qu'en allemand.

De plus, le mot grec « týptein » désigne « le résultat d'un coup », « l'empreinte d'un coup ». On s'imaginait le processus photographique comme la frappe des pièces de monnaie ou la production d'un masque par impression, comme une trace que la vérité laisse dans la couche photographique. Dans ce sens, une photographie est un modèle d'un phénomène de la réalité, comme une empreinte de pied ou un masque mortuaire. Par rapport à la peinture, une image photographique est une trace matérielle d'un objet, ce que l'on ne peut pas constater quant à une image peinte. En outre, en comparaison avec des tableaux où au cours d'une analyse chimique on peut reconnaître des coups de pinceau et des particules de couleurs, dans les photographies on ne peut constater aucun indice de la construction de l'image. Tout à coup, l'image est là, dans son intégralité (cf. Theye 1989, 13ss).

Lorsque l'on prend une 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 « […] la photographie ne désigne ni le présent, ni la présence, ni un souvenir, ni le passé, mais une omission, une syncope, une pause. […] Une prise de vue photographique arrête un moment, un mouvement et le défère à une exposition future » (traduit de 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 ou un état d'esprit que nous avons vécus une fois, nous tentons d'outrepasser les limites du temps et 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 ainsi qu'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. À 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 médiatique peut être considérée d'une part, comme une création technique, et d'autre part, comme une œuvre artistique.

3.2. La nature particulière de la photographie

- **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 traits caractéristiques de cet art, entre autres, la quête de la beauté. Dans les photographies nous voyons un monde qui a été 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, selon 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).

- **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 ; en l'occurrence, 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.

- **La perception vs. la mémoire**

Les images photographiques symbolisent notre perception du monde, ainsi 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 « des souvenirs muets à nos regards fugaces. Nous les animons en ramenant du passé nos propres souvenirs » (traduit de 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. Par exemple, 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.

- **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 et de comprendre la réalité d'autrefois que l'image nous transmet. Dans ce cas, les images sont pour nous une clé du monde, un média entre nous et le monde (cf. Belting 2001, 216).

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

En étudiant la photographie comme un média 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 indexicaux.

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).

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 avec des caractéristiques de cet objet (cf. Bußmann

2002, 291). Ainsi, la photographie peut être considérée comme la figure du monde réel ; contrairement à la peinture, elle fait nécessairement référence 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).

D'un autre 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 les expériences que nous avons faites par rapport à ces objets ou phénomènes. Quand ces derniers perdent de leur importance, l'image photographique 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 vu en même temps comme un « indice iconique » et comme une « icône indexicale » (cf. Nöth 2000, 498). Comme le résume K. Sachs-Hombach, « en vertu de leur nature indexicale, les photographies peuvent être vues comme transparentes, mais en raison de leurs qualités iconiques elles sont des images traditionnelles, soumises aux codes culturels » (traduit de Sachs-Hombach 2003, 226).

3.4. 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 « multicodé ». Une photographie transmettrait non seulement un 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 ainsi 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 et 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.

- **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).

- **La pose**

Bien qu'elle soit considérée comme naturelle, la pose peut également 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.

- **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. Grâce à des associations à certaines idées ou à certains symboles ils donnent à l'image beaucoup d'informations supplémentaires et nous rappellent facilement des choses ou des concepts familiers.

- **La photogénie**

Par la photogénie on entend l'embellissement de l'image 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, on observe tout de même des manipulations qui montrent le côté subjectif de la formation de cette image.

- **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.

- **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 ou du fait 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 ainsi que de la part du spectateur et, citant R. Barthes, « les connotations perceptives et les connotations cognitives » de l'image (cf. ibid., 29).

4. La psychologie de la photographie

4.1. La prise de vue : le photographe et le modèle

Dans les pages précédentes, nous avons 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. 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 nature psychologique d'un acte photographique a été étudiée par G. Spitzing qui a mis en rapport **la sexualité** et **la connaissance** dans ce contexte. 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 image photographique ou d'une image en général reflète le désir humain de créer, d'engendrer, de reproduire, d'observer, d'étudier, de connaître (cf. Spitzing 1985, 98ss).

Étymologiquement, 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 – un délit commis, en règle générale, par les hommes.
3) L'acte photographique est proche d'une chasse (l'objectif ayant valeur d'un fusil), et les chasseurs sont habituellement les hommes (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. Il est possible qu'en photographiant elles satisfassent 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 photographie, 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, rappelant l'opposition et la relation « homme – femme ». 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, à une forme de prostitution (cf. ibid., 40).

4.2. 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
- Bilder herausschießen
- Schnappschuss
- ein Motiv einschnappen
- bewaffnet sein mit einer Kamera
- ich bin (auf dem Bild gut oder schlecht) getroffen
- schussbereit sein mit der Kamera
- einen Schuss anbringen
- Fotosafari
- ein Motiv anvisieren
- die Kamera laden

(cf. Spitzing 1985, 124)

Les mêmes particularités du vocabulaire se constatent aussi en français:

- prendre une photographie/en photographie
- mitrailler qqn
- photographie sur le vif
- flash d'un appareil photographie
- le tirage des clichés
- être armé d'une caméra
- viser un objet ou une personne
- 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. ;
- l'observation de l'image.

Ainsi, on peut dire que la perception de la photographie comme action agressive est tout à fait justifiée. De plus, parfois elle déchaîne 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.

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 l'observation publique ou même d'une seule personne – du photographe. La colère peut se manifester quand l'appareil photographique est perçu comme une arme prête à fusiller et l'acte photographique comme une 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 ou le triomphe. 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. Étudiant 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 quand 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.

4.3. « L'âme enlevée »

Des phénomènes photographiques qui sont des coutumes pour nous peuvent être vus d'une façon tout à fait différente par les personnes qui n'y sont pas habituées. En lisant des rapports sur la perception de la photographie chez les cultures tribales, nous apprenons que l'attitude des peuples primitifs envers le processus d'une prise de vue et envers les images photographiques diffère de celle des Européens. Cette différence se base sur la conception des relations entre l'âme, le corps et l'image du corps qui est particulière chez les peuples primitifs.

Contrairement à notre culture occidentale, ils ont une idée plus ample de l'Homme et croient que dans sa vie, chacun est accompagnée d'« accessoires », qui nous semblent être morts, comme des cheveux, des ongles, des empreintes de pied, des restes des repas et parfois même les vêtements et des objets privés ; ces accessoires font partie de cette personne. L'ombre, le reflet et d'autres formes d'images sont également attribués à la personne, on les associe à sa force vitale et à son âme. L'âme est la notion clé pour la compréhension de la perception de la vie par les peuples primitifs, c'est là qu'ils cherchent la raison des maladies dont le corps souffre. Une image (photographique) qui représente le corps d'une personne porte, selon leur croyance, une partie de son âme, de son aura. Ainsi, en se laissant photographier, les représentants des cultures tribales craignent de perdre « une partie de sa propre énergie, une partie de soi » – une façon de voir qui est assez étrange dans la culture européenne (cf. Theye 1989, 44ss).

Dans son livre *Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnografisches Dokument* Thomas Theye cite quelques rapports sur les photographes qui se rendaient dans des régions peu explorées pour y prendre des images de peuples indigènes. L'un de ces rapports nous relate le cas du photographe Edward William Nelson qui voyagea en Alaska en 1899. Ayant installé son appareil photographique et l'équipement correspondant, il voulait prendre une image d'un village local. En réponse, les habitants du village se sont cachés dans leurs maisons et ont envoyé le chef de la tribu pour voir le photographe. Après avoir contemplé l'appareil photographique de près et regardé par l'objectif, le chef de la tribu s'est écrié tout à coup : « Il a toutes nos ombres dans cette boîte ! ». Même si les indigènes conservaient toujours de grandes ombres, ils continuaient à croire qu'une partie de leurs ombres avait été emprisonnée dans cet appareil (cf. ibid., 46). Cette perception de la photographie est répandue chez les peuples primitifs à travers le monde. Ce n'est pas une coïncidence que les Indiens d'Amérique du Nord appelaient les photographes « shadow catchers » (cf. ibid., 47).

De plus, la peur d'être photographié par les indigènes s'explique par leur crainte d'être livrés à quelqu'un qui aurait désormais des droits de propriétaire envers la personne photographiée. Le possesseur de la photographie de cette personne serait capable de lui causer des malheurs ; l'individu photographié se voit alors être en proie du possesseur de

son image (voir les exemples tirés des rapports des photographes voyageurs dans Theye 1989, 48ss).

Toutes les observations mentionnées ci-dessus concernaient l'attitude envers la photographie chez ces peuples qui paraîtraient comme simples d'esprit à un Homme moderne. Pourtant, une analyse ample de l'expression « prendre une photographie » dans les différentes langues majeures du monde prouve que la peur d'émettre une partie de soi pour en faire une image photographique est enracinée dans beaucoup de cultures. L'idée d'« arracher, enlever, ôter » par rapport à « prendre une photographie » est reflétée dans leur vocabulaire – un système assez durable. Les expressions avec le même sens existent dans des langues non apparentées qui, visiblement, remontent au temps de l'invention de la photographie, c'est-à-dire, au temps de la première rencontre des individus avec ce phénomène :

français	prendre une photographie	
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
anglais	to take a picture –	« prendre » (« saisir ») une image
	to take one's photograph –	« enlever » à quelqu'un sa photographie
espagnol	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 hinh –	chup = « rattraper, tirer (avec force) » hinh = « image, photographie »

(cf. Spitzing 1985, 36)

Ainsi pouvons-nous observer que les représentants des cultures tribales, qui maintiennent une perception de la vie et de la nature différente de la nôtre, voient la photographie comme une menace pour leur ordre de vie habituel. La possibilité de représentation dans une image photographique cause chez eux la crainte de perdre une partie de leur énergie vitale. La même conception est présente aussi dans les cultures développées du monde, même si d'une manière cachée.

Chapitre II. Le contexte historique de l'expansion coloniale française

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^{e} 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^{e} 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. 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 ; Hardy 1953, 34ss, 127ss).

1.2. La conquête de l'Afrique du Nord

Hors de ces territoires, l'Afrique du Nord en tant que grand terrain d'interventions françaises mérite une attention particulière. Au XIX^{e} 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.

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 assez avantageuse. Le point de départ de Napoléon était de construire un « royaume arabe ». À 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 États 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 sous formes visuelles (par la peinture et plus tard, par la photographie). Les paysages lyriques et la vie nomade, les déserts et les Bédouins enchantaient 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 à 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).

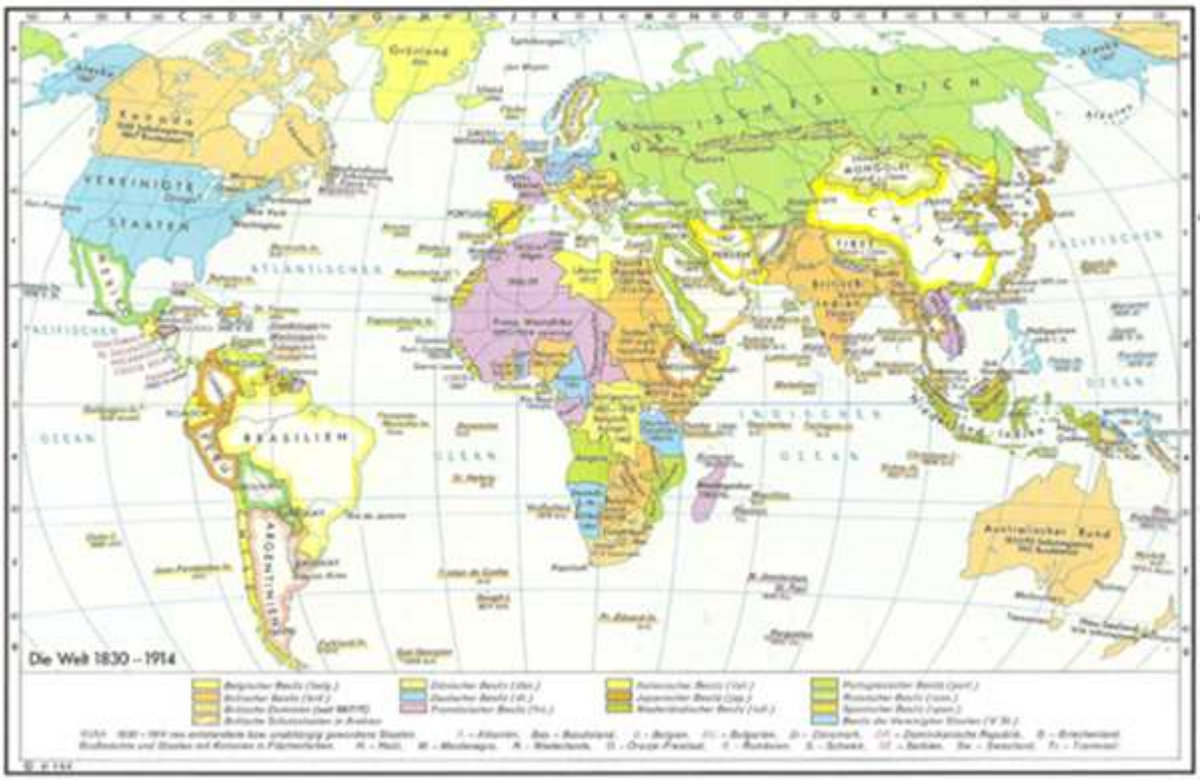
Quant à l'attitude des différents régimes du gouvernement français face aux peuples indigènes, elle changeait avec le temps. Sous la Monarchie de Juillet, après un essai libéral garantissant aux anciennes colonies une certaine liberté, on retourna aux intérêts monopolistes de la métropole. L'esclavage 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. Bancel et al. 1993, 12ss ; Brunschwig 1949, 32ss).

Globalement, la colonisation d'autres pays africains par la France s'effectua de la même façon qu'en 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 » (cf. Brunschwig 1949, 107). La colonisation de l'Algérie entraîna l'occupation de sa voisine, **la Tunisie**, dont le sort fut décidé au Congrès de Berlin en 1878 et qui entra ensuite sous le protectorat français. Dans ce pays, la colonisation fut accompagnée d'une politique d'exploration froide et de l'absorption ample des territoires conquis. Dans le cas du **Maroc**, c'est le contraire qui se produisit. Avec des montagnes et des confins désertiques, il a été longtemps inaccessible aux Européens. La conquête active de ce pays commença au début du XX^{e} siècle comme « pénétration pacifique » et « mission scientifique » au Maroc. Après des affaires politiques dans lesquelles étaient impliqués le sultan marocain, l'Italie et l'Allemagne, le traité de protectorat à la France fut signé en 1912 (cf. Bancel et al. 1993, 12ss, 15ss).

En général, entre 1880 et 1914 on observe une rupture qualitative nette dans la politique colonisatrice de l'Afrique du Nord. Aux débuts de la colonisation, il s'agissait de la découverte et de l'exploration des pays étrangers ; « explorateur » était même un métier inscrit par certains sur leurs cartes de visite. Pourtant, chez ces explorateurs prédominaient des raisons diverses, il y avait des officiers et des civils, des laïques et des missionnaires, des médecins et des domestiques. Après la dernière décennie du XIX^{e} siècle, le mobile était moins de découvrir que de conquérir (cf. ibid., 18).

Vers 1891, l'exploitation des terres autour du Congo commença. Les pays africains, soumis par les Français au tournant du XIX^{e} siècle, furent 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 ; Hardy 1953, 213ss).



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 États européens, inévitablement on arrive aux origines économiques et au mercantilisme qui marqua la deuxième moitié du XIX^{e} 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 l'une des sorties possibles. Le développement du transport qui devint plus rapide et moins cher facilitait les déplacements des individus. Souvent, 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 États 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^{e} 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 ainsi 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 de l'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), ainsi 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/Thir 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/M. Thir, les stéréotypes nationaux sont « […] des conceptions construites sémantiquement (« semantische Konstrukte ») qui peuvent certes dériver d'une certaine réalité, mais qui, en raison du refus de la vraie complexité des

éventuelles qualités et en raison de la généralisation de ces dernières, ne correspondent pas à la réalité sociale plus complexe » (traduit de Metzeltin/Thir 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. En l'occurrence, ils avaient l'avantage de choisir les informations sur le nouveau monde qu'ils voulaient transmettre à leurs compatriotes. Cette sélection subjective fortifiée 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/M. Thir :

- 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/Thir 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).

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

- **Les institutions sociales et politiques**

Dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, 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 Équatoriale, mais toujours non européen et plus sauvage.

- **Le 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.

- **La 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.

- **La beauté et l'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.

- **Le péché et l'immoralité**

À 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^{e} siècle, sous l'influence du développement économique, politique et idéologique une certaine reformulation de l'image des Noirs eut lieu. Sauvages, primitifs et sensuels, ils étaient désormais 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 leur mission civilisatrice (cf. Cohen 2003, 283 ; Doy 1998^{2}, 209).

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 basaient sur l'opposition « faible – fort », ils ne pouvaient pas exister sans cette opposition. Dans le cas de la colonisation, on observe la rencontre de forts (en principe, c'étaient les indigènes car ils se trouvaient 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.

Pensant à la photographie à l'époque, il est intéressant de découvrir si les indigènes considéraient l'appareil photographique comme un instrument de l'exercice du pouvoir (comme une sorte d'arme) quand ils se laissaient 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 être catégorisées de la façon suivante :

- Généralement, les individus se laissent photographier, mais expriment leur peur et leur malaise.
- Souvent, ils protestent, ils refusent d'être photographiés et se cachent 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^{e} 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. Il est possible que leur résistance à une prise de vue fût 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 une 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^{e} 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 ainsi que dans des tableaux et, plus tard, en photographie, toujours sous l'angle du regard masculin (« le pouvoir de dénomination masculin »).

À l'exception de quelques artistes féminines (cf. Doy 1998[2], 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 : « Qu'est-ce qui est exprimé ici ? La manifestation d'une femme conforme à l'idéal déterminé par les hommes ou la manifestation d'une femme déterminée par elle-même ? » (traduit de 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 et les relations sociales dans les pays étrangers.

Dans des représentations stéréotypées des femmes étrangères par les hommes, ces « autres » femmes n'étaient pas souvent vues comme des individus, mais plutôt comme des objets extraordinaires et exotiques (conformément à l'étymologie du mot « exotique » : « qui appartient aux pays étrangers, du latin « exoticus » » – cf. Bancel et al. 1993, 28). Par exemple, dans les tableaux d'E. Delacroix, un de grands peintres orientalistes, les femmes ressemblent à des bijoux décorant les harems (voir le Chapitre IV., section 2. *L'orientalisme dans la peinture*). On leur assigne un rôle définitivement passif, cette perspective les rapproche à des objets. Ici, compte tenu des particularités des médias « images peintes » et « images photographiques », le mot « objet » a deux sens. Premièrement, c'est l'aspect visuel perceptif : les femmes sont vues comme objets, et 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 que l'on a vus, on en a une trace matérielle, on peut bien dire que « cette photographie est à moi ».

À 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 eux-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 populaires sont également soumises à une telle influence de la perspective.

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

3.1. Le rôle des femmes dans la société française du XIX^{e} siècle

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

Au XIX^{e} 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 sur 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 et comme 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 aller travailler. Généralement, les femmes travaillaient dans des conditions déplorables et recevaient des salaires dérisoires. Par exemple, les lavandières travaillaient 14 heures par jour et ne gagnaient que 2 francs 50, les repasseuses qui travaillaient 12 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[2], 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, remontant à la seconde moitié du XIX[e] siècle :

De gauche à droite : C. Douard (deux premières images), C. Meunier, images des hercheuses (seconde moitié du XIX[e] siècle)[2]

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, dans *Les Misérables* de V. Hugo ou dans les romans d'H. 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 était très faible. Dans ce cas, elles gagnaient de l'argent en exposant leur corps. On peut parler de deux formes de la prostitution – « publique » et « cachée », et distinguer deux groupes de prostituées : celles qui « travaillant » 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, en 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).

3.2. Les Noir(e)s et la migration

Comme nous l'avons déjà mentionné, la mobilité était un des traits distinctifs de la société française à l'époque ; 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

[2] Pollock 1994, 13, 14, 18

de 7 000 hommes et de 2 800 femmes. Par la suite, les autorités françaises forcèrent les prostituées à se déplacer en Algérie pour compenser le manque de femmes blanches (cf. Doy 1998[2], 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[e] 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 peau. Dans les colonies françaises, en 1794 l'esclavage fut temporairement aboli, mais déjà en 1802 il fut ré-légalisé par Napoléon et il était interdit aux Noirs d'immigrer en France. À 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[2], 212).

Parmi les immigrés des colonies françaises, venus en France dans la seconde moitié du XIX[e] 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 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. Les aspects anthropologiques de la politique coloniale française

1. Les conceptions racistes

1.1. L'intérêt scientifique pour les étrangers

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les nouveaux pays colonisés attiraient l'attention des militaires, des politiciens, des commerçants, des artistes ainsi que simplement du public français. Un autre groupe qui montrait un grand intérêt à l'égard des étrangers était les scientifiques. Selon le naturalisme qui s'est développé 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 dans la gynécologie, on étudiait les différences physiologiques entre hommes et femmes. Comme un trait distinctif, on mettait en relief non seulement l'appartenance aux sexes différents, mais on a introduit aussi un autre critère de séparation : 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 ».

À l'époque, la photographie était connue comme un média caractérisé par l'exactitude d'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^{e} 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).

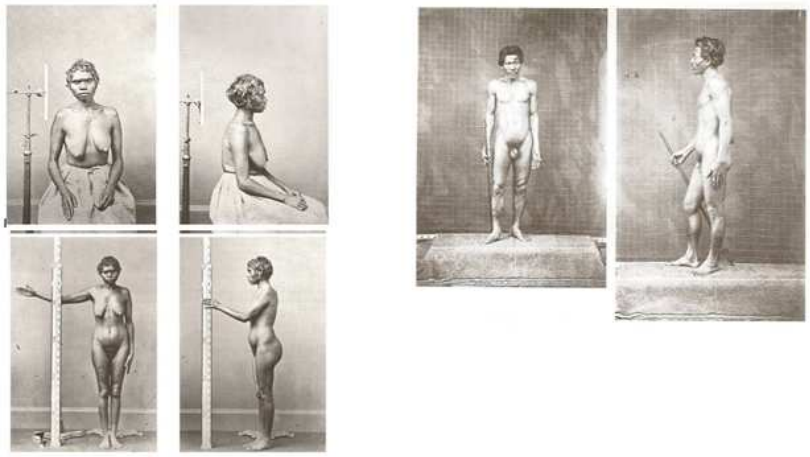
Regardant la photographie de l'homme ci-contre, on remarque qu'il a été photographié de deux côtés : de face et de profil – le schéma introduit par A. Bertillon pour le fichage des repris de justice (cf. Rouillé 1986, 67). Ce mode de traitement des indigènes indique une attitude supérieure des Européens envers les peuples dominés, car on assimilait ces derniers à des criminels ou à des êtres primitifs. En l'occurrence, l'appareil photographique est utilisé comme un instrument de jugement.

A. Bertillon, schéma face/profil (le dernier quart du XIX^{e} siècle)[3]

[3] Rouillé 1986, 67

Un aspect d'une importance particulière pour les études des races était la mesure. 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. De plus, la taille du crâne eut pour résultat les jugements sur le développement mental des peuples différents et par conséquent, la discrimination de certaines ethnies (cf. Schwarz 2001, 98ss ; Spitzing 1985, 88ss).

Parmi les exemples qui présentent d'une façon frappante la mesure des indigènes on compte les suivants :



De gauche à droite : H. Huxley, quatre vues d'une aborigène de l'Australie-Méridionale (vers 1870) ; J. Lamprey, vue de face et de profil d'un homme malaysien (vers 1868-1869)[4]

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 corporels, particulièrement la taille et l'étendue des bras de la femme, ce qui lui permettrait 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 malaysienne proviennent de J. Lamprey, également un photographe anglais, et furent faites en 1868-1869. Il mit « l'objet » de la représentation devant une toile carrée en vue de calculer les mesures de son corps, son but étant, entre autres, la comparaison générale de la morphologie des corps. Les photographies ont toujours été exécutées de face et de profil.

La photographie ci-dessous montrant un groupe de femmes est un autre exemple d'une image dans laquelle les indigènes sont traités comme des objets d'études scientifiques. Cette épreuve a été publiée en 1910 dans le livre *Die Völkerstämme im Norden Deutsch-Ostafrikas* de l'officier colonial Max Weiß et est intitulée *Anatomie et constitution physique*. Les vêtements des femmes à leurs pieds expliquent sans un mot comment cette image est

[4] Spencer 1992, 101s

née. Le nom que porte la photographie exprime de manière directe le point d'intérêt du photographe : les particularités physiques des femmes africaines. En les forçant à se déshabiller, il montre son autorité et humilie ces femmes (pour s'informer en détail sur les liens entre la photographie, l'anthropologie et le racisme voir les deux livres de Thomas Theye mentionnés dans la bibliographie : Theye 1989, Theye 2004).

M. Weiß, *Anatomie et constitution physique* (publiée en 1910)[5]

Aujourd'hui, un tel traitement des individus avec un physique différent, d'un continent et d'une culture différents 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^{e} siècle une telle mesure des corps des « étrangers » pour la distinction des races semblait normale. Pourtant, au cours de nos recherches, nous n'avons pas découvert aucunes photographies 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 ».

1.2. 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^{e} 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^{e} et XVIII^{e} 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 peau qui était décisive pour la détermination de la place des Noirs dans le système de valeurs des colonisateurs. « D'habitude, les Français étaient impressionnés par la couleur de peau noire des Africains, par leur athlétisme ainsi que par leur morale sociale et leurs institutions […]. Les Noirs étaient considérés plus comme des individus qui se ressemblent que comme des individus avec des traits distinctifs » (traduit de Cohen 2003, xvii). On leur assignait le rôle d'esclaves, d'êtres définitivement inférieurs dont l'infériorité était justifiée par le concept de racisme.

[5] Theye 1989, 125

Dans l'Europe entière, au XIX^{e} siècle la race est devenue l'explication principale de la diversité parmi les Hommes ; cette conception prit sa source, entre autres, dans les théories scientifiques du domaine de la biologie. Par exemple, la théorie de l'évolution de Charles Darwin qui se basait sur les différences biologiques entre les Hommes donna l'occasion au développement de la pensée inégalitaire et raciste. Partant de ses thèses, on distinguait une certaine hiérarchie entre des civilisations du monde. Au plus bas de cette hiérarchie on situait « les sociétés africaines au stade de la « sauvagerie » ou de la « barbarie » ; au-dessus, les sociétés musulmanes et asiatiques, considérées comme « attardées ». L'Occident industriel se [trouvait] ainsi placé au sommet de la hiérarchie » (cf. Bancel et al. 1993, 59). Ainsi, on envisageait la race blanche comme la plus avancée et la race noire comme la plus arriérée.

En France, la tradition de la détermination des différences entre les gens 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 en France. La couleur de 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. Gobineau 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^{e} 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^{e} siècle montrant la femme inférieure à l'homme.

1.3. La mission civilisatrice

Parlant des caractéristiques racistes propres à l'expansion coloniale française, il faut se pencher sur la question de sa légitimation de la part des Européens et de leurs avis quant à l'explication et la justification de leur politique de conquête. La thèse fondamentale à laquelle se référaient les conquérants était le « crédo civilisateur » qui se fondait sur la croyance dans le progrès et sur la conviction de la supériorité occidentale. Ainsi, en 1880, Jules Ferry proclama officiellement la doctrine coloniale qui avait pour base les trois arguments suivants : l'intérêt économique, l'ambition politique et le devoir humanitaire de la France. Justifiant la politique coloniale comme la conséquence de la politique industrielle, Ferry soutenait les avis de Paul Leroy-Beaulieu qui définissait la colonisation comme « une des fonctions les plus élevées des sociétés parvenues à un état avancé de la civilisation ». Dans *De la colonisation chez les peuples modernes*, publié en 1874, Leroy-Beaulieu exprima l'opinion que les « colonies d'exploitation » offriraient aux pays industrialisés de nouvelles possibilités quant à l'accès aux ressources naturelles (cf. Bancel et al. 1993, 58).

Ainsi, l'idée de progrès, fondé sur l'avancement dans les recherches scientifiques et dans le domaine de la technique ainsi que sur le développement de la révolution industrielle en général, s'établit comme l'idéologie du XIX^{e} siècle. Dans le discours civilisateur, cette vision s'imposa comme une des notions centrales et fut reprise surtout par les socialistes. Dans leur conception, le progrès social passait par l'exploitation rationnelle de toutes les richesses de la terre. L'exploitation rationnelle des ressources et l'aménagement du globe étaient directement associés à l'expansion vers l'outre-mer. Par ces convictions, les Européens développèrent l'idée de la supériorité occidentale, de l'hégémonie scientifique et technique, ils proclamèrent leur devoir de conduire les « peuples inférieurs » sur la voie du progrès. Ce discours impérialiste et évolutionniste se diffusait non seulement par des traités politiques et scientifiques, mais également à travers la littérature de voyages et d'aventures dans laquelle les sociétés africaines étaient représentées comme sauvages et primitives. On parlait d'un voyage au cœur de l'Afrique comme d'un voyage dans le passé – à l'âge de pierre ou au mieux au Moyen Âge (cf. ibid., 58s).

Dans le contexte du concept de la « mission civilisatrice » il faut mentionner de nombreuses actions de propagande coloniale qui eurent lieu dès la deuxième moitié du XIX^{e} siècle. Des missionnaires qui s'établirent dans les colonies françaises (souvent, dans les villages

africains) considéraient comme leur devoir la diffusion de la foi catholique et de la connaissance parmi les habitants ignorants des pays sauvages. Un moyen important pour y parvenir était la distribution de tracts et de revues écrits dans un langage accessible qui s'adressaient aux enfants et adolescents. Ainsi, nous sommes témoins d'une conquête non seulement politique et économique, mais aussi idéologique.

De gauche à droite : *Missions d'Afrique*, carte postale (début XIX^e siècle)[6] ; L. Curmer, *Missions catholiques*, dessin (fin XIX^e siècle)[7]

2. La mise en scène de la vie dans les colonies

2.1. La mise en scène dans les images photographiques

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les pays d'outre-mer présentaient pour les Français un riche terrain d'exploration politique, économique, anthropologique et artistique, ils éveillaient l'intérêt de plus en plus d'habitants de la France continentale. Bien sûr, il n'existait qu'un cercle de personnes limité qui avait la possibilité de voyager dans des pays lointains et de faire connaissance personnellement de la réalité étrangère et de la culture exotique. En effet, il était incontestable que les habitants de la France montraient un fort intérêt envers tout ce qui était inhabituel et exotique, la demande d'informations sur les pays inconnus s'accroissait.

Les explorateurs qui revenaient en France après leurs voyages pleins d'aventures saisissantes apportaient avec eux des récits sur leurs expériences sous différentes formes : des récits oraux, des notes de voyages, des essais et même des romans ainsi que des récits sous forme visuelle. Dans le cas de ces derniers il s'agissait d'images photographiques, qui présentaient pour le public français un intérêt particulier. La photographie comme un nouveau média attirait déjà par son mode de représentation innovateur l'attention des Français et comme moyen de narration, elle était ce qui se prêtait de mieux afin de livrer aux spectateurs des informations vraisemblables. Par leur style de représentation documentaire, les photographies avaient des capacités de persuasion considérables. Comme il est expliqué dans *Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnografisches Dokument* (cf. Theye 1989), les photographes voyageurs montraient une curiosité particulière envers les sujets

[6] Bancel et al. 1993, 51
[7] Bancel et al. 1993, 52

qu'ils observaient dans les villages de l'Afrique sub-saharienne et prenaient de nombreuses photographies avec des contenus ethnographiques. En regardant des clichés photographiques montrant des images de peuples noirs à demi-nus ou de jungles sauvages, les spectateurs pouvaient mieux s'imaginer la réalité exotique (pour plus d'informations sur les expéditions photographiques voir *Fern-Gesehen. Französische Bildexpeditionen in den Orient 1865-1893*, Bopp 1995).

Pourtant, il ne faut pas oublier que par le choix des sujets représentés, par l'angle de la prise de vue, etc. les photographes ainsi que les peintres créaient des mises en scène dans leurs images, ils laissaient la réalité apparaître de la manière qui leur était la plus avantageuse. En général, on peut distinguer deux types de mises en scène dans les arts visuels : la représentation des peuples comme « des sauvages nobles » qui vivaient en harmonie avec la nature (contrairement au mode de vie dans le monde industriel) et comme « des êtres primitifs » qui étaient des esclaves de leurs instincts originels et qui étaient restés au niveau de l'évolution comme à l'âge de pierre. D'habitude, c'était le second mode de représentation (les images des sociétés arriérées) qui dominait dans les tirages des peuples africains (cf. Bancel et al. 1993, 64 ; Theye 1989, 102s). Ainsi, par les images photographiques, les photographes créèrent une certaine image stéréotypée des peuples exotiques auprès des spectateurs français.

2.2. Les illustrations d'expositions universelles

Une occasion de faire connaissance avec le mode de vie dans les pays exotiques récemment découverts dont un large public pourrait profiter se présenta au cours des expositions universelles qui devinrent très populaires à la fin du XIX^{e} siècle en France. Le but de ces expositions était de montrer au public métropolitain les us et coutumes des peuples désormais intégrés à l'Empire. Pourtant, ces expositions transmettaient non seulement un message ethnographique et anthropologique, mais elles étaient aussi fondées sur des intentions politiques : sous prétexte de la « religion du progrès », ces représentations étaient l'occasion d'étaler aux visiteurs l'ampleur de la « Plus Grande France » (cf. Bancel et al. 1993, 61 ; descriptions détaillées des expositions universelles voir la section suivante).

De gauche à droite : F. Bouisset, *Gd. Palais des Champs-Élysées - Exposition coloniale de Paris - 29 juillet - 15 novembre 1906*, affiche (1906) ; *Exposition coloniale de Lyon 1894*, affiche publicitaire (1894) ; *Exposition nationale et coloniale, Rouen 1896*, affiche publicitaire (1896)[8]

En regardant de plus près les affiches pour ces expositions (cf. les images ci-dessus comme exemples), nous nous rendons compte que la présentation des peuples inconnus aux Français ne se réalise qu'au moyen d'une mise en scène. Comme nous pouvons le voir dans les affiches citées et dans beaucoup d'autres, il s'agit d'images stylisées dans lesquelles les représentants des peuples colonisés sont montrés d'une façon exagérée et déguisée : par exemple, les femmes avec des bustes opulents nourrissant les enfants et les hommes costauds exécutant des travaux durs, tous les deux sexes représentés comme des êtres primitifs et soumis. Ces images dans lesquelles on voit clairement l'opposition « les Européens civilisés – les Noirs sauvages et arriérés » contribuèrent dans une large mesure à la création de stéréotypes sur les peuples exotiques. Par ces affiches, les visiteurs des expositions universelles avaient déjà un aperçu du mode de vie « chez les Noirs ». Leur attitude envers les objets d'expositions était influencée à l'avance par les images des affiches et se formait comme dénigrante et arrogante. Dans ce contexte, les illustrations des expositions universelles se révèlent comme moyen de manipulation de la perception des étrangers par les Français.

2.3. Les expositions universelles et les jardins d'acclimatation

Les expositions universelles sont venues à la mode en France à partir des années 1890. Ayant pour but de faire voir au public français des Africains authentiques, elles les présentaient non pas par des récits verbaux sur le physique de ceux-ci, sur leurs habitudes, diététique, traditions, etc. et pas non plus par les images où ils seraient représentés, mais par l'exposition de ces Africains en personne. Dans les dits jardins d'acclimatation, qui étaient souvent intégrés dans des parcs d'attraction ou dans des jardins zoologiques, les visiteurs français avaient l'occasion de voir les habitants authentiques des colonies françaises littérairement importés en France de leurs pays d'origine. Dans ces jardins, on avait établi des villages entiers peuplés par les Africains qui devraient y habiter comme dans leurs villages natals. Ils s'occupaient de leurs travaux quotidiens, gardaient les enfants ou

[8] Bancel et al. 1993, 62-65

cuisinaient, tandis que les visiteurs observaient ces actions avec curiosité. Des peuples exotiques n'étaient plus représentés par leurs artefacts, mais par les personnes elles-mêmes qui ont été transplantées ensemble avec leurs domiciles, animaux et entourage habituel.

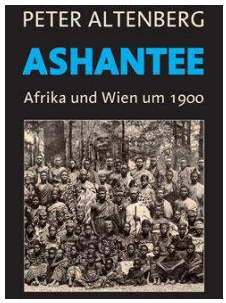
Si dans les décennies précédentes, des expositions universelles étaient généralement dédiées aux acquisitions de la science et de la technique, se limitant à l'exhibition des marchandises et des nouvelles technologies, celles du tournant du XIX^{e} siècle changèrent leur style de représentation. Désormais, elles s'adressaient au public bourgeois et se transformaient en spectacles de masse. Se joignant à d'autres médias, ces expositions sont devenues une partie de l'amusement visuel. Elles illustraient et popularisaient l'expansion du colonialisme et de l'impérialisme et mettaient en scène la division du monde en ceux qui représentent et ceux qui sont représentés : en agents et en objets, les pays sauvages et arriérés étant opposés aux pays civilisés et de progrès. D'ailleurs, on appelait souvent ces expositions universelles les expositions coloniales – le nom avec un contenu politique soulignant la provenance de ces gens des colonies de la Grande France (cf. Bancel et al. 1993, 61ss ; Schwarz 2001, 71ss ; Theye 1989, 103ss).

En fin de compte, les expositions contribuèrent à la formation chez les Européens d'une image particulière des peuples colonisés : des peuples sauvages qui se trouvaient presque dans état animal. En effet, les Africains étaient exhibés dans ces « villages nègres » comme des animaux dans des jardins zoologiques. Souvent, ces indigènes évoquaient même le sentiment de peur chez les « Français civilisés », les rendant ensuite de plus en plus persuadés de la nécessité de porter la mission civilisatrice dans les colonies. Il faut également remarquer qu'au cours d'expositions universelles, on représentait en règle générale des habitants de l'Afrique subsaharienne ou des îles colonisées. Les colonies « plus civilisées », comme les pays du Maghreb actuel, n'y étaient pas représentées.

Dans ce contexte, il faut dédier quelques passages aux expositions universelles qui ont eu lieu à Vienne dans le cadre de la grande popularité des expositions anthropologiques en Europe. Au cours de l'*Exposition internationale de chasse* qui a été ouverte en 1910 dans le Prater viennois, un village africain constituait une partie du programme. Dans le guide d'exposition, le village était été placé à la fin, il était l'une des attractions principales de l'exposition et a même été visité par l'Empereur Franz Josef (cf. Schwarz 2001, 72s).

La première exhibition des « gens exotiques » à Vienne a été organisée dans le jardin zoologique viennois en 1894. Durant la période de 1896 jusqu'à la dernière saison de 1901, treize expositions de cette sorte y ont eu lieu. Très connus en Europe et populaires auprès du public viennois étaient les « villages Achantis » (les Achantis étaient un peuple habitant une région du Ghana). Au début juillet 1896, une annonce sur l'exposition d'un tel village est apparue dans un journal viennois. On projetait l'arrivée des Achantis sur le Weißgerberländе, puis un tour le long du Ring et ensuite, leur logement dans la « colonie de villas » du jardin zoologique. En effet, le 10 juillet, soixante-dix Achantis sont arrivés avec un

bateau de poste de Budapest et ont provoqué la « fièvre Achanti » chez les habitants de Vienne. Pendant des mois, l'exposition a été vivement fréquentée. Le peuple Achanti a été apporté en Europe par les Britanniques après leur « expédition libératrice » dans la région où habitaient les Achantis. Leur roi a été expulsé et la présence militaire britannique a été établie dans leur pays (cf. ibid., 147ss ; pour plus d'informations sur les Achantis à Vienne voir le livre de P. Altenberg – image à droite. Également à droite se trouvent des illustrations sur l'exposition d'un village Achanti à Paris).



De gauche à droite : P. Altenberg, *Achantis. L'Afrique et Vienne vers 1900*[9] ; *Groupe de jeunes Achantis. Les Achantis. Le repas, femme Achanti et son enfant* : trois cartes postales de vues stéréoscopiques au jardin d'acclimatation de Paris (début XX^e^ siècle)[10]

Ainsi voyons-nous que les expositions universelles ont été sans équivoque utilisées comme un moyen de mise en scène de la vie dans les colonies françaises. Les Européens qui n'ont pu se limiter à la représentation des peuples exotiques par des moyens verbaux (récits écrits et oraux) ou par des représentations visuelles (dessins et photographies) ont créé des images vivantes en apportant ces étrangers en Europe. En les traitant presque comme des animaux, on les a privés de liberté et transposés dans des pays lointains européens avec le but de montrer cette proie des colonisateurs au public métropolitain. Dans ce contexte, on peut alors se demander si l'esclavage a véritablement été aboli. En organisant des « jardins humains » et en intégrant les expositions des villages africains dans les parcs d'attraction, les Européens montrèrent une attitude dénigrante envers les peuples colonisés. Au moyen des expositions universelles de cette sorte, ils créèrent des représentations théâtrales dont ils étaient les metteurs en scène.

3. La codification du « noir » dans la langue verbale et visuelle

3.1. Le noir et le blanc dans la culture visuelle occidentale

En étudiant l'exploration des nouvelles régions du monde par les Français et leur contact avec des peuples exotiques du point de vue anthropologique, il faut prêter une attention particulière au trait biologique par lequel des milliers d'indigènes étaient différents des Européens – par la couleur de peau noire. Au cours des premières rencontres avec des habitants noirs de l'Afrique sub-saharienne, des terres insulaires ou des pays du Maghreb, la couleur de peau noire était un fait qui frappait les explorateurs européens. Il faut dire que

[9] http://www.amazon.de/Ashantee-Afrika-Wien-um-1900/dp/3854094604 [11.01.2014]
[10] Bancel et al. 1993, 64

cette différence n'était pas du tout avantageuse pour les indigènes car en Europe et, dans notre cas, en France, on ne pouvait pas passer outre certains préjugés associés avec la couleur noire.

Les connotations négatives liées au noir étaient profondément enracinées dans les cultures occidentales et le fait que les Européens blancs éprouvaient une répulsion envers les individus noirs était donc conditionné par le contexte culturel. Cette attitude trouve ses racines au Moyen Âge (l'âge des discussions philosophiques sur la beauté et d'une grande importance des symboles) et était définitivement fixée à la fin de cette période – au temps des rencontres intensives avec les Noirs au cours du commerce des esclaves fleurissant. Dès l'époque de la Renaissance, la couleur noire était opposée à la beauté, elle dénotait le mal, la dépravation, l'infamie et le deuil. On attachait à cette couleur des valeurs négatives, elle signifiait la mort et la saleté (physique et morale) par opposition à la vie, à la pureté, à la virginité, à l'innocence et au corps humain parfait. 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 ; Hall 1996, 3ss, 9ss).

Au temps de l'expansion coloniale, cette polarité enracinée dans les concepts culturels était transmise dans le domaine social et politique. Au niveau inconscient de la symbolique, les connotations négatives de la couleur noire contribuèrent à une attitude répulsive envers les peuples inconnus à la peau noire. La polarisation « blanc – noir » devint un critère décisif pour la construction du système binaire « Nous – les Autres » et, par conséquent, du discours raciste. Ce couple correspondait à la lumière et l'obscurité et était perçu comme emblématique de l'esprit européen par rapport à l'ignorance des peuples indigènes. Le contraste entre le blanc et le noir passa outre les limites des notions esthétiques et devint un aspect idéologique qui utilisait les instruments de classification et d'exclusion et justifiait l'hégémonie et la supériorité des Blancs (cf. Hall 1996, 4ss, 11ss).

Ainsi, la perception de la **différence** des habitants des colonies françaises avec la couleur de peau noire était dans une large mesure fondée sur la perception visuelle. Les particularités culturelles liées à cette couleur contribuèrent à la formation de la position des colonisateurs par rapport aux peuples noirs. Être blanc ou noir fut un concept qui déterminait l'appartenance sociale d'un individu, la langue visuelle était codifiée au désavantage des « Non-Blancs ».

3.2. L'image du noir dans des textes écrits

Dans ce contexte, il faut aussi présenter une petite digression sur l'image de la couleur noire dans les langues européennes. Autant aujourd'hui qu'au XIX^{e} siècle, les textes littéraires reflètent des associations et des connotations négatives caractérisant le noir. Nous sommes

témoins du fait que dans la langue elle-même, une image antipathique des personnes noires est enracinée. Dans son livre *Things of Darkness. Economies of Race and Gender in Early Modern England*, Kim F. Hall mentionne l'essai *The English Language is my Enemy* de l'acteur et dramaturge Ossie Davis, publié il y a vingt ans environ, dans lequel l'auteur donne soixante synonymes pour la désignation de la noirceur. Davis parle des conflits inévitables que ces notions négatives créent pour les locuteurs noirs de la langue anglaise ainsi que de l'expression de la supériorité des Blancs qui est intégrée dans la langue – le mécanisme de la communication le plus important (cf. Hall 1996, 265). Dans ce même livre se trouvent plusieurs exemples d'œuvres poétiques dans lesquelles l'opposition et des caractéristiques marquantes du blanc et du noir sont citées (cf. ibid., 62ss).

Dans la littérature française du XIX^{e} siècle, il faudrait aussi faire remarquer l'image négative du noir. Par exemple, un poème du peintre-artiste J.-N. de Montabert, 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 […] »
> (Wikipédia[1] ; citation en anglais : cf. 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 ». 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. Cohen 2003, 28 ; Siebert 1993, 204).

Pourtant, nous pouvons conclure qu'en général, dans les langues et les cultures européennes, une image négative du noir s'était établie depuis des siècles. Bien que l'on ne puisse pas justifier l'attitude dénigrante de la part des colonisateurs face aux peuples colonisés noirs seulement par la symbolique de la culture européenne, on peut dire que ces préjugés ont joué leur rôle en formant l'image des Noirs en Europe.

Chapitre IV. La peinture : de l'orientalisme romantique à la militarisation de l'iconographie

1. « L'Orient » et « l'orientalisme » dans le discours scientifique

1.1. Le concept de l'Orient dans le monde occidental

Étudiant la représentation des femmes noires dans les arts visuels en France dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, nous allons nous pencher sur leur représentation dans la peinture et dans la photographie – la première comme genre d'art qui vivait une période de floraison et la dernière comme un nouveau média aux débuts de son déploiement artistique. Comme nous nous concentrons sur la représentation des femmes **noires**, il est inévitable, et dans la même mesure nécessaire, d'aborder la définition et la relation à notre travail de deux majeurs termes : « l'Orient » et « l'orientalisme ».

Contrairement à la France d'aujourd'hui, au XIX^{e} siècle une femme noire était un phénomène exotique dans ce pays. Regarder une femme noire ou une image de la femme noire signifiait observer, entre autres, son physique, sa peau, son apparence générale ou ses vêtements, mais aussi se demander quelle était sa provenance, son mode de vie et sa culture. D'habitude, on associait une personne noire avec l'étranger, un pays lointain qui fascinait ou inspirait de l'angoisse, un monde différent de celui où habitaient des gens blancs. Pour les Français, c'étaient les colonies d'outre-mer, les pays récemment découverts. Dans ce contexte, on parlait souvent de l'Orient. Bien que l'on rencontre cette notion dans de nombreux textes littéraires, politiques et scientifiques de l'époque, on se rend compte que ce concept était et reste toujours assez vague.

Pour commencer, il faut souligner que l'Orient (tout comme l'orientalisme) se rapportait à la perception culturelle, politique, géographique, religieuse et historique. Il était impossible de définir l'Orient seulement en se basant sur des critères, disons, géographiques. Avec des changements dans le contexte géopolitique, la notion « Orient » connût une transformation, ce que montre une vue d'ensemble du développement de ce concept avec le temps.

Initialement, le mot « Orient », provenant du latin « oriens » qui signifiait « qui se lève » par rapport au sol, était utilisé par les Romains. « Orient » désignait l'est, le levant – la « res orientalis » de l'Asie. Depuis la division de l'Empire romain jusqu'au Moyen Âge la « pars orientalis » dénotait l'Empire byzantin et se référait d'abord au monde chrétien. Le monde islamique à l'est de la Méditerranée (qui était des territoires français), par contre, portait le nom « oultremer » ou « outre-mer » (une notion qui également résulta de la division de l'Empire romain). Dans le monde et la culture chrétiens, l'Orient jouissait d'une connotation particulière, liée aux considérations religieuses. D'après la Bible chrétienne, l'Orient était associé à la vie et aux passions de Jésus Christ, c'était donc la destination des pèlerins et l'endroit où se trouvait le paradis. De plus, l'Orient antique et la culture grecque de Byzance,

et après les pays récemment découverts qui s'étendaient jusqu'à la Chine, attirèrent par leurs mystères. Ainsi, au Moyen Âge ils existaient différentes visions de l'Orient avec des connotations diverses (cf. Klinkenberg 2009, 18s ; Said 2003, 74ss).

Depuis le XVI^{e} siècle on observe une transformation du sens du mot « Orient » en France. Dans sa *Bibliothèque orientale*, en 1697 l'orientaliste français Barthélemy d'Herbelot de Molainville définit l'Orient du point de vue culturel en partant de l'emploi des langues sur les territoires correspondants. Ainsi, l'Orient englobait le monde parlant l'Arabe, le Perse et le Turc. À cette notion était opposé « le Levant » avec des connotations politiques, militaires et mercantiles – un concept qui se développa parallèlement à l'expansion coloniale. Au XIX^{e} siècle on attribuait à l'Orient également la Grèce, les Balkans et le Caucase. Un des événements décisifs pour l'incorporation de l'Orient dans les vues politiques occidentales fut l'invasion de Napoléon en Égypte en 1798. Les campagnes napoléoniennes firent le lit à l'intervention des puissances européennes dans le monde oriental de l'Afrique et à la démythification de l'Orient (cf. Klinkenberg 2009, 19s ; Said 2003, 76, 80ss).

Au cours de l'expansion européenne vers la Chine, on a vu la nécessité de définir le terme « Orient » plus précisément : vers la fin du XIX^{e} siècle, le mot « Extrême-Orient » a été introduit. On se basa sur la réflexion que devant « l'Orient ancien » on a découvert « l'Orient nouveau », ce qui conduisit à la manifestation des termes « Extrême-Orient » et « Proche-Orient ». Le mot « Middle East » qui désignait le territoire entre l'Inde et l'Arabie avec le centre au golfe Persique a été mentionné pour la première fois en 1902 par un Américain et a été rapidement adopté par les Britanniques.

Si on résume le développement de la perception de l'Orient en France, on remarque que ce concept se transformait en accord avec des changements géopolitiques. Du XVI^{e} jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle on l'identifiait presque complètement à l'Empire ottoman qui comprenait à cette époque le monde arabe entier (sauf l'intérieur de la péninsule arabe) et le Maghreb ainsi que la Perse. Au XVII^{e} siècle la France concentrait ses ambitions sur les territoires ottomans de l'Asie mineure (l'ancienne Byzance), et au XVIII^{e} et XIX^{e} siècle elle se tourna vers le monde arabe au-delà de la Méditerranée (cf. Klinkenberg 2009, 19ss). Ainsi voyons-nous que le concept politique de l'Orient ne correspondait pas à une entité culturelle. La notion de l'Orient s'adaptait à la situation politique et désignait, conformément aux développements sur la scène mondiale, des régions différentes selon le point d'intérêt de la France ou d'autres puissances occidentales.

1.2. Comment peut-on définir l'orientalisme ?

Tout comme la perception de l'Orient, l'idée de l'orientalisme est également assez vague et dépend du contexte politique, social et culturel de l'époque en question. Dans son livre *Orientalism*, E. Said parle de trois définitions de l'orientalisme qui montrent le développement de cette notion dans le temps et selon le progrès des sociétés européennes.

Avant de donner une vue d'ensemble de ces définitions, il faudrait mentionner que l'orientalisme est un concept que a été formulé par les Européens. C'était le monde occidental qui cherchait à désigner son antipode et, comme nous allons le voir, formait une certaine attitude envers lui.

La première désignation est la plus acceptée et prédomine dans le domaine scientifique, académique et universitaire. La personne qui enseigne ou fait des recherches sur l'Orient (un anthropologue, sociologue, historien ou philologue) est un orientaliste qui étudie les questions de l'orientalisme. Dans ce sens, « l'orientalisme » est comparable avec « des études orientales », mais le premier terme est privilégié aujourd'hui car il est plus général et comprend le colonialisme européen du XIX^{e} et du début du XX^{e} siècle. Cette perception de l'orientalisme remonte à l'époque de la Renaissance et dénommait d'abord des débats scientifiques sur le sujet de l'Orient et plus tard, la polémique sur l'Islam, les études du Coran et de la langue arabe. Avec la découverte de l'Inde et de la Chine ainsi que du sanscrit, l'orientalisme comme discipline amplifia son domaine d'études (« la renaissance orientale »). Par la suite, ce terme caractérisa des phénomènes philologiques, culturels, historiques, politiques et religieux, sans définir exactement les limites géographiques de la (des) région(s) concernée(s). Aujourd'hui, par rapport aux aspects religieux, on différencie entre les arabistes et les scientifiques qui étudient l'Islam (cf. Klinkenberg 2009, 21 ; Pouillon 2008, XVII ; Said 2003, 2).

La deuxième définition de l'orientalisme selon E. Said dit que « [l]'orientalisme est un style de penser basé sur une distinction ontologique et épistémologique entre « l'Orient » et (pour la plupart du temps) « l'Occident » » (traduit de Said 2003, 2). Ainsi, de nombreux écrivains, poètes, philosophes, politiciens, économistes et administrateurs ont accepté la différence de base entre l'Orient et l'Occident et l'utilisaient et la promouvaient dans leurs œuvres. Cet orientalisme se concentrait sur la description de peuples « orientaux », de leurs coutumes, mode de vie, culture, etc. toujours par le prisme de l'opposition « oriental – occidental ».

Enfin, la troisième désignation de l'orientalisme est fondée en premier lieu sur le point de vue historique et politique. Prenant comme point de départ le XVIII^{e} siècle, ce phénomène peut être compris comme « le style occidental de dominer, de restructurer et de gouverner l'Orient » (traduit de Said 2003, 3). Selon cette définition, l'orientalisme est une forme à l'aide de laquelle les Européens sont arrivés à contrôler l'Orient en matière politique, sociologique, militaire, idéologique, scientifique et imaginative dès la fin du Siècle des Lumières. Dans ce sens, les termes « colonialisme » et « orientalisme » sont étroitement liés, l'orientalisme étant la base idéologique qui justifiait la politique invasive européenne (voir la section suivante).

Dans notre thèse de doctorat, nous ne nous appuyons sur aucune de ces définitions de façon absolue. En utilisant seulement des aspects individuels des concepts de l'orientalisme décrits

ci-dessus, nous parlons de l'orientalisme dans un sens artistique, car l'orientalisme est non seulement un phénomène politique (comme considéré par la théorie de Said), mais aussi un courant important en peinture et littérature du XIX^{e} siècle. Nous considérons comme orientalistes un groupe de peintres, de photographes, de plasticiens et d'artistes de tous genres qui trouvèrent l'inspiration pour leurs œuvres dans des pays lointains au sud-est de la Méditerranée et dans l'Orient plus lointain. Plutôt qu'étudier des questions politiques, nous nous penchons sur le domaine de l'histoire de l'art. Tout en tenant compte de sa définition au sens large, nous aborderons l'orientalisme avant tout en relation avec l'exotisme qui se manifesta dans les arts visuels du XIX^{e} siècle.

1.3. L'orientalisme et la perspective européenne

Comme nous l'a montré la théorie d'E. Said, dans les récentes discussions scientifiques le concept de l'orientalisme s'est développé vers un concept politiquement déterminé. Selon Said, dès la seconde moitié du XVIII^{e} siècle les relations entre l'Occident et l'Orient étaient caractérisées par deux éléments principaux. Premièrement, c'était la croissance du savoir systématique des Européens sur l'Orient, fondée sur les voyages et la diffusion des rapports à propos des pays orientaux. L'intérêt de l'expansion coloniale y a joué un rôle central, transformant le recueil d'informations en une base des jugements sur **l'étrangeté** des colonies. Deuxièmement, dans les relations entre le monde européen et oriental, l'Europe a pris une place supérieure et dominante, convaincue de la grandeur de la civilisation occidentale. L'expansion, la confrontation historique, la pitié et la classification étaient les notions typiques du XVIII^{e} siècle qui posèrent des fondements pour les structures intellectuelles et institutionnelles de l'orientalisme moderne. L'Orient a été marqué par l'image de l'irrationnel, de dépravation, d'infantilisation, de « différent », tandis qu'à l'Occident étaient attribuées des caractéristiques telles que rationnel, vertueux, mature, « normal » (cf. Said 2003, 40s, 120s).

Cette opposition qui, d'ailleurs, était formulée et propagée par les Européens, était le moyen fondamental pour définir la position de l'Europe dans le monde. De plus, en décrivant le monde étranger oriental, les Européens manifestaient de façon de plus en plus sûre leur propre identité. L'orientalisme s'est développé comme une idée générale de l'Europe, comme une notion collective, il s'est donc établi comme une perception et une formation complètement eurocentrique. L'Orient est devenu la partie intégrale de la civilisation européenne en assumant la fonction de son antipode, du miroir qui aidait l'Europe à mieux connaître sa propre essence, « l'autrui de l'Occident » (cf. Said 2003, 7s, 43s).

Pourtant, l'orientalisme n'est pas seulement un sujet ou un domaine politique qui est passivement reflété par les sciences et la culture, ce n'est pas non plus une large collection de textes sur l'Orient ou un moyen d'oppression du monde oriental par l'Europe. Comme le manifeste E. Said,

> « C'est plutôt une répartition de la conscience géopolitique dans des textes esthétiques, scolaires, économiques, sociologiques, historiques et philologiques ; c'est une élaboration non seulement d'une distinction géographique de base, […] mais aussi d'une série entière des « intérêts » qui […] non seulement sont créés, mais également maintenus par [l'orientalisme] ; plus que simplement l'exprimer, [l'orientalisme] constitue une certaine volonté ou intention de comprendre, et dans certains cas de contrôler, de manipuler, même d'incorporer ce qui est manifestement un monde différent (ou alternatif et inhabituel) » (traduit de Said 2003, 12).

La conception de l'orientalisme de Said qui est marquée par ses regards anti-impérialistes et anticolonialistes a influencé d'une manière profonde le discours scientifique moderne sur l'orientalisme. Sa théorie est fondée sur des concepts théorétiques complexes et sur des idées poststructuralistes. Ses regards ethnocentriques sont contestés, entre autres, par Bernard Lewis qui est considéré comme le doyen de la science orientaliste en Occident. Il reproche à Said de nombreuses erreurs philologiques et donne des preuves de la légitimité scientifique insuffisante de ses thèses. Le point de vue de Lewis est partagé par P. O. Scholz. L'un de ses arguments contre l'impérialisme occidental est celui que le monde arabe et islamique connaissait également une expansion coloniale, exerçant leurs ambitions impériales (cf. Klinkenberg 2009, 25).

Ainsi avons-nous vu que les notions de l'Orient et de l'orientalisme sont très complexes, elles faisaient et continuent à faire l'objet de discussions scientifiques. La définition de l'Orient en termes géographiques est assez floue. L'orientalisme comme le concept d'antipode politique et culturel entre l'Europe et l'Orient est exposé aux débats entre les historiens, les politologues, les sociologues, les anthropologues, etc. Ces débats montrent que ces deux termes clés se trouvent toujours en état de transformation et dépendent du développement d'autres sciences apparentées et de la société mondiale en générale.

2. L'orientalisme dans la peinture

2.1. L'Orient dans la vie culturelle en France

Dans le cadre de l'étude de la représentation des femmes noires en peinture et en photographie effectuée dans notre travail, l'Orient et l'orientalisme sont des notions clés. Comme nous l'avons déjà mentionné, en parlant de l'orientalisme, nous ne partons pas du concept politologique et anthropologique, mais nous nous concentrons sur la définition artistique de l'orientalisme. L'intérêt politique pour les pays arabes de l'autre rive de la Méditerranée n'était pas le seul aspect de la colonisation française : les pays exotiques éveillaient également l'intérêt des écrivains et des artistes qui dépeignaient leurs visions de l'étranger oriental par des moyens littéraires ou picturaux.

En littérature française, déjà au début du XIX^{e} siècle l'orientalisme se reflète dans les œuvres romantiques de F.-R. Chateaubriand et de A. de Lamartine, dans les poèmes de V. Hugo. La

plupart des œuvres littéraires sur les pays exotiques écrites dans la première moitié du XIX^{e} 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^{e} siècle on compte Charles Baudelaire avec ses poésies des *Fleurs du mal* et Gustave Flaubert surtout avec son roman *Salammbô*. Il est connu que pendant son voyage au Soudan, Flaubert fit connaissance d'une danseuse et courtisane égyptienne, Kuchuk Hanem, dont il tomba amoureux. Kuchuk servit de prototypes pour des personnages féminins dans beaucoup de ses œuvres. Elle devint un symbole de sensualité et de sensibilité, mais aussi de tentation charnelle et de fécondité. Grâce à elle, la littérature mondiale connût l'image d'une femme orientale charmante, mystérieuse et séduisante (cf. Klinkenberg 2009, 351ss, 414ss ; Said 2003, 186ss).

Pour donner un exemple des impressions d'un artiste européen sur la réalité étrangère, nous pouvons citer les mots de Victor Hugo sur l'Afrique : « Quelle terre que cette Afrique ! L'Asie a son histoire, l'Amérique a son histoire, l'Australie elle-même a son histoire ; l'Afrique n'a pas d'histoire. Une sorte de légende vaste et obscure l'enveloppe […] Le flamboiement tropical, en effet, c'est l'Afrique. Il semble que voir l'Afrique, ce soit être aveuglé. Un excès du soleil est un excès de nuit » (Discours sur l'Afrique, 18 mai 1879, cité d'après Bancel et al. 1993, 27).

Une autre façon de représenter l'Orient existe grâce à la peinture. L'image séductrice de l'Orient apparut en Europe déjà au XVII^{e} siècle. Au XVIII^{e} siècle, des « turqueries » furent de la mode ; la traduction des *Mille et Une Nuit*, les *Lettres persanes* (1720) de Montesquieu, *Zaïre* (1732) de Voltaire ou l'*Enlèvement au sérail* (1780) de Mozart jouirent d'une grande popularité. Quant à la peinture, on voyait apparaître dans les salons avant tout des portraits de sultans et des tableaux avec des scènes de chasse ou de bataille. Pourtant, il ne s'agissait pas de véritable orientalisme : des peintres représentaient un Orient rêvé et fantasmatique, comme des coulisses pour des sujets pittoresques et inhabituels (cf. Laclotte/Cuzin 1991, 656).

Au tournant du XIX^{e} siècle, les campagnes militaires d'Afrique du Nord conduites par Napoléon eurent non seulement des succès militaires, mais elles donnèrent aussi de nouvelles impulsions à l'orientalisme en peinture. À partir de ce temps-là, nous faisons connaissance de l'Orient par de grands tableaux de la peinture historique : l'orientalisme se nous présente comme une « peinture noble », légitimé par le « grand genre », et montre que l'Orient était perçu comme une partie de l'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'État 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'Égypte de Napoléon (cf. Bancel et al. 1993, 26s ; 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 ou des scènes de rue. 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, 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 d'Eugène Delacroix (cf. Laclotte/Cuzin 1991, 656ss).

Ici, il faudrait ajouter quelques mots sur l'institutionnalisation de cet intérêt artistique pour l'Orient en France qui déboucha dans la création de la Société des peintres orientalistes français à la fin du XIX^{e} siècle. Son président Léonce Bénédite, conservateur du musée du Luxembourg, éprouvait une grande affection pour les œuvres des orientalistes. Étant un homme de grande culture et disposant de relations sociales importantes, il était convaincu que les activités des orientalistes pouvaient éveiller en France des sympathies pour les pays étrangers d'outre-mer. Sous le mécénat des hauts fonctionnaires, la Société tenait des expositions annuelles et des conférences et distribuait également des bourses pour les séjours en Algérie. En 1913, la Société comptait plus de cent trente peintres et vingt-quatre sculpteurs (cf. Bancel et al. 1993, 48s).

2.2. Les motifs orientaux dans les peintures 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^{e} siècle (qui correspondent dans une certaine mesure aux styles littéraires). Avant tout, c'est le romantisme 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 (cf. Laclotte/Cuzin 1991, 795ss).

L'influence du néoclassicisme qui s'éteint au début du XIX^{e} 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 d'E. 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^{e} siècle. Il offre une vision objective de la vie contemporaine et s'accorde avec un autre média qui se développe à cette époque : avec la photographie (cf. Delpont 2003, 14 ; Doy 1998^{2}, 72ss ; Laclotte/Cuzin 1991, 757ss).

Parmi les peintres orientalistes les plus célèbres du XIX^{e} 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^{e} 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 ainsi qu'offrant des œuvres exemplaires des peintres orientalistes, on essayera de montrer tous les divers aspects de la description picturale de l'Orient avec une attention particulière sur les femmes.

- **Ingres et « l'Orient sensuel et voluptueux »**

Dans l'histoire de la peinture orientaliste, Jean-Auguste-Dominique Ingres mérite d'être appelé le premier peintre qui élabora 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 le Chapitre V., section 1. *L'orientalisme dans la photographie*) 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, vues de dos, le plus souvent allongées sur un lit, offertes aux regards des spectateurs. Ce modèle remonte à la *Vénus d'Urbin* (1583) de Titien, à la *Vénus à son miroir* (1649) de Velázquez et s'inspire également du thème des baigneuses (cf. ibid., 449ss).

De gauche à droite : J.-A. Ingres, *La Grande Odalisque* (1814)[11], *La Petite Odalisque* (1828)[12] ; Titien, *Vénus d'Urbin* (1583)[13] ; D. Velázquez, *Vénus à son miroir* (1649)[14]

- **Delacroix et « l'Orient romantique »**

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* (ou *Exercices marocains*, 1832) que l'on attribue au style romantique (cf. Alaoui 1994 ; Klinkenberg 2009, 458ss).

De gauche à droite : E. Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834)[15], *Odalisque* (1857)[16], *La Mort de Sardanapale* (1827)[17], *Fantasia*, ou *Exercices marocains* (1832)[18]

- **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. Ce peintre orientaliste 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

[11] Klinkenberg 2009, 610
[12] Klinkenberg 2009, 610
[13] http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Tizian_102.jpg [11.01.2014]
[14] http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Diego+R_+de+Silva+y_Vel%C3%A1zquez/Venus+im+Spiegel/11679.html [11.01.2014]
[15] Peltre 2004, 96s
[16] Klinkenberg 2009, 615
[17] Thornton 1993, 165
[18] Peltre 2004, 174s

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.

De gauche à droite : Th. Chassériau, *Intérieur oriental* (1850-1852)[19], *Danseuses mauresques* (1849)[20], *Un Bain au sérail* (1849)[21]

- **Fromentin et « l'Orient essentiel »**

Une autre façon de traiter l'Orient était de représenter la nature, tout comme Eugène Fromentin. Pour ce peintre, 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.

De gauche à droite : E. Fromentin, *Une Rue à El-Aghouat* (1859)[22], *Le Pays de la soif* (1869)[23]

- **Gérôme et « la peinture de genre »**

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.

[19] Athenaeum 2012
[20] Delpont 2003, 224
[21] Thornton 1993, 76
[22] Peltre 2004, 123
[23] Klinkenberg 2009, 623

De gauche à droite : J.-L. Gérôme, *Marchand de tapis au Caire* (1887)[24], *Charmeur de serpent* (1880)[25], *La Grande piscine de Brousse* (1885)[26], *Le Marché d'esclaves* (1866)[27]

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 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.

Toutefois, 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 thèmes 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 les 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).

[24] http://www.connaissancedesarts.com/peinture-sculpture/diaporama/jean-leon-gerome-au-musee-d-orsay-86926.php [11.01.2014]
[25] Des Cars 2010, 279
[26] Thornton 1993, 70s
[27] Des Cars 2010, 273

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 le 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 sur la mode en France (par exemple, les vêtements que l'on voit dans l'image).

De gauche à droite : A. Renoir, *Une Femme d'Alger* (1870)[28], *Parisiennes habillées en Algériennes* (1872)[29]

Un résumé du développement historique du courant orientaliste a été proposé par Victor Segalen, médecin, romancier et ethnographe français. Dans son œuvre *Essai sur l'exotisme* (1912-1914) il définit les étapes de la manifestation de l'orientalisme et de l'exotisme dans la peinture qui se côtoient dans l'histoire des arts. Premièrement, c'est le « fantasme pour le lointain, prétexte pour le débridement » (Bancel et al. 1993, 28), qui s'exprime, par exemple, dans les œuvres d'Ingres. « [L]a fascination du voyageur qui magnifie les lieux », qui se trouve dans les toiles de Delacroix, constitue la deuxième étape. « [L]e regard qui se veut analytique de l'ethnologue » et « celui qui veut pénétrer dans la culture étrangère » (ibid.) sont selon Segalen les deux autres phases du développement de l'exotisme.

Parlant du « fantasme exotique », on peut observer la combinaison des trois axes sur lesquels il s'appuie : la violence, l'exotisme et l'étrangeté. Les tableaux de Th. Chassériau, de J.-L. Gérôme ou d'E. Delacroix ainsi que de nombreuses peintures d'histoire illustrent le mélange de ces trois éléments. Le cœur des œuvres fantasmatiques est souvent formé par la sensualité des femmes et la virilité héroïque des hommes représentés, par le dramatisme des sujets et la passion. Le second mode de la manifestation de l'exotisme réside dans l'attitude « touristique ». On observe ce point de vue chez les artistes qui visitèrent eux-mêmes des pays orientaux. Ici, il ne s'agit pas de rêver et de fantasmer, mais de détenir le pittoresque, ce que l'on exprime dans la représentation des scènes de rues, des bazars ou des déserts. Dans les œuvres « ethnologiques » les artistes pénètrent dans une autre culture, cherchent à franchir les frontières de l'altérité et à connaître la vie étrangère. Ils

[28] Thornton 1993, 114
[29] Delpont 2003, 37

étudient les sujets de la représentation (par exemple, les manifestations de mœurs et des traditions) en les comparant avec celles de leur pays d'origine et, de cette façon, ils découvrent leur propre identité (cf. Bancel et al. 1993, 39ss).

Ainsi, dans la rétrospective, les spectateurs et les critiques d'art d'aujourd'hui peuvent observer des expressions d'orientalisme dans les peintures les plus diverses. Né comme l'effet de la fascination des artistes du XIX^{e} siècle par l'Orient mystérieux, ce style s'est développé dans des différentes directions et nous présente toute la gamme des sujets basés sur les réalités exotiques du XIX^{e} siècle.

2.3. Les particularités des sujets quant à la représentation des femmes

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 des corps nus féminins 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).

D'un autre côté, les peintres orientalistes visaient à maintenir la vision de l'Orient, définie en France, s'appuyant plutôt sur des stéréotypes et des « légendes » de l'Orient déjà connus en Europe. Ainsi, comme une source pour sa représentation d'un bain turc (voir l'image ci-contre) Ingres utilisa la description de Mme Mary Wortley Montagu qui y avait assisté. Mais il l'a peint selon les mythes répandus en Europe racontant que dans ces établissements il y avait des activités sexuelles excessives. Il ignora que Mme Montagu insistait sur la pureté du comportement de ces femmes (cf. ibid., 129).

J.-A. Ingres, *Le Bain turc* (1860-1863)[30]

[30] Thornton 1993, 67

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 et des vêtements, 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 « réduit les personnages orientaux seulement à un détail supplémentaire intéressant, exotique et potentiellement déshumanisé, en nous éloignant d'eux-mêmes, de leur environnement et des relations de pouvoir dans le cadre de l'image d'une manière efficace » (traduit de Lewis 2003, 113).

2.4. 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 observe 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, constituent les objets de désirs, servent plutôt d'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 XIX^{e} 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 poëte : « 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 que l'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 les peintures de la première que dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, 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.

Dans ce contexte, il faut faire remarquer un cas exceptionnel – le portrait d'une négresse qui remonte à 1800, peint par une artiste féminine française, Marie-Guillemine Benoist (voir l'image ci-dessous). 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[2], 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)[31]

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 autres, 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.

3. La représentation de la réalité exotique dans d'autres genres des arts visuels

3.1. Les livres scolaires et la presse enfantine illustrée

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que la peinture orientaliste était née comme un ensemble d'œuvres romantiques, fantasmatiques et rêvées des peintres qui avaient visité des pays exotiques ou qui simplement avaient laissé libre cours à leur fantaisie. Si au début du XIX^{e} siècle on présentait les tableaux orientalistes dans des salons ou à des cercles clos et élitaires de spectateurs, à la fin du XIX^{e} siècle nous observons un changement dans la manière de présentation au public des œuvres sur des sujets exotiques. Apportées par des peintres voyageurs ou nées en France, les impressions représentées sur le papier ou sur la toile devaient désormais être diffusées à un large cercle de spectateurs. Dans les trente dernières années du XIX^{e} siècle, on note une innovation essentielle qui consiste en une large distribution de ces ouvrages par des techniques d'impression.

Ce sont entre autres des journaux, des magazines, des romans illustrés et des cartes postales qui servirent de moyen de multiplication des images de l'« étranger ». De plus, la loi de libéralisation, adoptée le 29 juillet 1881, favorisa le développement des activités dans le domaine de la presse. Dans cette section, nous allons nous pencher sur la représentation des réalités exotiques dans d'autres genres d'arts visuels que la peinture romantique – dans les textes iconographiques de style plutôt journalistique.

[31] Doy 1998[2], 35

Le savoir sur les pays récemment découverts se répandait non seulement dans les cercles des politiciens, des marchands ou des artistes de la société française, ce savoir devait atteindre aussi les jeunes Français dans les écoles. Avec le temps, de plus en plus de manuels d'histoire ou de géographie contenaient des chapitres sur les nouvelles colonies, les pays africains jouant le rôle d'exemples. Les textes y étaient souvent accompagnés par des illustrations qui complétaient les histoires sur les indigènes ; on raconte « l'expansion coloniale » et on parle de « nos colonies africaines ». Il faut mentionner que l'iconographie dans ces manuels ne se réduisait qu'à la répétition des stéréotypes sur les pays colonisés et leurs habitants (cf. Bancel et al. 1993, 36s, 66s). Les derniers y étaient présentés comme des êtres inférieurs, obéissants et presque à l'état d'animaux, contrairement aux Français commandants et puissants. Les trois exemples d'illustrations des différents manuels remontant à 1877, 1928 et 1949 nous donnent des preuves de l'attitude dénigrante raciste et de l'image indigne des personnes noires créée pour les élèves français :

Questionnaire

Qui sont les pauvres gens que vous voyez se traînant à terre? — De quelle couleur sont-ils? — Pourquoi semblent-ils si malades? — Que voyez-vous à leurs mains? — Ne voyez-vous pas quelques-uns d'entre eux qui pleurent? — Quelle est la cause de leur douleur? — Montrez quelques esclaves agenouillés qui joignent les mains. — Qui supplient-ils? — Comment sont vêtus l'archevêque et son compagnon? — Pourquoi portent-ils un grand chapeau de toile? — Qui sont les deux hommes debout en face d'eux? — Comment s'appelle le manteau qui couvre celui qu'on voit de dos? — Quel est l'animal que tient l'autre par la bride? — Voyez-vous encore d'autres chameaux au fond de l'image?

De gauche à droite : Perot, *Les Quatre races*, illustration, *Tour de France par deux enfants,* G. Bruno (1877) ; M. Guiraud, *Histoire de France CP* (1928) ; J. Fuster et A. Lebrun, *Premier livre d'Histoire de France C.E.* (1949)[32]

De plus, la seconde moitié du XIX^{e} siècle connût le développement de la presse enfantine. Par exemple, en 1857 la librairie Hachette lança *La Semaine des enfants. Magazine d'images et de lectures amusantes et instructives*. Dans les décennies suivantes, plusieurs autres

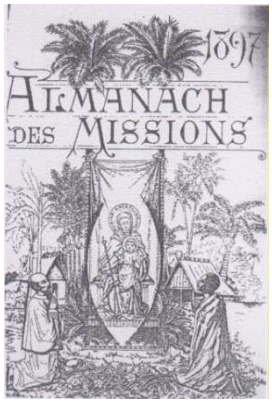
[32] Bancel et al. 1993, 40, 67

magazines suivirent. Les images dans ces magazines accomplissaient non seulement la fonction d'illustration, mais aussi servaient de moyens de récit – le mode de narration qui donna origine aux bandes dessinées qui jouissent d'une grande popularité auprès des Français de nos jours. Si les Africains noirs apparaissaient dans les histoires de la presse enfantine, c'était souvent dans des rôles ridicules ou méchants (cf. Bancel et al. 1993, 39).

3.2. La représentation des colonies dans les revues missionnaires

Les revues missionnaires étaient un autre genre de textes qui étaient largement diffusés dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Cette littérature se concentrait surtout sur la propagation de la loi et de l'éducation chrétienne ; la mission civilisatrice des Européens visait à apporter la lumière catholique parmi des peuples sauvages. Les missionnaires étaient vus comme des héros qui luttaient pour l'avancement de l'humanité.

Le contenu des ouvrages missionnaires était souvent accompagné d'illustrations correspondantes aux thèmes civilisateurs. Elles présentaient l'Afrique noire (la destination principale des propagateurs) en termes de nature vierge, d'une civilisation à l'étape d'enfance ; les indigènes y étaient représentés comme des êtres primitifs. Les images dans des revues missionnaires montraient des sujets de la vie quotidienne des pays étrangers, des dessins de leur apparence générale, de leurs coiffures, de scènes de marché et d'artisanat.



Almanach des Missions catholiques (1897)[33]

Il faut attirer l'attention sur le fait qu'un grand nombre de ces illustrations, surtout vers la fin du siècle, étaient des images photographiques. Ce média visuel convainquait par l'effet du réel qu'il produisait, les photographies accomplissaient une fonction documentaire et informaient le public français sur la vie dans les colonies. Par exemple, dans les *Missions catholiques françaises au XIX^{e} siècle*, éditées en 1902, on a présenté 107 épreuves sur le thème des us et coutumes ainsi que 54 prises sur le vif de la vie quotidienne africaine. En outre, cette revue était consacrée aux « types humains » selon une approche très « ethnicisante » (cf. Bancel et al. 1993, 50ss).

3.3. Les images dans les cartes postales

En ce qui concerne d'autres genres d'arts visuels que la peinture qui communiquaient aux Français des informations sur la vie dans les colonies lointaines, il ne faut pas oublier un riche ensemble de cartes postales apparu à la fin du XIX^{e} et au XX^{e} siècle. Les cartes postales représentaient un message direct qui visait à transmettre à leurs destinataires non

[33] Bancel et al. 1993, 53

seulement les mots écrits sur l'arrière de la carte, mais aussi à renforcer ces mots par une représentation visuelle accompagnante et à montrer une image frappante de la réalité exotique ou justement à communiquer un fait curieux. Sous toutes ses formes, une carte postale produisait un effet immédiat sur le destinataire, étant un message « individualisé ».

Il existe environ 200 000 cartes postales réalisées de 1888 jusqu'à la fin du XX^{e} siècle qui racontent l'Afrique noire coloniale ; des collections encore plus riches sur les sujets de l'Afrique du Nord et de l'Indochine n'y sont pas comprises. Anciennes (jusque 1914-1920) ou plus modernes (jusqu'à la fin des années 1950), les cartes postales étaient produites presque exclusivement pour les Européens et, comme on peut le penser, présentaient aux colonisateurs des réalités environnantes les plus étonnantes. Indépendamment du territoire concerné, dans les collections des cartes postales de l'époque on trouve les mêmes thèmes : « milieu géographique, paysages urbains et ruraux, types humains, scènes de la vie quotidienne, manifestations culturelles, fêtes civiles et religieuses, équipement et grands travaux, transports terrestres, maritimes et fluviaux, événements de […] l'histoire, […] les activités des missions chrétiennes » (Bancel et al. 1993, 24).

Adoptées en octobre 1869 par l'administration des postes d'Autriche-Hongrie, définies comme « un papier bristol » de 14 sur 9 cm, « admis à circuler à découvert », les cartes postales sont devenues très populaires et répandues dans le monde entier en quelques années (cf. ibid., 25). Souvent négligées dans la littérature scientifique de l'histoire de l'art, les cartes postales doivent sans doute être étudiées comme des témoignages iconographiques importants relatifs à un pays ou à un thème donné. Il faut remarquer qu'à la différence des images peintes ou photographiques qui permettent une manière d'expression libre de l'artiste, les cartes postales sont plus dépendantes des institutions des pays de leur production. Elles sont dans une plus grande mesure soumises à la censure et au contrôle par des autorités du contenu qu'elles transmettent.

Les images reproduites ci-dessous abordent un sujet important qui est présent dans un grand nombre des cartes postales du XIX^{e} et du XX^{e} siècle – l'apparence des étrangers habitant les colonies et ledit « transport de la beauté » :

De gauche à droite : Sénégal, *Jeune fille du Cayor* (début XX^e siècle)[34] ; *Type Marocain*[35] ; une carte postale de Tunisie[36] ; *Jeune égyptienne*[37] ; *Algérie – Types de Mauresques*[38] (toutes les images par photographes inconnus)

Comme nous pouvons le voir, le physique des habitants de l'Afrique, soit Sénégal, soit Algérie, était mis au centre de la représentation. Tandis que les deux premières images informent les spectateurs sur les traits de visage, les vêtements, les bijoux typiques des peuples inconnus, les trois dernières images contiennent un message plus profond. Ce sont des représentations plus érotiques qui attirent l'attention sur les charmes féminins des habitantes des colonies françaises. Pourtant, le fait que les femmes soient montrées avec le buste nu parle de l'attitude supérieure des auteurs de ces épreuves envers les personnes photographiées et, comme on peut le supposer, envers les femmes de ces pays en général.

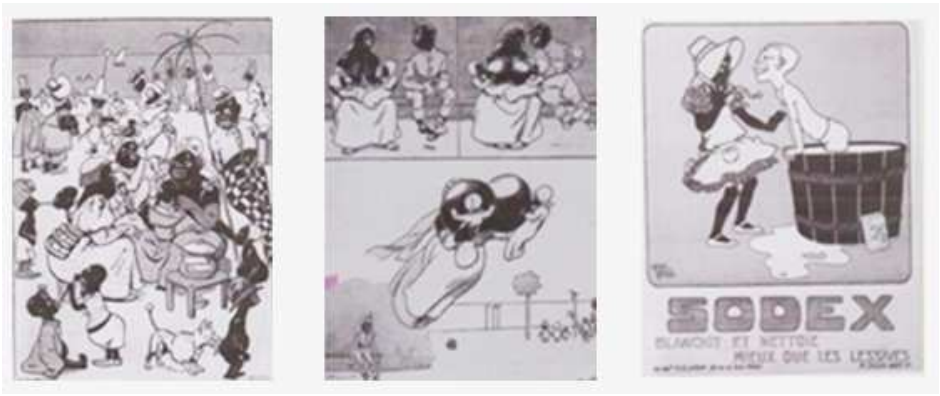
3.4. Les étrangers et les caricatures

Avec le progrès en matière de presse et de journalisme à la fin du XIX^e siècle, un autre genre iconographique connût un développement assez rapide et devint très populaire chez les lecteurs de la presse française – celui de la caricature. Il fut inévitable que dans le contexte de l'expansion coloniale française, les personnages qui représentaient des indigènes fussent victimes de la satire caricaturale. Ici, nous notons un autre aspect de l'attitude des colonisateurs face aux peuples colonisés. Ce n'est pas un regard dénigrant, l'expression de la violence ou de l'esclavage, mais l'intention de les rendre ridicules.

L'Afrique et le thème colonial devinrent donc un sujet de moqueries qui, parfois, dégénèrent en positions racistes. Ainsi, mettant en relief la sauvagerie des habitants de l'Afrique, on les compare à des singes et on l'insinue dans les images. Par exemple, une caricature dans un journal d'Épinal montre un Turc à tirette assimilé à un chimpanzé habillé de pacotille. Très souvent, l'emploi du mot « nègre » laisse remarquer l'attitude méprisante par rapport aux Africains. De plus, la presse française utilise le fait de leur peau noire pour les mettre au centre des plaisanteries (voir les images ci-dessous). En ce qui concerne la représentation

[34] Bancel et al. 1993, 24
[35] Bancel et al. 1993, 40
[36] Bancel et al. 1993, 40
[37] Carte postale privée
[38] Carte postale privée

des femmes, elles deviennent l'objet des moqueries par l'illustration hyperbolique de leur sexualité et de l'érotisme (cf. Bancel et al. 1993, 32ss).



De gauche à droite : R de la Nézière, *Au pays noir. Le thé à Trounoirville – Plage*, dessin, Le Rire (2 septembre 1905)[39] ; R. de la Nézière, *Aérostation*, dessin, Le Rire (17 octobre 1903)[40] ; Gus Bofa, *Sodex*, affiche publicitaire (vers 1910)[41]

La publicité, et plus singulièrement les affiches publicitaires, reprirent à leur tour ces tendances caricaturales. De cette manière, les dessins ridiculisés des habitants des colonies atteignirent un grand cercle de spectateurs et contribuèrent à la création d'une position dénigrante envers les peuples colonisés ; on ne les prenait plus au sérieux. En général, la satire comme moyen de suppression morale est souvent sous-estimée, et en l'occurrence, des caricatures ont participé à la formation d'une certaine identité des étrangers dans l'esprit des Français.

Ainsi, la représentation du thème des colonies et de l'Afrique dans la presse (journaux, affiches, publicité) diffère de la représentation romantique et pittoresque qui est visible dans la majorité des tableaux des peintres orientalistes. Soumise au contrôle politique dans une plus large mesure que la peinture, la presse traite des sujets coloniaux d'une manière plus sèche et sans artifice. De plus, elle met un accent particulier sur l'opposition « colonisateur – colonisé ». Les scènes représentées montrent les Blancs toujours comme vainqueurs, attestant la supériorité française ; les Noirs, par contre, ne sont montrés qu'en état de défaite, sur le point d'être matés, lâches et primitifs. Les indigènes doivent s'incliner devant la prédominance morale, militaire et technique des Français. Les images largement distribuées aux spectateurs français relèvent l'interprétation européenne de la colonisation : le Blanc ordonne, le Noir exécute. Fréquemment, les Blancs sont placés au premier plan ou au centre de l'image, ils dominent la scène et ressortent nettement comme l'élément principal de la représentation (cf. Bancel et al. 1993, 19ss).

D'ailleurs, les scènes sur ces sujets se distinguent par un caractère cruel et violent, on est témoin d'une véritable mise en scène du pouvoir de l'Empire français. Il faut aussi

[39] Bancel et al. 1993, 35
[40] Bancel et al. 1993, 35
[41] Bancel et al. 1993, 37

mentionner que souvent, les thèmes de l'exaltation de la valeureuse armée française et de la glorification de son succès en Afrique sont hypertrophiés. Jamais on ne représente dans une image la défaite des Français contre les combattants indigènes, ce sont les Français qui conquièrent le monde. Ainsi, « [q]ue ce soit dans les portraits d'explorateurs ou les scènes de bataille, la militarisation de la présence française en Afrique se traduit par une militarisation de l'iconographie » (ibid., 19). Les représentations des thèmes « exotiques » dans les journaux, les revues et les magazines français publiés en grande quantité après 1880 s'éloignent des toiles fantasmatiques, typiques des débuts de l'orientalisme. L'opposition « Blanc – Noir » y est dominée par la représentation de la violence et des thèmes militaires.

Chapitre V. La photographie : un nouveau média pour établir de nouveaux modes de représentation

1. L'orientalisme dans la photographie

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

Au milieu du XIX^{e} siècle, les arts visuels s'enrichissent d'un autre média 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 photographiques où on travaillait sur l'élaboration de nouvelles méthodes et où on utilisait la photographie dans de différents domaines surgirent à Paris.

Les photographes ne tardèrent pas à appliquer ce nouveau média également pour l'investigation de l'Orient. Dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, les pays orientaux n'étaient plus un monde 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 aurait été 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 classifier, 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 devinrent 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.

De gauche à droite : Photographe inconnu, *Campement en Afrique du Nord* (1865)[42] ; « Lévy et Fils », *Une Mosquée de l'Ordre soufi d'Aïssaoua* (1889)[43], *Des Étaux d'un marché* (1889)[44] ; P. Sebah, *Vendeuses d'oranges* (1875)[45] ; P. Trémaux, *Une Laveuse* (1847-1854)[46]

- **Les gens, leur apparence et les vêtements** 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. Évidemment, 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.

De gauche à droite : F.-J.-A. Moulin, *Officiers et sous-officiers de tirailleurs indigènes* (1857)[47] ; A. Leroux, *Mauresques en costume de ville* (1880)[48] ; P. Sebah, *Un Groupe de femmes* (1875)[49] ; Photographe inconnu, *Jeune égyptienne*[50] ; Photographe inconnu, *Algérie – Types de Mauresques*[51]

[42] Delpont 2003, 143
[43] Köpke 2007, 461
[44] Köpke 2007, 466
[45] Köpke 2007, 408
[46] Doy 1998[2], 246
[47] Delpont 2003, 145
[48] Delpont 2003, 248
[49] 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. Il est possible, comme dans le cas de la jeune fille dans la photographie de Moulin, qu'il s'agisse d'une mise en scène avec l'intention de reprendre le motif de l'odalisque, le narguilé contribuant à la création d'une atmosphère exotique.

De gauche à droite : G. de Beaucorps, *Jeune fille au narguilé* (1859)[52] ; F.-J.-A. Moulin, *Femme maure en visite* (1860)[53]

- 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 Darfour, 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 à des études ethnographiques.

De gauche à droite : F.-J.-A. Moulin, *Une Femme des Ouled Naïl* (1856)[54], *Groupe de trois Ouled Naïl*, (1856)[55] ; P. Trémaux, *Une Jeune femme du Darfour* (1847-1854)[56]

1.2. Les exemples de sources des images photographiques de l'Orient

En comparaison avec la peinture, les sources des images photographiques de la seconde moitié du XIX^{e} siècle présentant l'Orient sont plus rares, car comme moyen technique de

[50] Carte postale privée
[51] Carte postale privée
[52] Delpont 2003, 137
[53] Delpont 2003, 248
[54] Doy 1998^{2}, 235
[55] Doy 1998^{2}, 236
[56] Doy 1998^{2}, 240

représentation, la photographie connût un véritable développement dès le début du XX[e] siècle. 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 est l'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 afin de 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. À son retour à Paris, Moulin 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 ; MacCauley 1994, 391).

L. 498.
L'ALGÉRIE
PUBLICATION NATIONALE
PANORAMAS
TUNIS
SAHARA
PORTRAITS
51 Doy 1998, 235
52 Doy 1998, 236
53 Doy 1998, 240

F.-J.-A. Moulin, L'Algérie photographiée (1856)[57]

Pierre Trémaux est connu pour ses photographies faites dans les années 1840 et 1850 pendant ses voyages dans les pays africains : au Soudan, en Égypte, en Nubie et en Éthiopie. Les descriptions de ces pays, les commentaires et les impressions, rédigés par Trémaux et publiés 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 réalisées par Trémaux, on a l'impression qu'elles étaient destinées à enregistrer les différentes races d'hommes et d'identifier les traits

[57] http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57887565.r=moulin+l%27algerie.langFR [11.01.2014]

caractéristiques de chaque race selon l'apparence. De la même façon que Moulin, il pose les modèles dans un cadre statique, imitant un studio photographique. 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 (cf. Doy 1998[2], 238ss, 254 ; voir aussi le Chapitre I., section 4. *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 les photographies qui montrent des femmes à demi-nues sont perçues comme impudiques ou accentuant la sexualité de ces femmes. Trémaux nota également 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 de la diversité des cultures et, évidemment, par l'absence des connotations négatives. Ses photographies n'étaient destinées qu'à l'illustration du mode de vie dans les colonies françaises en Afrique.

Parmi les autres collections photographiques remontant à la seconde moitié du XIX^{e} 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 elle devint l'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 ainsi 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 trouve des photographies attribuées aux amateurs : à Firmin Eugène Ledien, Gustave de Beaucorps, Camille Silvy, Édouard Baldus, Jean Geiser, Alexandre Leroux, Pascal Sebah, au marquis Emmanuel de Noailles. Des militaires qui séjournaient 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^{e} siècle l'Orient était représenté non seulement par la peinture, mais également par un nouvel média – la photographie, qui reflète l'intérêt croissant 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 média 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.

2. La photographie en France dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle

2.1. La photographie comme un nouveau média

Après une vue d'ensemble des œuvres photographiques concernant les pays orientaux, présentée dans la section précédente, il faut aborder la question de l'origine et de la nature de la photographie ainsi que de son développement en France et avant tout à Paris. Comment ce nouveau média 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 média 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. 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 la 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, à l'industrialisation, à l'emploi des nouveautés techniques partout où l'Homme pouvait s'en servir. On peut aussi penser que l'élaboration des procédés photographiques contribua à l'invention de la télévision – d'un média 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 des 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.

À la fin du XIX^{e} siècle la photographie était un phénomène tout à fait moderne et d'avant-garde. Les admirateurs de ce média y trouvaient tout ce qui correspondait aux exigences et à l'esprit de l'époque : la précision, l'objectivité, la vitesse et la 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 ainsi que 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 média 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 ; MacCauley 1994, 1ss ; Scherer 1992, 33).

2.2. Le côté technique de la photographie

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 polycopier.

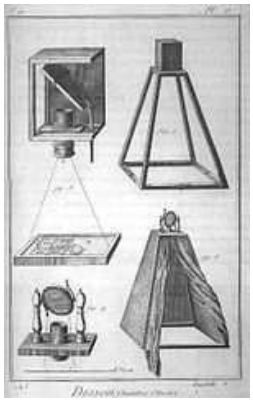
Un avancement considérable en procédés photographiques se produisit en 1841 quand William Henry Fox Talbot inventa la calotypie qui utilisait un négatif pour réaliser autant d'images que l'on voulait sur papier par tirage contact. Grâce à cette technique négatif-positif, les développements ultérieurs furent couronnés de succès, ce qui posa les fondements de la commercialisation de la photographie (cf. Lederbogen 2007, 60 ; MacCauley 1994, 2s ; Rosenblum 2007, 15ss).

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^{e} 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 du matériel photographique chimiquement sensibles.
- 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, 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 un grand appareil.
- 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 photographiques, déjà la chambre noire (en latin « camera obscura » – voir l'image à gauche), remontant au XIII^{e} siècle, pouvait être considérée comme précurseur des caméras photographiques. Au XIX^{e} 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. En même temps, le progrès dans le développement des différents éléments qui composaient l'appareil rendit possible la production des caméras assez compactes. Une pièce très importante et un des éléments clés d'une caméra était l'objectif, qui était le sujet des élaborations des techniciens et des opticiens (cf. Lederbogen 2007, 70ss ; pour des informations plus approfondies sur le développement des techniques photographiques voir Lederbogen 1989, 490ss).



D. Diderot et J.-B. d'Alembert, *Encyclopédie, planche* sur la « camera obscura » (seconde moitié de XVIII^{e} siècle)[58]

Les illustrations des appareils photographiques remontant à la seconde moitié du XIX^{e} siècle reproduites ci-dessous nous aident à nous imaginer ces constructions complexes qui étaient un grand progrès pour l'époque :

[58] Wikipédia[2]

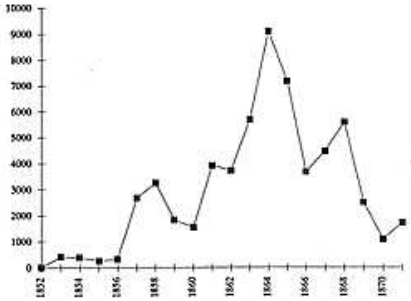
De gauche à droite : Une tente de laboratoire avec l'équipement d'un photographe de paysages (vers 1860) ; les appareils photographiques II (initialement d'un lexique de 1897) ; la « camera obscura » photographique, tente de Bowfield & Rouch (seconde moitié du XIXe siècle) ; la caméra aux portraits de Wanaus (seconde moitié du XIXe siècle)[59]

Pourtant, revoyant l'évolution de la photographie au cours du XIX[e] 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 à apporter un équipement volumineux.

2.3. La photographie à Paris et les sujets les plus populaires

Pour compléter la représentation du rôle de la photographie dans la société française dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, il faut également tracer l'histoire de la photographie à Paris à l'époque. Étant le centre démographique, économique et culturel de la France, cette ville offrait aussi le plus grand marché de photographies et le plus grand nombre de studios photographiques parmi toutes autres villes françaises.

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 d'instruments scientifiques qui contribuèrent au développement des nouveaux procédés. En ce temps-là, on pouvait acquérir des produits photographiques de luxe : des daguerréotypes. À partir de 1854-1856, la production des images photographiques commença à croître, atteignant son point culminant en 1867.



Nombre de photographies pour vente publique enregistrées à Paris en 1852-1871, fondé sur les registres du dépôt légal[60]

[59] Lederbogen 1989, 492, 493, 492, 495
[60] MacCauley 1994, 51

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

À partir de 1850, le nombre de studios photographiques croissait aussi, découvrant la nature commerciale de la photographie. Si en 1848, 13 studios étaient enregistrés à Paris, en 1868 il en avait 365 (cf. MacCauley 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 hors des studios photographiques. En effet, les photographes pouvaient vendre leurs épreuves aussi dans des librairies, dans 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 et à la commercialisation de la photographie, ils 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 uniquement à vendre, il faut aussi mentionner des expositions largement organisées à Paris. À 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 préciser que le plus souvent, les photographies étaient exposées parmi d'autres œuvres des arts visuels. (cf. MacCauley 1994, 88ss). Comme le montre le dessin de Desroches-Valnay *Exposition de la photographie française* ci-dessous, celle-ci jouissait d'une grande popularité.

De gauche à droite : Desroches-Valnay, *Exposition de la photographie française*, dessin (1867)[61] ; Goupil et C^ie^, *Exposition de photographie, section des colonies françaises*, photographie (1867)[62]

Cette exposition eut lieu à Paris en 1867 et 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 et de la Réunion. Les thèmes présentés concernaient les matières premières, les produits manufacturés, mais aussi les types de races comme sujets scientifiques et ethnographiques (cf. ibid.).

Il serait intéressant d'aborder aussi la question des sujets les plus populaires et donc, les plus lucratifs de la photographie. 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 J. Vallou de Villeneuve ou de F.-J.-A. 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 L. Rousseau et A. Devéria pour le Musée d'histoire naturelle (cf. MacCauley 1994, 97).

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 en général : 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

[61] MacCauley 1994, 89
[62] MacCauley 1994, 90

Ainsi constatons-nous qu'au cours de la seconde moitié du XIX^{e} siècle la photographie connût différentes phases d'évolution esthétique. Cela signifie que ce nouveau média prit un chemin indépendant de développement et montra avec succès son potentiel artistique.

3. La représentation des femmes dans la photographie

3.1. Les académies féminines

Dans le cadre de nos études, dédiées à la représentation des femmes noires dans la peinture et la photographie, il faut aborder un domaine important de l'art photographique où les femmes noires participaient : les académies photographiques. 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 de l'époque industrielle y apporta un nouvel aspect : la possibilité de multiplication des représentations photographiques (cf. Köhler/Barche 1985, 91ss ; MacCauley 1994, 154 ; Rouillé 1986, 50).

En principe, les académies photographiques 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 vue 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 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 « [l]'une des qualités principales, et probablement, la plus importante, de l'art est la chasteté. Vénus de Titien, Danaë de Correggio, Galatée de Raphaël sont chastes … elles sont des déesses et elles n'ont aucune suggestion provocatrice de femmes […] » (traduit de MacCauley 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 artiste très connu qui avait un studio photographique à Paris, fut arrêté car il possédait et vendait « des sujets obscènes ». Cependant, certains photographes continuèrent à se spécialiser dans la production des académies (cf. MacCauley 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 images 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. 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. Köhler/Barche 1985, 91ss ; MacCauley 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, mais 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).

3.2. Quelques exemples des académies

Dans ce contexte, il est important de présenter quelques épreuves exemplaires de l'époque où figurent des femmes nues. Les trois photographies ci-dessous proviennent de différents auteurs, mais elles révèlent le même style de représentation. Les femmes sont allongées sur un lit, des draperies orientales forment une alcôve et le jeu du clair/obscur contribue 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 : L.-C. d'Olivier, *Nu allongé sur un sofa*, étude n° 438 (1855)[63] ; A. Quinet, *Nu allongé*, étude n° 1 (1861)[64] ; J. Vallou de Villeneuve, *Nu allongé*, étude n° 1939 (1853)[65]

On peut y observer certaines marques de l'influence de l'orientalisme sur les photographes. Ce sont, en premier lieu, la pose du modèle et les draperies qui nous font penser aux odalisques orientales. De cette manière assez imprévue, l'orientalisme des grands peintres du XIX^{e} siècle fut adapté par un média 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 divers variations, « les nouvelles odalisques » jouissaient d'une grande popularité auprès des photographes et, évidemment, aussi auprès des spectateurs. Le premier exemple d'une

[63] Rouillé 1986, 49
[64] Rouillé 1986, 49
[65] Rouillé 1986, 49

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. MacCauley 1994, 167s).

Julien, *Étude académique* (1833)[66]

Une autre variation de la pose ingresque est proposée par Bruno Braquehais. Dans sa série des *Études 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 la représentation un air légèrement pompeux.

B. Braquehais, *Étude académique n° 5* (1854)[67]

On ne peut pas ignorer non plus les œuvres d'un autre photographe – Félix Jacques Antoine Moulin, qui fut l'un des plus actifs dans ce métier. Il avait un studio photographique de 1851 à 1869 où il réalisa des photographies de divers sujets. Il s'appelait lui-même « spécialiste dans les académies » (MacCauley 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 *Études photographiques*. L'artiste 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, *Études photographiques* (1854)[68]

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 contemplées : par des regards, elles communiquent avec le spectateur. Imitant la peinture – le genre des arts visuels le plus

[66] MacCauley 1994, 168
[67] MacCauley 1994, 169
[68] MacCauley 1994, 172

proche de la photographie, les photographes importent des idées créatives à la conception des académies.

3.3. La représentation des femmes noires

Les photographies de femmes montrées ci-dessus sont tirées de sources différentes. Malheureusement, il n'existe pas d'ouvrages complets sur la photographie dans des studios en France (précisément dans la seconde moitié du XIX^{e} 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 scientifique (cf. MacCauley 1994, 154ss) on trouve des indications que, par exemple, F.-J.-A. Moulin photographiait entre autres les femmes noires. On dispose d'une photographie prise par lui montrant une femme blanche et une femme noire (l'analyse détaillée de cette image voir le Chapitre VI., sous-chapitre A.).

F.-J.-A. Moulin, *Études photographiques* (1853)[69]

Une autre photographie dans laquelle 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 orientaliste : une odalisque blanche et une négresse. Mais à la différence d'une image « classique » d'une odalisque en peinture, les femmes posent dans un studio photographique, elles se tiennent debout ; c'est une variation moderne de ce sujet. Les draperies qui décorent l'arrière-plan rappellent toujours une atmosphère orientale.

C. Maurice, *Filles du sérail parisien* (vers 1900)[70]

L'auteur du portrait photographique de la négresse reproduit en bas à gauche est Félix Nadar – un photographe qui se dédia au côté esthétique de la photographie. On remarque une attitude artistique déjà en observant 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 (en bas à droite) et diffère des photographies de Moulin ou de Villeneuve qui représentent les femmes comme des objets de désirs érotiques.

[69] Doy 1998^{2}, 194
[70] Rouillé 1986, 125

De gauche à droite : F. Nadar, *Noire, le sein découvert* (vers 1862)[71] ; M.-G. Benoist, *Portrait d'une négresse* (1800)[72]

Au cours de nos recherches nous avons 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 ci-dessous appartient au genre scientifique, et la chose frappante est qu'elle montre une femme, et de plus, une femme noire, comme objet d'études anthropologiques. Au XIX^{e} siècle beaucoup de gens immigrés des pays africains habitaient à Paris et cette femme y était arrivée 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 mis 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^{2}, 196).

Rousseau, *Stinée* (1855)[73]

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 dans ce chapitre. Ici, la femme de Rousseau représente une race, un type. Dans le Chapitre III., section 1. *Les conceptions racistes*, le traitement raciste face aux personnes noires fut 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. Elle est isolée de sa société, de son environnement social et culturel habituel. On ne relève son identité

[71] Rouillé 1986, 115
[72] Doy 1998^{2}, 35
[73] Doy 1998^{2}, 197

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 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[2], 198).

Ainsi, la naissance de la photographie au milieu du XIX[e] 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, elle s'établit comme un nouveau genre d'art. La représentation des femmes y prenait une place importante, surtout en ce qui concerne les académies féminines. On note l'influence de l'orientalisme en photographie : 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 VI. L'analyse et l'interprétation des images – le schéma élaboré et les exemples d'analyse et d'interprétation

Dans l'*Introduction* de notre thèse de doctorat, nous avons présenté les différentes approches à l'étude des images, autant classiques que plus modernes. D'un côté, nous avons parlé du fait qu'il existe un assez grand nombre de méthodes pour l'étude des images, de l'approche symbolique à l'approche féministe, et d'un autre côté, nous avons essayé de montrer des traits spécifiques de certaines méthodes.

Dans le cadre de notre thèse de doctorat, nous avons élaboré un schéma d'analyse et d'interprétation des images qui ne dérive directement d'aucune des méthodes décrites dans l'*Introduction*. L'approche que nous allons présenter est le résultat de réflexions sur la **nature** des images et des efforts afin de comprendre des **structures** qui constituent la base pour l'expression du contenu dans une image. Nous partons de la supposition que les images, peintes ou photographiques, sont des produits de la textualité et nous nous appuyons sur le concept du phénomène « texte » selon les avis de M. Metzeltin/M. Thir (cf. Metzeltin/Thir 2012, 8ss). Ainsi entendons-nous par un texte un ensemble de propos cohérents qui assume une fonction communicative dans le cadre d'un message que l'émetteur, qui poursuit une certaine intention, transmet au récepteur, qui reconnaît ce message (le texte) comme un propos achevé grâce à des signaux formels. Dans le contexte d'une telle communication, les aspects de l'anthropologie culturelle jouent un rôle significatif (cf. ibid., 12).

En nous fondant sur cette théorie, mais aussi sur les modèles pour l'analyse et l'interprétation proposés par M. Metzeltin dans le *Skript* pour le semestre d'été 2010 (cf. Metzeltin 2010[1]) et par M. Metzeltin et M. Thir dans le livre *Textanthropologie*, mentionné ci-dessus (cf. Metzeltin/Thir 2012, 29s), nous avons conçu un schéma présenté ci-après.

Le premier chapitre de notre schéma d'analyse et d'interprétation aborde le **contexte** de la création de l'image. Les informations sur l'auteur de l'image, sur les circonstances de sa création, sur son appartenance à un certain genre et style, sur les relations intertextuelles, etc. sont des éléments importants pour une meilleure compréhension du message transmis par l'image et peuvent également guider son interprétation. Le deuxième et le troisième chapitre de ce schéma reflètent les deux caractéristiques de base d'un texte : la **cohérence** (la connexion au niveau du contenu) et la **cohésion** (la connexion au niveau formel). En nous appuyant sur les critères de cohérence et de cohésion dans un texte littéraire élaborés par A. Frank et M. Meidl (cf. Frank/Meidl 2006), nous présenterons les approches à l'étude de la structure profonde et de l'organisation de la surface d'une image. Et enfin, les questions formulées dans la ***conclusion*** inviteront à réfléchir sur le but du message exprimé par cette image ainsi que sur les particularités de cette œuvre.

Outre les travaux de M. Metzeltin et M. Thir ainsi que l'article d'A. Frank et M. Meidl que nous avons mentionné, nous avons été inspirés par la publication de W. Aichinger (cf. Aichinger 2003) et par les idées de H. Sowa et B. Uhlig (cf. Sowa/Uhlig 2006). Dans notre schéma, nous utilisons les avancées de l'étude des textes (« Textwissenschaft »), qui est la science la plus développée parmi les sciences qui étudient les produits sémiotiques, et nous essayons, entre autres, d'appliquer les approches de l'étude des textes écrits à l'étude des images. D'une part, nos expériences prouvent que l'on peut découvrir dans les images des principes de l'expression du contenu et de l'organisation de la surface qui sont similaires (et parfois très similaires) à ceux des textes écrits – ce qui atteste que les images et les textes écrits se fondent sur la même base sémiotique. Le choix de six exemples pour l'analyse a été effectué au fur et à mesure que nous avancions avec l'examen du matériel empirique. Dans ces cas concrets, l'analyse et l'interprétation illustrent l'application pratique du schéma élaboré et amènent à des conclusions intéressantes. Une étude détaillée nous permet de découvrir toute la richesse de chaque image.

D'autre part, au cours de l'analyse et de l'interprétation des images choisies nous avons constaté certaines difficultés dans la transmission des caractéristiques des textes écrits au niveau des textes visuels (des images), ce qui montre la nature particulière des images et l'impossibilité de les assimiler complètement à des textes littéraires. En outre, le schéma proposé et son application peuvent servir de base pour des discussions sur la textualité dans les images et de nouvelles recherches dans ce domaine.

I. Image dans son contexte

1. Sources

1.1. Recherches des sources

Œuvres d'art in praesentia, catalogues de musées ou guides touristiques, images tirées d'Internet

1.2. Informations bibliographiques

2. Auteur et public

2.1. Auteur (peintre, photographe)

Informations biographiques

2.2. Public cible

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

2.3. Image et son contexte

Société et 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

3.1.1. Lieu, atelier, saison, heure de la journée

3.1.2. Motivation

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 média d'expression

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

3.3.3. Variantes et la version définitive

3.3.4. Reproductions

4. Mise en œuvre de l'image

4.1. Encadrement

Cadre prévu par l'auteur, cadre d'aujourd'hui ; éventuellement : histoire des différents cadrages

4.2. Localisation

Localisation prévue (église, château, édifice public, maison privée ; livre, magazine, etc.), localisation d'aujourd'hui, d'autres œuvres qui se trouvent à côté ; éventuellement : histoire des différentes localisations

5. Représentation du contenu

5.1. Thème, genre et style de l'image

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

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

6. Intertextualité et intermédialité

6.1. Relations entre l'image et d'autres images du même auteur

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

6.2. Relations entre l'image et d'autres images d'autres auteurs

6.3. Références intermédias

Représentation du même texte/du même motif dans d'autres médias par le même auteur ou par d'autres auteurs

6.4. Relations entre l'image et des textes écrits se rapportant à l'image

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 ou lieu de séjour, émotions, 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 ou futur, synchrone/diachrone, jour/nuit, saison ; changement de temps

2. Modèle(s) de l'expression textuelle

2.1. Narrativité, descriptivité, argumentativité ou réflexivité de l'image en général

2.2. Distinction des textoïdes

2.3. Narrativité, descriptivité, argumentativité ou réflexivité des textoïdes et les rapports entre eux (causalité, chronologie, référence)

3. Développement du sujet

3.1. Thème, rhème

3.2. Réseaux isotopiques

3.3. Hyperonymie et hyponymie, polysémie

3.4. Synonymes et antonymes

3.5. Hyperboles, comparaisons, métonymies

4. Explication des symboles et des métaphores

4.1. Symbolique des objets et des personnages
4.2. Symbolique de la chromatique et de la lumière
4.3. Symbolique de la mise en scène
4.4. Explication des métaphores
4.5. Connotations possibles
4.6. Éventuellement : signification symbolique du sujet dans un certain contexte historique

5. Pragmatique

5.1. Relations entre l'émetteur, le récepteur et le contenu
Accentuation sur les faits ou sur une opinion ; ironie, parodie, critique, éloge, glorification, euphémismes, exagération, etc.
5.2. Modus
Représentatif, directif, promissif, expressif, déclaratif
5.3. Dictum
Qualité, état, processus, action
5.4. Intention de l'émetteur

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

1. Structure extérieure de l'image

1.1. Organisation de l'espace de l'image
Premier plan, arrière-plan, perspective, direction du regard du spectateur, axes visuels, symétries ; moyens de la mise en relief de certains contenus
1.2. Structure de la surface
Contours (linéaires, diffus), déconstruction des surfaces, déformation, parallèles et contrastes
1.3. Chromatisme et lumière
1.4. Proxémie
Positionnement des personnages, 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. Distance entre l'auteur et le contenu représenté dans l'image

2.1. Intégration de l'auteur dans l'image, moyens pour guider la narration
Focalisation interne/externe, récit focalisé/non-focalisé
2.2. Degré de l'objectivité de la représentation
Mise en scène/prise de vue spontanée

3. Intermédialité

3.1. Éléments d'autres médias dans la construction de la surface

Texte littéraire, opéra, musique, film, d'autres images, etc.

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

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

IV. Conclusion

1. Quel message est transmis par l'image ?

   Historique, sociologique, culturel, symbolique, rhétorique, etc.

2. Quelles sont les particularités de l'image ?
3. Fonction de l'image (le but de la communication)

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

A. Félix Jacques Antoine Moulin, *Études photographiques* (1853)

Félix Jacques Antoine Moulin, *Études photographiques* (1853)[74]

[74] Doy 1998[2], 194

I. Image dans son contexte

1. Sources

Cette image photographique qui montre deux femmes placées sur un lit est tirée du livre de Gen Doy *Women and visual culture in nineteenth-century France* qui traite de la représentation des femmes dans les média visuels au XIX^{e} siècle. Selon la référence bibliographique, la photographie appartient à la collection des *Études photographiques* de F.-J.-A. Moulin et remonte à 1853 (cf. Doy 1998^{2}, 194). Nous trouvons la même image dans le livre d'Elizabeth MacCauley *Industrial Madness* (cf. MacCauley 1994, 177) où cette photographie est présentée parmi quelques autres œuvres photographiques de Moulin. Les épreuves originales des *Études photographiques* sont conservées au Cabinet des Estampes et de la Photographie à la Bibliothèque Nationale de France à Paris (BNF).

Quant à la présence des photographies de Moulin sur Internet, on trouve en ligne un assez grand nombre d'images qu'il a réalisées, mais ce sont des sources individuelles, aucune d'elles ne traite de l'œuvre d'art totale de ce photographe. En cherchant les images des *Études photographiques*, nous n'en trouvons que quelques-unes de cette collection dans des « galeries d'œuvres d'art » différentes, sans indications fiables des sources. L'image qui fait l'objet de notre analyse et interprétation est présentée seulement sur un site Web, dans la *Galería de desnudos* (cf. Galería de desnudos 2013). Elle n'est pas mise à disposition par les sources de la Bibliothèque Nationale à Paris accessibles en ligne.

2. Auteur et public

2.1. Auteur

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. Au début de sa carrière Moulin était connu pour ses talents de portraitiste et pour ses études de nu. Vers 1850-1851, il créa un studio photographique à Paris – une sorte d'entreprise familiale : sa fille faisait des tirages et sa femme les vendait. Le nom de Moulin a été mentionné plusieurs fois dans le journal *La Lumière* et dans des annuaires professionnels entre 1851 et 1869.

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, Moulin voyagea en Algérie et y séjourna pendant dix-huit mois en visitant des provinces d'Alger, d'Oran et de Constantine. Dans ce temps-là 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.

Le photographe avait de bons rapports avec Napoléon III. Il lui dédia son œuvre sur l'Algérie confirmant par ce fait la volonté de mieux faire connaître ce pays et de « populariser l'Algérie » ainsi que mettant la photographie comme nouveau média au service des affaires nationales. En plus, Moulin assista aux fêtes de Cherbourg, organisées pour Napoléon et Eugénie, enrichissant son corpus par de nouvelles photographies. À la fin des années 1860, il décida d'arrêter son commerce (cf. Delpont 2003, 281 ; MacCauley 1994, 391 ; Pouillon 2008, 713).

2.2. Public cible

Dans le Chapitre V., section 3. *La représentation des femmes dans la photographie*, nous avons déjà abordé la question des académies dans le marché de la photographie à Paris de 1850 à 1870. Comme d'autres images de ce genre, évidemment, les *Études 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 intéressés par des images de nu.

2.3. – 2.4. Image et son contexte, référence

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^{e} siècle. La femme noire semble 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 illustre aussi une certaine décadence de la morale. Compte tenu que le média « photographie » permet la multiplication des épreuves, on peut supposer que l'influence des photographies de ce genre sur la société était d'une grande ampleur.

3. Naissance de l'image

Malheureusement, on ne sait presque rien sur les circonstances de la création de cette image. Il est fort probable que Moulin l'ait prise dans son nouvel atelier à Paris 23 Rue Richer où il travailla de 1853 à 1869 (cf. MacCauley 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, il est possible que Moulin ait réalisé plusieurs images d'elle. Quant au modèle noir, l'expression de son visage indique une répugnance et on a l'impression qu'elle se fait photographier contre sa volonté.

4. Mise en œuvre de l'image

Aujourd'hui, cette photographie se trouve au Cabinet des Estampes et de la Photographie à la Bibliothèque Nationale de France à Paris parmi d'autres images des *Études photographiques*. On sait aussi qu'au début des années 1850, F.-J.-A. Moulin et J. 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. MacCauley 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^{e} siècle et après, ainsi qu'aujourd'hui, quand le progrès technique permet de réaliser un nombre infini des copies de cette image.

5. Représentation du contenu

5.1. Thème, genre et style de l'image

Le thème de cette image des deux femmes, d'une blanche et d'une noire, 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 le corps des femmes et il 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 d'A. Quinet ou de L.-C. d'Olivier dans le Chapitre V., section 3.2. *Quelques exemples des*

académies). Le corps est ce qui attire en premier lieu notre regard, on ne s'intéresse pas à l'individu. En l'occurrence, 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 photographique. 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.

5.2. Image et texte

La photographie de ces deux femmes elle-même n'a pas de titre, mais le nom de la collection dont elle fait partie peut donner quelques indications. À première vue, l'intitulé *Études 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 média 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.* (cf. MacCauley 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 et intermédialité

6.1. Relations entre l'image et d'autres images du même auteur

Comme photographe qui s'est spécialisé dans le genre d'académie, F.-J.-A. Moulin réalisa un grand nombre d'images érotiques, similaires à notre photographie des deux femmes, tirée des *Études photographiques*. Par exemple, une autre épreuve de cette série de ses « études » (voir en bas à gauche) nous montre une femme sur un fond qui ressemble à celui dans l'image de la blanche et de la noire. Tout comme la femme blanche dans l'image à droite, le modèle pose son doigt sur ses lèvres, elle sourit au spectateur et flirte avec lui, consciente de la beauté de son corps séduisant.

F.-J.-A. Moulin, *Études photographiques* (1853-1854)[75]

[75] MacCauley 1994, 172; Doy 1998[2], 194

Au cours de nos recherches dans les sources en ligne, nous sommes tombés sur une image intéressante qui, comme l'indique ce site Internet, fait partie des *Études photographiques* de Moulin. Reproduite ci-dessous, elle nous présente les mêmes deux femmes que dans notre objet d'analyse et interprétation, mais montrées d'une toute autre façon. Contrairement à l'image que nous analysons, la photographie de Moulin ci-dessous est plus ordinaire, elle n'est pas enveloppée d'un mystère et d'une atmosphère érotique et sensuelle. On ne sent pas l'influence de l'orientalisme énigmatique et fascinant, la femme blanche a presque perdu ses charmes d'une odalisque et la femme noire ne nous semble plus aussi gracieuse et fragile. Du point de vue esthétique, cette photographie paraît moins attirante et moins désirable.

F.-J.-A. Moulin, *Scène de boudoir d'une femme blanche nue et d'une femme noire nue* (vers 1852)[76]

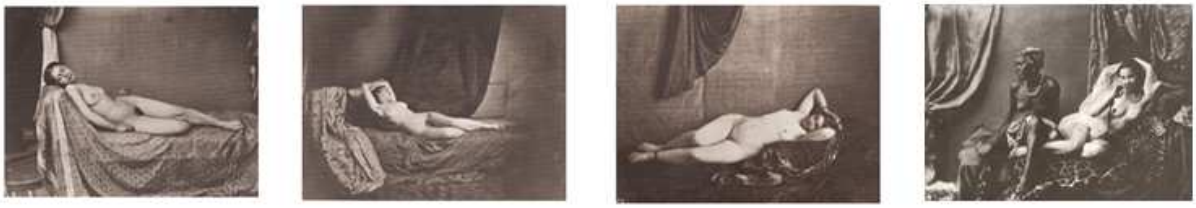
Un autre domaine dans lequel Moulin atteignit un succès considérable fut la photographie ethnographique. Pendant son voyage en Algérie en 1856 il réalisa une grande collection d'images de ce pays lointain, surtout de ses habitants. Parmi des images avec des contenus différents, comme des sujets militaires, des intérieurs des maisons ou le physique d'individus, on retrouve, même si rarement, le motif de polarité « femme blanche – femme noire ». Dans les deux exemples ci-contre les femmes sont également photographiées par deux : la blanche et la noire, et on a l'impression que ce ne sont pas seulement les deux femmes, mais aussi la couleur de leur peau qui sont mises au centre de ces deux images.

De gauche à droite : F.-J.-A. Moulin, *Algérie n°6 : Province d'Alger n°73 : femmes* (vers 1856)[77]**, *Mauresque et négresse d'Alger, costume de ville* (vers 1856)**[78]

6.2. Relations entre l'image et d'autres images d'autres auteurs

Dans ses images des *Études photographiques* Félix Moulin suit le courant très populaire dans les années 1850-1860 à Paris : le nu académique. Outre Alexandre Quinet et Julien Vallou de Villeneuve, ce photographe compte parmi les représentants de ce genre les plus connus. Dans les images de Moulin nous observons le même style de représentation sensuel, érotique et séduisant que dans d'autres académies – par exemple, dans les images suivantes (pour en apprendre plus sur les académies féminines à Paris dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle voir le Chapitre V., section 3. *La représentation des femmes dans la photographie*) :

[76] http://www.liveauctioneers.com/item/8153109 [11.01.2014]
[77] Banque d'images, BNF[1] 2012
[78] Banque d'images, BNF[2] 2012



De gauche à droite : L.-C. d'Olivier, *Nu allongé sur un sofa, étude n° 438* (1855)[79] ; A. Quinet, *Nu allongé, étude n° 1* (1861)[80]; J. Vallou de Villeneuve, *Nu allongé, étude n° 1939* (1853)[81] ; F.-J.-A. Moulin, *Études photographiques* (1853)[82]

La présence des femmes noires dans les images érotiques à l'époque était une exception ; la photographie que nous analysons et interprétons dans ce chapitre est un cas rare de représentation des femmes noires dans ce genre d'images photographiques. Pendant nos recherches, dans un livre spécialisé qui traite de la photographie du XIX^{e} siècle nous avons découvert une autre photographie dans laquelle figure une femme noire ; cette image provient de Clément Maurice (voir ci-contre). L'intitulé de l'épreuve – *Filles du sérail parisien* – fait référence à un thème très répandu en peinture orientaliste : une odalisque blanche et une négresse. Mais à la différence d'une image « classique » d'une odalisque en peinture, les femmes posent dans un studio photographique, elles se tiennent debout et ne sont pas allongées sur un canapé ; c'est une variation moderne de ce sujet. Les draperies qui décorent l'arrière-plan rappellent toujours une atmosphère orientale.

C. Maurice, *Filles du sérail parisien* (vers 1900)[83]

6.3. Références intermédias

Comme nous avons pu le constater, dans les œuvres photographiques de l'époque les femmes noires apparaissent très rarement. En revanche, en peinture, les œuvres orientalistes livrent plusieurs représentations de femmes noires, représentées comme esclaves ou comme servantes :

[79] Rouillé 1986, 49
[80] Rouillé 1986, 49
[81] Rouillé 1986, 49
[82] Doy 1998^{2}, 194
[83] Rouillé 1986, 125

De gauche à droite : E. Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834)[84] ; L. Rang-Babut, *Une Jeune femme et son enfant jouant avec une esclave noire* (1842)[85] ; Th. Chassériau, *Danseuses mauresques* (1849)[86] , *Intérieur oriental* (1850-1852)[87]

Au centre de chaque tableau représenté 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 Théodore 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^{e} siècle et il est probable qu'il ait influencé aussi Moulin. Dans sa photographie des *Études photographiques* 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 qui lui est attribué.

Outre cette pose d'odalisque, on remarque d'autres indications de l'influence de l'orientalisme dans la photographie de la femme blanche et de la femme noire. Le voile léger, le seul vêtement de la femme blanche, rappelle les fines étoffes orientales, comme celles des danseuses mauresques (voir le tableau de Chassériau ci-dessus). 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^{e} siècle.

Les deux tableaux suivants représentant une femme noire à côté d'une femme blanche qui remontent à 1863 et à 1883 illustrent un autre thème répandu dans les œuvres orientalistes – celui de la baignade et des soins du corps.

De gauche à droite : É. Manet, *Olympia* (1863)[88] ; É. Débat-Ponsan, *Le Massage au hammam* (1883)[89]

[84] Peltre 2004, 96s
[85] Doy 1998^{2}, 226
[86] Delpont 2003, 224
[87] Athenaeum 2012

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 traditions antiques de la représentation d'une Vénus, mais Olympia ressemblerait plutôt à une prostituée (les détails sur cette discussion voir dans Schmaußer 1991, 203). Il est possible que le tableau de Manet reflète une tendance générale qui consiste en la représentation des femmes de mœurs légères de l'époque et qui trouve un large écho aussi dans l'œuvre de Moulin.

6.4. Relations entre l'image et des textes écrits se rapportant à l'image

Nous ne trouvons qu'une seule description de cette photographie avec des commentaires dans le livre de Gen Doy *Women and visual culture in nineteenth-century France : 1800-1852* (cf. Doy 1998[2], 195). De toute évidence, l'image ne fut pas le sujet de discussions des critiques contemporains ou modernes, on ne trouve pas d'autres textes écrits relatifs au contenu de cette image. Pour mieux s'imaginer le contexte de la création de cette photographie des deux femmes, il est recommandé de se pencher sur le livre d'E. MacCauley *Industrial Madness : Commercial Photography in Paris, 1848-1871.* Les ouvrages de M. Köhler et G. Barche *Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter* et d'A. Rouillé *Le corps et son image* mettent un accent particulier sur la représentation du corps humain en photographie et portent sur différents aspects de cette représentation : les œuvres académiques aussi féminines que masculines, la nudité, l'érotisme, le corps comme œuvre d'art, etc.

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

1. Contenu

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.

[88] http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_2.jpg [11.01.2014]
[89] Thornton 1993, 73

Son dos, ses épaules et, en partie, sa hanche sont couverts par un voile blanc transparent. La femme blanche est allongée sur le lit et 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. Compte tenu de l'expression du visage des deux femmes, on peut penser que la femme blanche est plus familiarisée avec le fait de poser pour des images érotiques que sa voisine noire.

Nous ignorons les noms, l'origine et les positions sociales de ces femmes. On peut supposer que la femme blanche est une française et que la noire provient d'une des colonies de la France en Afrique. Il est possible que les femmes se connaissent peu et qu'elles n'aient été mises ensemble que pour le but artistique du photographe.

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.

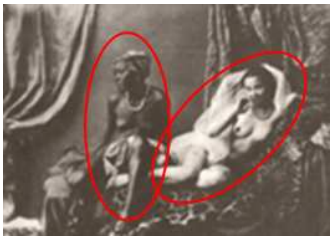
2. Modèles de l'expression textuelle

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, leur corps n'est que légèrement couvert 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 des deux femmes n'est pas seulement descriptive, mais elle assume également une fonction narrative. Nous pouvons saisir la narrativité dans cette image au niveau synchronique et au niveau diachronique. Les spectateurs du XIX^{e} siècle qui regardaient cette photographie y voyaient deux femmes presque dénudées et, probablement, ils étaient attirés surtout par les charmes de la séductrice blanche. L'apparence de la femme noire leur racontait, par contre, un autre type de femmes – avec un physique inhabituel et avec une couleur de peau noire.

Pour les spectateurs modernes les traits narratifs de cette photographie sont plus profonds. Avant tout, on apprend que dans les années 50 du XIX^{e} siècle les personnes noires habitaient

non seulement les colonies françaises, mais qu'elles s'installaient également à Paris. On peut présumer qu'ayant besoin de revenu pour financer leur vie, les femmes noires (comme les femmes blanches) acceptaient de se faire photographier contre rémunération. L'expression du visage fatiguée et la tenue de la femme noire qui figure dans cette photographie incitent à nous interroger 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 cette femme peut représenter un objet de narration évoquant les thèmes de la colonisation et de l'esclavage.



Pour mieux découvrir le développement des structures narratives et descriptives, on divise l'image en segments que l'on appellera textoïdes, par analogie à une analyse littéraire. On peut en distinguer deux : on attribue le premier à la femme noire et le second à la femme blanche. Le textoïde « la femme blanche » est avant tout descriptif. Si l'on essayait de reproduire les informations liées à cette femme 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, mais dans une large mesure narratif. C'est le textoïde dont la narrativité donne le plus de la profondeur au message transmis par cette photographie, comme décrit ci-dessus.

Ainsi pouvons-nous constater que la présence de la femme noire enrichit cette image des *Études photographiques* et que l'effet de cette photographie dépasse les prétentions artistiques de l'auteur. Outre une description de l'apparence des femmes, la photographie 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. C'est un acte assez extraordinaire et courageux de la part du photographe : au cours de nos recherches, nous n'avons trouvé que très peu de photographies ayant pour thème la beauté d'une femme noire et aucune autre représentation de la femme noire faisant allusion à une odalisque.

3.2. Réseaux isotopiques

Dans cette image de Moulin nous pouvons définir certains réseaux isotopiques (dans l'analyse d'un texte littéraire, cela correspondrait aux champs lexicaux). Ces réseaux

isotopiques sont d'importants éléments constitutifs de la trame textuelle de cette photographie des deux femmes :

- 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.

- Érotisme : la nudité des femmes (particulièrement, leurs seins), le doigt de la femme blanche posé sur ses lèvres, les jambes des deux femmes entrecroisées.

La connexion des réseaux isotopiques décrits ci-dessus correspond à l'intention du photographe de représenter les deux femmes dans un entourage séduisant et sensuel, tout en ajoutant une goutte d'exotisme par la représentation de la femme noire.

3.3. Hyperonymie et hyponymie

Parlant des relations hyperonymiques et hyponymiques dans cette image, on peut voir le personnage de la femme blanche comme une figure hyponymique. En gardant à l'esprit les diverses représentations des femmes dans les académies féminines à l'époque, on considère l'image de la femme blanche comme une variation des images dites immorales. La notion hyperonymique serait « la femme comme objet d'une représentation érotique ».

3.4. Antonymes

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 (?)
couleur de 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

Du point de vue esthétique, les contrastes sont un moyen de rendre l'image plus artistique, mais aussi d'accentuer la différence entre ces femmes. Quand on se penche sur les relations antonymiques, on arrive à la supposition que le photographe ait modelé ces contrastes à dessein, pour mettre en relief l'opposition de la femme blanche et de la femme noire, déjà donnée par la couleur de leur peau. Ces moyens de l'accentuation de la différence, manipulés par l'auteur de la photographie, sont la pose (allongée – assise), la coiffure (un voile défait – un foulard noué) et les bijoux (le collier foncé – le collier clair).

3.5. 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 » (en latin « pars pro toto »). Dans notre photographie, la femme noire désigne toutes les femmes noires et la blanche toutes les femmes blanches, ainsi figurent-elles comme stéréotypes. 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 symboles et des métaphores

4.1. Symbolique des objets et des personnages

À première vue, on perçoit cette photographie des deux femmes comme image avec un message direct, comme représentation réaliste avec un sujet érotique. Cependant, la présence de quelques symboles témoigne d'une profondeur thématique de la photographie et étaye son caractère sensuel et séducteur :

- La nudité. Dans l'histoire des arts visuels, la nudité peut exprimer des idées abstraites, comme la beauté, la pureté, etc. La nudité signifie également des liens étroits avec la nature, l'acquisition de pouvoirs et de charmes magiques (cf. Lurker 1991, 513s). Dans notre représentation les femmes dénudées, leur nudité est attribuée à l'idée de beauté.

- Le léopard. La couverture en peau de léopard sur le lit est un autre symbole que l'on peut décoder dans cette image, car le léopard est connu pour être le symbole de la fertilité, de la vie et de l'impudeur (cf. ibid., 432). Il accentue les désirs sexuels et accompagne souvent des représentations sensuelles (par exemple, en peinture, mais aussi dans des publicités modernes montrant une femme gracieuse à côté d'un tigre ou d'un léopard). Ce symbole joue un rôle important dans la photographie de Moulin, étant le fond sur lequel sont placées les femmes.

4.2. Symbolique de la chromatique

La symbolique des couleurs dans cette image est également un aspect considérable car les couleurs influent sur l'attitude du spectateur envers les femmes et créent de certains préjugés. Dans le Chapitre III., section 3. *La codification du « noir » dans la langue verbale et visuelle*, nous avons 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 et de la lumière. De plus, c'est un symbole de l'innocence et de la virginité (cf. Lurker 1991, 658, 824). La symbolique du noir et du blanc peut également influencer la perception de notre photographie, 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 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.

4.4. Explication des métaphores

Une autre caractéristique qui que l'on observe dans cette image est le manque de liberté. Ce trait spécifique se manifeste au niveau métaphorique et réside, premièrement, dans les colliers que portent les femmes. L'association d'un collier avec une chaîne produit l'impression de dépendance et de soumission. Dans le cas de la femme noire, il peut même évoquer le thème de l'esclavage. De plus, les jambes des deux femmes sont entrelacées et démontrent un attachement, une impossibilité de fuir. Et finalement, 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.

5. Pragmatique

L'un des points de départ de notre 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, et les objets ou les personnes représentés dans l'image constituent le contenu de cette communication.

En ce qui concerne notre image, le sujet que Moulin voulait transmettre aux spectateurs est la beauté des femmes – le dictum de l'image. De toutes les caractéristiques possibles du dictum (qualité, état, processus, action, …), c'est une qualité (la beauté) dont il s'agit. Quant au modus de cette photographie (la position de l'émetteur à l'égard de son message), appliquant la théorie d'actes de langage du domaine de la linguistique, on peut considérer l'image de Moulin 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.

Lorsque nous parlons de la pragmatique, il ne faut pas oublier la question du but communicatif et de l'intention de l'émetteur. Dans le Chapitre III., section 1. *Les conceptions racistes*, nous avons vu qu'à l'époque, des études sur les hommes et sur les femmes afin de démontrer les différentes races étaient assez populaires. Mais en l'occurrence, on a l'impression que le photographe n'avait pas l'intention d'accentuer des différences raciales, mais plutôt d'apporter de la diversité à son répertoire photographique. Cette image est la seule photographie de Moulin (parmi celles qui sont accessibles) qui représente une femme noire. On peut en conclure que Moulin ne s'est pas spécialisé dans la photographie pour l'étude des races. En plus, 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.

Et enfin, il faut remarquer une autre particularité de cette image par rapport à la situation de communication : il est assez difficile de séparer les intentions du photographe de l'un de ses modèles – de la femme blanche. Outre le but de l'émetteur, il faut également prendre en considération le rôle 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)

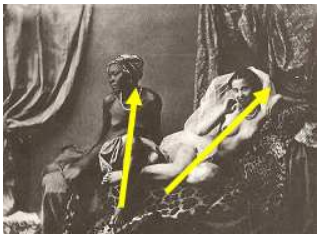
1. Structure extérieure de l'image

1.1. – 1.3. Organisation de l'espace, structure de la surface, chromatisme et lumière

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.

À 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 par exemple le « nombre d'or » dans l'histoire de la peinture), mais un point créé par le jeu des couleurs noire et blanche. 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 aucunes lignes directes, le voile défait et les draperies en 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.

Les deux femmes constituent le sujet de première importance et en conséquence, elles sont placées par le photographe au premier plan. Pourtant, l'auteur ne laisse pas voir leur corps entier, 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.

1.4. – 1.6. Proxémie et kinésique, statique/dynamique dans l'image

Les deux femmes (les seuls personnages représentés dans cette photographie) sont placées l'une à côte de l'autre au centre de l'image – la femme blanche est allongée sur des coussins et la femme noire est assise tout proche d'elle. La femme noire est détournée de sa voisine, ce qui crée l'impression d'une certaine distance entre elles, malgré le fait que leurs jambes se touchent. Cette impression de distance se fortifie par la direction du regard des deux

femmes – tandis que la blanche regarde vers le spectateur, le regard de la noire est dirigé vers le coin gauche en bas de l'image, le détail qui les éloigne l'une de l'autre.

La mimique des deux personnages est assez éloquente. Le visage de la femme noire exprime la douleur et la contrainte, il est évident que cette situation est désagréable pour elle. La femme blanche, en revanche, se sent à l'aise et il semble qu'elle prenne du plaisir à montrer ses beautés corporelles et à attirer l'attention des spectateurs masculins. Sur son visage nous lisons l'expression de la coquetterie, du mystère et de la séduction.

Dans l'ensemble, l'image est plutôt statique. Les femmes ne bougent pas, le seul élément qui peut être vu comme un mouvement est le doigt de la femme blanche qu'elle pose sur ses lèvres.

2. Distance entre l'auteur et le contenu représenté dans l'image

2.1. Intégration de l'auteur dans l'image, moyens pour guider la narration

La question de l'intégration de l'auteur dans cette photographie est étroitement liée à la position du destinataire par rapport au contenu de l'image : on peut dire que l'auteur s'identifie avec le spectateur et qu'en photographiant, il cherche à attraper une prise de vue que le spectateur aimerait voir. Nous pouvons bien supposer que les intentions de Moulin, entre autres, aient été de faire paraître les femmes proches et accessibles au spectateur et d'intégrer ce dernier dans l'image, autant que possible. Le photographe a atteint ce but par le mode de représentation de la femme blanche. Le regard de ce personnage, dirigé vers le spectateur, est un lien important qui resserre la distance entre le spectateur et les modèles, il manifeste une sorte de communication avec le destinataire (ou les destinataires).

En revanche, la tête de la femme noire est détournée, 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. Le regard comme moyen de communication avec le destinataire 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 des personnages 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 – c'est elle qui attire toute l'attention du spectateur.

Initialement, on peut dire qu'il s'agit de la focalisation externe dans cette représentation : le photographe observe les femmes « de l'extérieur », il a mis en scène l'arrière-plan et a posé les modèles selon sa conception. Toutefois, en jouant un rôle actif dans la communication avec le spectateur, la femme blanche agit comme focalisateur interne, manifestant par son expression du visage l'attitude envers le sujet représenté – envers sa propre beauté, et la prône auprès du spectateur. En portant son regard directement vers l'objectif et en flirtant avec le spectateur (et possiblement, même avec le photographe), elle cherche à se montrer séduisante. Ainsi constatons-nous que 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. Grâce à cet aspect la femme blanche s'émancipe, elle n'est pas simplement objet de représentation, contrairement à la femme noire.

2.2. Degré de l'objectivité de la représentation

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.

Dans notre photographie des deux femmes nous pouvons constater un haut degré de manipulation de la part de l'auteur. C'est le photographe qui veut montrer la beauté de ces femmes et qui décrit leur corps par des moyens visuels. C'est lui qui inventa le cadre et l'ambiance dans lequel les modèles sont représentés ; par des accessoires comme les tissus qui imitent une alcôve et la couverture en peau de léopard, il visa à créer une atmosphère sensuelle (voir la Partie II. *Analyse de l'image : structure profonde*, section 4.1. *Symbolique des objets et des personnages* de ce chapitre). C'est sans doute lui qui demanda aux femmes de se déshabiller, l'expression du visage de la femme noire nous fait penser qu'elle fut contrainte à poser de cette manière. Il est fort possible que les modèles aient suivi les indications de Moulin quant à leur tenue et à leur pose. Une telle manipulation n'est pas surprenante, car à l'époque, Moulin gagnait sa vie en vendant des photographies érotiques, et en prenant cette image, il espérait en réaliser encore une. Ce qui est important, c'est que les spectateurs voient ces femmes telles que Moulin les a « créées » : des objets de désirs. Il faut pourtant remarquer qu'en fin de compte, il semble que la femme noire s'opposa à ses intentions.

3. Intermédialité

La question des relations entre la photographie et la peinture a déjà été 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 médias (musique, film, opéra, littérature, etc.), nous pouvons constater seulement la présence du média « mode » dans cette image : la femme noire est coiffée d'un foulard noué, comme le portent les femmes dans les pays africains. La femme blanche, en revanche, a comme accessoire un voile léger, que l'on attribue à la mode européenne.

IV. Conclusion

À première vue, cette photographie de F.-J.-A. Moulin n'est pas très différente des autres académies réalisées par lui-même et par d'autres photographes de la seconde moitié du XIX^{e} 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 ainsi qu'en se penchant sur la question de l'objectivité de la représentation et de la pragmatique, on découvre des connotations cachées dans cette photographie des deux femmes – la mise en relief de la beauté séductrice de la femme blanche et le rôle secondaire de la femme noire. En outre, nous avons constaté que les contrastes sont d'une importance particulière pour le développement du sujet de cette image et que ces relations antonymiques sont désavantageuses pour la perception du personnage de la femme noire.

Cette œuvre fut influencée par le courant artistique orientaliste. La distinction des réseaux isotopiques et le décryptage des symboles nous indiquent que l'auteur a conçu cette image comme une représentation sensuelle et érotique, ce qui se manifeste également 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 la couleur de sa 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 une œuvre artistique et en même temps 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.

B. Pierre Trémaux, *Femme Galla et sa fille née d'un père blanc* (1847-1854)

Pierre Trémaux, *Femme Galla et sa fille née d'un père blanc* (1847-1854)[90]

[90] Doy 1998[2], 244

I. Image dans son contexte

1. Sources

L'image *Femme Galla et sa fille née d'un père blanc* est tirée du livre de Gen Doy *Women and visual culture in nineteenth-century France : 1800-1852*. Sous le thème de la représentation des femmes dans les médias visuels en France dans la première moitié du XIX^{e} siècle l'auteure aborde, entre autres, la représentation des femmes noires. Dans ce contexte Gen Doy mentionne le photographe voyageur Pierre Trémaux et cette image réalisée par lui au cours de ses voyages au Soudan Oriental et dans l'Afrique septentrionale exécutés en 1847-1854. Dans son commentaire la scientifique indique que, malheureusement, la photographie originale n'a pas été préservée. L'image que nous voyons est une photographie basée sur la lithographie de Jean-Baptiste Trémaux, frère de Pierre Trémaux. Aujourd'hui, on peut voir cette lithographie dans le Cabinet des Estampes et de la Photographie à la Bibliothèque Nationale de France (cf. Doy 1998[2], 243ss).

Il semble que cette image soit assez peu connue : elle ne figure ni dans les sources Internet ni dans le catalogue de la BNF accessible en ligne. Sur Internet, il n'y qu'un article provenant de la même auteure, Gen Doy, sur le thème des femmes noires qui traite cette photographie de P. Trémaux (cf. Doy 1998[1]).

2. Auteur et public

2.1. Auteur

Pierre Trémaux est un architecte, dessinateur, photographe orientaliste et écrivain français. Il est né le 20 juillet 1818 à Charrecey et est mort le 12 mars 1895 à Tournus, en France.

B. Raville, Portrait de Pierre Trémaux (1866-1869)[91]

Avant tout, Trémaux était architecte ; en 1845 il reçut le second Prix de Rome d'Architecture. Sur le plan de l'histoire naturelle, Trémaux a également apporté une grande contribution. Il est auteur de l'ouvrage *Origine et transformations de l'Homme et des autres êtres* (1865) – un livre sur la théorie de l'évolution qui fit sensation à l'Exposition universelle de 1867 à Paris. Il continua à travailler sur ce thème de la théorie évolutive pendant la décade suivante et publia une série de livres s'y rapportant.

En outre, Trémaux se distingue par ses mérites en géologie et en ethnographie. Étant un voyageur et ethnographe passionné, il entreprit deux grandes expéditions en Afrique et en Asie (1847-1848 et 1853-1854) qu'il documenta dans ses livres et qu'il illustra par une série

[91] Wikipédia[3]

de dessins et de photographies réalisées sur la base des calotypes, faits pendant ses voyages. En 1859 parut la première partie de son ouvrage sur l'Orient *Voyages au Soudan oriental et dans l'Afrique Septentrionale et dans l'Asie Mineure, exécutés de 1847 à 1854, comprenant une exploration dans l'Algérie, les régences de Tunis et de Tripoli, l'Asie Mineure, l'Égypte, la Nubie, les déserts, l'île de Meroé, le Sennâr, le Fa-Zoglo et dans les contrées inconnues de la Nigritie, formant un bel Album in-folio de vues pittoresques, scènes de mœurs, types de végétation remarquable, dessins d'objets ethnologiques et scientifiques, panoramas, cartes géographiques, etc.* (Trémaux 1862, page de la couverture *Ouvrages du même auteur*), illustré de 60 planches – calotypes et lithographies. La seconde partie, *Parallèle des édifices anciens et modernes du continent africain* (1861), était illustrée de 82 planches. En 1862-1863 il en publia une version abrégée : *Voyages en Éthiopie, au Soudan oriental et dans la Nigritie* et également *Exploration archéologique en Asie Mineure* – avec 92 planches, œuvre interrompue en 1864 (cf. Pouillon 2008, 940s ; Trémaux 1862 ; Wikipédia[3]).

2.2. Public cible

La photographie de Pierre Trémaux *Femme Galla et sa fille née d'un père blanc* ainsi que d'autres photographies et lithographies furent publiées dans son livre *Voyage en Éthiopie, au Soudan oriental et dans la Nigritie*. On peut supposer que ce livre était destiné à un large public, comprenant les Français curieux d'en savoir plus sur la vie dans les pays orientaux ainsi que les scientifiques et les explorateurs qui pourraient utiliser ces images pour leurs recherches. Dans ce contexte, on pense aussi au développement des études racistes en France à l'époque. Ainsi, cette image montrant une femme noire d'origine africaine et sa fille mulâtre née d'un père blanc peut provoquer des commentaires sur la question des races.

2.3. – 2.4. Image et son contexte, référence

La publication du livre par Trémaux fut subventionnée par le gouvernement français et par la Société française de photographie. Il contient non seulement des photographies, des cartes, des lithographies de plantes, d'objets géologiques, ethnologiques et culturels, mais aussi des lithographies et des photographies qui montrent les gens de différentes « races ». Trémaux examine le physique des gens d'autres races, il cherche leurs traits caractéristiques et tente entre autres de documenter par des supports visuels le procès croissant de mélange des races en Afrique à son époque. On ne peut pas tout à fait lui attribuer des intentions racistes et colonialistes : il ne considère pas l'Égypte et le Soudan comme des pays primitifs et arriérés, ses remarques semblent être assez neutres. (cf. Doy 1998[2], 238ss).

Trémaux se sert de la photographie pour représenter les objets d'une manière la plus réaliste possible. Ses modèles sont placés dans un cadre statique, souvent imitant un studio photographique. À cause du long temps d'exposition et de l'équipement lourd et compliqué, il était impossible de photographier sans que la personne ne s'en aperçoive. Dans ce livre,

Voyage en Éthiopie, au Soudan oriental et dans la Nigritie, Trémaux offre les commentaires suivants sur les circonstances de la création de ses photographies :

> « Il en résulte de grands [sic] difficultés pour photographier les personnages, car cette opération ne peut pas de fair [sic] à la dérobée ou à l'insu des personnages, comme un dessin, il s'agit de les décider à une pose qu'ils appréhendent, d'autant plus qu'elle se présente comme plus incompréhensible à leur intelligence et entourée d'une sorte de mystère. […] Leur nudité ne leur fait pas la moindre appréhension, habitués qu'ils sont à cet état. Sous ce rapport, les femmes posent sans difficulté, et même avec une simplicité d'action, une modestie à laquelle ne s'attendraient pas les personnes qui n'ont pas visité ces peuples dans leur propre pays » (dans Doy 1998[2], 254).

L'image de la femme Galla et sa fille fait une référence directe au processus de la colonisation des pays africains. C'est un document qui montre le mélange des races comme résultat du mélange des populations européenne et africaine. Il nous laisse également imaginer les changements de la vie des peuples indigènes causés par la colonisation.

3. Naissance de l'image

3.1. Circonstances de la création

La photographie de la femme Galla et sa fille a été faite par Pierre Trémaux pendant ses voyages en Afrique en 1847-1854. « Galla » est le nom donné au peuple des Oromos habitant la région Oromia en Éthiopie. En Éthiopie contemporaine, les Oromos représentent à peu près un tiers de la population éthiopienne. Aujourd'hui, le terme « Galla » a une connotation péjorative (cf. Wikipédia[4]). Trémaux photographie les deux femmes dans leur environnement habituel, probablement dans leur propre maison, essayant toutefois de modeler le cadre de cette image comme un studio photographique. Il ne s'agit donc pas d'une prise de vue spontanée, mais de toute évidence d'une mise en scène de la part du photographe. Il fait jour et on peut voir nettement tous les détails de l'image.

3.2. Relations entre l'auteur et les modèles

Il est difficile de juger le rapport entre le photographe et les deux femmes. On peut supposer que pour Trémaux elles étaient l'objet des études ethnographiques, comme d'autres femmes figurant dans ses photographies faites pendant ses voyages en Afrique. En considérant la difficulté de faire poser les habitants des pays africains qui se méfiaient de l'appareil photographique, on peut constater que dans ce cas, il s'agit d'un couple de femmes qui pensaient d'une façon plus progressiste : les deux femmes, surtout la mulâtre, ne laissent pas entrevoir des signes de peur devant la caméra, comme c'était le cas chez la plupart des peuples autochtones. Cela peut être expliqué par une certaine confiance des modèles envers le photographe. Il est aussi possible que Trémaux ait payé les modèles pour

pouvoir les photographier. Dans son commentaire sur l'image d'une laveuse, publiée dans la même série de photographies, il rapporte qu'après la prise de vue, la femme a pris l'argent et est revenue à son travail sans se soucier du sort de sa photographie (cf. Doy 1998[2], 247)

3.3. Processus de création

Cette image des deux femmes n'est pas tout à fait une photographie, car la photographie originelle n'est pas préservée et celle que nous voyons a été faite sur la base d'une lithographie remontant à la photographie initiale (cf. Doy 1998[2], 243).

La technique d'impression lithographique fut inventée par l'allemand Aloys Senefelder en 1796. Par « lithographie » on entend l'impression à plat au moyen d'une pierre calcaire et d'un tracé à l'encre, au crayon lithographique ou par d'autres techniques particulières. Après l'application du tracé, on place la pierre sur la presse lithographique et on l'humidifie pour l'impression. Ensuite, on y dépose l'encre grasse par un rouleau en cuir (plus tard on utilisera le caoutchouc). Aux endroits imprégnés par le gras du dessin l'encre reste sur la pierre, tandis que partout ailleurs elle est repoussée par l'humidité, étant hydrophobe. Puis on pose sur la pierre le papier et on passe sous presse, ensuite on obtient une image imprimée. Largement appliquée déjà au XIX^{e} siècle, cette technique rendait possible la multiplication de dessins et d'autres œuvres artistiques. Peu après, on l'enrichit par l'invention de l'impression en couleurs. La lithographie donna origine à la technique moderne de l'offset et elle est aussi utilisée de nos jours par des artistes expérimentant avec des techniques créatives (cf. Koschatzky 2001, 76ss). Ainsi, par la technique lithographique on a obtenu une image sur papier que nous pouvons considérer comme une photographie.

4. Mise en œuvre de l'image

Originalement, la photographie de ces deux femmes fut publiée dans les *Voyages au Soudan Oriental* par Trémaux en 1847-1854. Celle-ci et d'autres images étaient prévues comme illustrations pour son œuvre décrivant les pays étrangers africains (cf. Doy 1998[2], 238). Comme nous l'avons expliqué ci-dessus, aujourd'hui il existe seulement une lithographie, à partir de laquelle on peut réaliser un grand nombre de copies de cette image.

5. Représentation du contenu

5.1. Thème, genre et style de l'image

Parlant du thème de l'image étudiée, on peut le définir, conformément aux intentions du photographe, comme « le mode de vie dans un pays africain ». L'auteur montre deux femmes éthiopiennes dans leur pays natal pour donner aux Français l'impression de la vie quotidienne dans un pays étranger. Pourtant, il se produit un certain effet de surprise : sachant que la jeune femme est la fille de la femme noire, on se rend compte du mélange

des populations européenne et africaine dans le pays colonisé. La fille ayant un air plutôt européen et la mère apparaissant comme représentante de la culture africaine, on est témoin des changements de la vie et des nouveaux phénomènes démographiques en Afrique causés par la colonisation.

Quant au genre de cette image, vu le contexte de sa création et le but de l'auteur, on peut attribuer cette photographie au genre de la « photographie documentaire ». À l'aide des images ainsi que des commentaires écrits, Trémaux tente de documenter ses observations. On peut même l'appeler « photojournaliste », car il était l'un des plus importants explorateurs de l'Afrique à son époque qui contribuèrent à la distribution chez les Français des informations ethnographiques sur les pays africains, illustrant beaucoup de contenus par les photographies. Considérant le style des œuvres de Trémaux, on peut les attribuer au réalisme – mouvement artistique qui est apparu en France entre 1840 et 1860. Comme en littérature, le réalisme en peinture s'incarne dans la représentation des sujets la plus proche possible de la réalité, et la photographie se prête à ce propos d'une façon très appropriée (cf. Laclotte/Cuzin 1991, 757ss).

5.2. Image et texte

Dans le cas de notre photographie, le titre y joue un rôle important pour la compréhension des contenus qui y sont représentés. Par la mention du nom « Galla » l'auteur situe le spectateur dans le lieu où a été prise la photographie : en Éthiopie. Une autre indication déterminante est celle que la fille est née d'un père blanc. C'est la clé pour la signification de l'image, car de cette façon on se rend compte des changements démographiques et sociaux en Afrique. Le fait que Trémaux ne mentionne pas les noms de deux femmes peut indiquer qu'il s'agit d'un phénomène assez répandu : les femmes ne sont pas considérées tout à fait comme des individus, mais elles servent de représentantes d'un certain type de liens familiaux résultant du mélange des populations européenne et africaine. En outre, dans le titre Trémaux indique d'abord la femme Galla, puis sa fille. Cela peut signifier que le point de départ de ses investigations sont les Africains, et le mélange de races est le changement qui se produit dans la société africaine. Ainsi, le titre de la photographie remplit une fonction déterminative : il guide notre interprétation de l'image et il est un élément important pour sa compréhension.

Un autre élément textuel relatif à l'image qui joue également un rôle important est le commentaire que l'auteur lui-même donne sur cette photographie. Ce commentaire est publié dans les *Voyages au Soudan Oriental* accompagnant l'image. Ici il exprime, par exemple, son opinion sur le fait que l'on donne à l'enfant le nom du père, se révélant assez patriarcal. Trémaux approuve le fait que les enfants soient considérés tout d'abord comme les successeurs de la ligne paternelle, comme les représentants du sang et de la race du père (cf. Doy 1998[2], 243).

6. Intertextualité et intermédialité

6.1. Relations entre l'image et d'autres images du même auteur

La photographie de la femme Galla et sa fille fait partie d'un cycle d'images illustrant différents aspects des pays visités par Pierre Trémaux : la nature, l'architecture, la culture, le physique des indigènes, etc. Entres autres, le photographe aborde la question des races et particulièrement des mélanges de races. Pour Trémaux, les caractéristiques raciales résident moins dans la couleur de peau que dans le type des cheveux, dans la forme de la tête, des lèvres et du nez ainsi que dans la constitution physique. Il estime que le mélange des races ne signifie pas la dégradation de l'humanité, car beaucoup de mulâtres sont « belle dans son genre » (cf. Doy 1998[2], 239).

Dans le contexte de la représentation des types de gens Trémaux prête une grande attention aux femmes. Il les photographie prenant la position d'un scientifique et montre l'intérêt ethnographique d'un investigateur de pays étrangers. Il attribuait une grande valeur aux photographies prises de façon spontanée : selon lui, on pouvait obtenir une image de l'Afrique plus vraie et plus originale en photographiant les gens sans qu'ils ne s'aperçoivent du photographe (ce qui, pourtant, n'était pas facile compte tenu du processus long et compliqué de la prise de vue) (cf. Doy 1998[2], 245). Comme exemple d'une telle prise de vue dans un entourage habituel de la personne photographiée on peut citer l'image d'une laveuse (ci-contre), qui a interrompu son travail seulement pour poser pour le photographe.

P. Trémaux, *Une Laveuse* (1847-1854)[92]

Pourtant, dans la plupart des cas, Trémaux réalisait ses images en modelant l'arrière-plan et en imitant ainsi un studio photographique, comme il est possible de voir dans les photographies suivantes, tirées également des *Voyages au Soudan Oriental* :

De gauche à droite : P. Trémaux, *Une Jeune femme du Darfour* (1847-1854)[93], *Une Jeune femme nubienne* (1852-1858)[94], Sans intitulé (1847-1856)[95]

[92] Doy 1998[2], 246
[93] Doy 1998[2], 240
[94] MoMA 2012

Malgré la qualité insuffisante des images on peut reconnaître chez les gens photographiés un certain dépit ou au moins un sentiment de malaise envers le photographe. Ils sont placés contre un fond simple, accompagnés d'objets de leur environnement traditionnel, tels que le tapis près de la jeune femme du Darfour ou la corbeille dans l'image tout à droite. Dans cette photographie les personnes portent des vêtements ordinaires. Dans les premières deux photographies les jeunes filles sont à demi-nues, comme c'était, à l'évidence, leur état habituel. On a l'impression qu'elles ne sont pas gênées par leur nudité et que pour elles et le photographe, il ne s'agit pas d'images érotiques. Ce sont plutôt des images documentaires où les femmes sont montrées comme des objets d'une culture étrangère.

6.2. Relations entre l'image et d'autres images d'autres auteurs

Pierre Trémaux n'était pas le seul « photojournaliste » offrant aux Français et à d'autres Européens des images photographiques des pays africains. Les images d'autres photographes français nous présentent aussi des femmes dans leur entourage habituel ou bien avec des objets de leur vie quotidienne :

De gauche à droite : F.-J. Moulin, *Une Femme des Ouled Naïl* (vers 1856)[96], *Trois femmes des Ouled Naïl* (vers 1856)[97] ; A. Leroux, *Mauresques en costume de ville* (vers 1880)[98]; J. Geiser, *Femme kabyle* (vers 1880)[99]; A. Mouilleron, *Femmes de la Moyenne-Égypte* (1851)[100]

En regardant ces images, on remarque l'intérêt des photographes pour les vêtements, en particulier les voiles, pour les turbans et les robes brodées, et pour les bijoux portés par les femmes étrangères qui différaient de la toilette des femmes françaises. Ainsi les femmes des pays colonisés figurent-elles dans une certaine mesure comme des poupées exotiques que l'on regarde avec curiosité. Très souvent les femmes sont entourées de leurs attributs habituels : des outils de travail manuel, des tapis ou des jarres. Elles sont photographiées en train d'accomplir leurs travaux quotidiens ou sont placées dans un cadre choisi par le photographe. Elles n'essayent pas de poser, et si elles regardent vers l'objectif, on voit des

[95] Arcadja 2012
[96] Doy 1998[2], 235
[97] Doy 1998[2], 236
[98] Delpont 2003, 121
[99] Delpont 2003, 132
[100] NYPL[1] 2012

signes d'hostilité ou de réticence sur leur visage. Ces femmes jouent un rôle passif et désintéressé, ce qui, par conséquent, les assimile à des objets d'observation plutôt qu'à des éléments actifs de la représentation.

Sur Internet, on peut trouver deux autres photographies présentant des femmes Galla :

De gauche à droite : A. Mouilleron, *Une Femme du Caire avec une jeune esclave Galla* (1851)[101] ; Photographe inconnu, *Femmes Galla au travail* (1914)[102]

La première image nous présente une jeune femme Galla noire servant une femme blanche, et la deuxième, remontant au début du XX^{e} siècle, montre les femmes Galla occupées à leurs tâches quotidiennes. Les deux cas visualisent la relation « femme – travail » chez les Galla et nous donnent l'impression qu'elles constituaient une couche sociale pauvre qui effectuaient des durs travaux. Ainsi peut-on s'imaginer que la mère dans la photographie par Trémaux était également habituée à travailler, tandis que sa fille n'a pas l'air d'une travailleuse.

6.3. Références intermédias

Comme nous l'avons vu précédemment, les femmes représentées comme objets d'autres cultures figurent assez souvent dans les images photographiques. Le média « peinture » prête également de l'importance à la représentation des femmes du point de vue ethnographique :

[101] NYPL[1] 2012
[102] NYPL[2] 2012

De gauche à droite : E. Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834)[103] ; J. -F. Raffaëlli, *La Charmeuse nègre* (1877)[104] ; G. Clairin, *Deux femmes Ouled-Naïl* (vers la fin du XIX^e^ siècle)[105] ; É. Giraud, *Une Terrasse au bord du Nil* (1878)[106] ; J. –J. Benjamin-Constant, *Une Terrasse au Maroc, le soir* (1879)[107] ; J. Majorelle, *Danseuses marocaines à Telouet* (1^e^ moitié du XX^e^ siècle)[108]

La peinture livre un large spectre de représentations visuelles des femmes exotiques. Par rapport à la photographie, qui à l'époque n'offrait que des images en noir et blanc, les œuvres peintes renforcent l'effet de l'exotique par des couleurs vives et soutenues. Si d'après leur style les images photographiques se rapprochent des documents stricts et réalistes, les représentations des femmes dans la peinture sont marquées d'un certain romantisme, bien qu'elles réalisent la même idée narrative. En outre, les images peintes se distinguent par une représentation plus riche et plus détaillée de l'arrière-plan. À cet égard, les photographies se révèlent plus simplifiées.

On ne peut pas nier que les images photographiques constituent une partie du corpus des produits médiatiques visuels dédiés à la représentation des femmes noires « étrangères » du point de vue ethnographique. Ce corpus est formé sur la base de la similarité en matière de choix du sujet (les femmes noires habitant les colonies) et de la composition (les femmes sont représentées dans toute leur hauteur, l'accent est mis sur leur physique, leurs vêtements et leurs loisirs), il est limité par le cadre chronologique (la seconde moitié du XIX^e^ siècle). Les images photographiques et peintes se complètent mutuellement. Les tableaux offrent la richesse des couleurs et reflètent la liberté de l'imagination, tandis que les photographies donnent à ce corpus un caractère documentaire. L'image de la femme Galla et sa fille doit être regardée et interprétée comme une partie intégrale de ce cycle pour que l'on puisse atteindre une meilleure compréhension du message de cette photographie.

[103] Peltre 2004, 96s
[104] Thornton 1993, 93
[105] Thornton 1993, 132
[106] Thornton 1993, 49
[107] Thornton 1993, 49
[108] Thornton 1993, 107

6.4. Relations entre l'image et des textes écrits se rapportant à l'image

La représentation des femmes comme des objets ethnographiques constitue un sujet important non seulement dans les médias visuels, mais aussi dans les textes écrits. Par exemple, dans le recueil *Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnografisches Dokument* (édité par Th. Theye – voir la bibliographie) on trouve plusieurs articles sur la représentation des habitants des pays colonisés par les Français, les Anglais, les Allemands, etc. dans la seconde moitié du XIX^{e} et au XX^{e} siècle en photographie. Le « journalisme pictural » et la construction du « mythe colonial » sont des notions clés dans ce livre. La même idée est à la base du recueil *Anthropology and photography : 1860-1920* par E. Edwards, où on aborde, entre autres, les questions de l'anthropométrie et du rôle des photographies comme des documentes anthropologiques. Parmi d'autres œuvres où se développe la discussion sur l'emploi du média « photographie » pour les études de l'Homme, il faut mentionner *Fotopsychologie. Die subjektive Seite des Objektivs* par G. Spitzing et *Le corps et son image : photographies du dix-neuvième siècle* par A. Rouillé.

Dans les livres dédiés aux voyages en Afrique de Pierre Trémaux celui-ci nous donne aussi des commentaires détaillés sur ses photographies. Par exemple, dans le sous-titre du livre *Voyages au Soudan Oriental et dans l'Afrique septentrionale* il est indiqué « Atlas de 61 Planches en partie coloriées, avec texte » (Trémaux 1862, page de la couverture *Ouvrages du même auteur*). Ces commentaires constituent un élément complémentaire important pour la compréhension et l'interprétation de ses photographies, car ils reflètent la vision originale de l'auteur à propos des objets photographiés. Dans ce contexte, on peut parler d'une représentation multimédia : pour la transmission des expériences faites dans les pays étrangers l'auteur se sert des média visuel et verbal.

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

1. Contenu

1.1. Description des personnages et des objets

L'image nous présente une femme noire du peuple Galla et sa fille mulâtre, assises au balcon d'une maison. Elles s'accoudent sur une table recouverte d'un tapis. La mère est assise à droite, elle est accoudée sur la table avec sa main droite. Elle est vêtue d'une robe claire, ses épaules sont couvertes par une large écharpe ou par une cape. Sur ses cheveux elle porte une coiffe – un bandeau ou un foulard – du même style que l'écharpe. Cette écharpe et le bandeau semblent être des éléments du costume traditionnel. Autour de son cou on peut apercevoir un collier. Sa fille est assise de l'autre côté de la table. Elle porte des vêtements

moins légers et plus fermés que sa mère. En comparaison des habits de la mère, la toilette de la fille est plus moderne. Sa coiffure est aussi assez stricte, ses cheveux sont ramenés en arrière. Les deux femmes sont calmes et ne montrent pas leurs émotions, elles regardent directement vers le spectateur.

Le titre de la photographie nous révèle leur relation « mère – fille », mais nous ne savons rien sur leur position sociale. Pourtant, leur apparence laisse supposer que leur niveau de vie est assez élevé. Par exemple, leurs robes sont plus chères que celles portées d'habitude par les femmes africaines. Il est possible que par le mariage (ou par le fait d'avoir un enfant d'un père blanc) la mère ait échappée à une vie dure comme celle de beaucoup de femmes en Afrique. On peut constater qu'il ne s'agit pas d'une famille africaine traditionnelle, mais d'une famille « européanisée ». De toute façon, l'avenir de la fille paraît dirigé vers le mode de vie européen, tandis que la mère semble être plus attachée à son pays d'origine. On peut aussi s'imaginer que la fille a eu la possibilité de suivre une formation ; elle n'a pas l'air d'être habituée aux travaux manuels. On peut supposer que les femmes sont représentées près de la maison où elles habitent. Il faut aussi remarquer que l'image de la femme noire ne correspond pas aux idées stéréotypées des Africains pour les Français, car elle appartient à une famille plus aisée que les familles africaines indigènes ordinaires.

L'arrière-plan de la photographie est arrangé d'une manière simple. Le seul accessoire est une petite jarre sur la balustrade à gauche de la mère. Le sol et la table sont couverts par des tapis. À droite de la fille il y a une porte ouverte ou un arc en fer à cheval, à gauche de la mère on voit un jardin.

1.2. Chronotopie

Regardant cette image on peut parler de l'espace et du temps au sens propre et au sens figuré. Au sens propre, il s'agit d'une représentation à l'extérieur d'un bâtiment, apparemment à la campagne. Par rapport au spectateur, l'espace est ouvert vers l'avant. Le mur derrière les femmes ferme l'espace. C'est une représentation synchrone : le sujet est contemporain au photographe, il a tenté de saisir dans l'image un phénomène de son présent. Il fait beau et il y a du soleil, ce qui crée une atmosphère positive et optimiste.

Au sens figuré, on sent une certaine distance entre les deux femmes, bien qu'elles soient étroitement apparentées. La mère et la fille ne se tiennent pas la main, elles ne sont pas assises côte à côte. Dans l'espace, elles sont séparées par la table. Dans le temps, il y a vingt ou trente années entre elles. Les changements causés par la colonisation qui ont eu lieu pendant ce temps dans la vie des Africains et aussi les perspectives pour l'avenir les éloignent l'une de l'autre. La vie de la mère évoque le passé, tandis que celle de la fille se dirige vers l'avenir.

2. Modèles de l'expression textuelle

Mettant en avant l'apparence des deux femmes, la photographie remplit une fonction descriptive. Par cette description elle nous raconte les différences entre la fille et la mère et elle aborde ainsi les raisons qui ont causé cette aliénation. De cette manière, l'image remplit aussi une fonction narrative, car elle reflète certains événements historiques et politiques qui ont influencé la vie de ces femmes.

Pour pouvoir mieux suivre cette narrativité, il est nécessaire de distinguer deux textoïdes essentiels dans cette photographie : celui de la mère et celui de la fille (respectivement la partie droite et la partie gauche de l'image). On peut constater un rapport chronologique et un rapport causal entre ces deux textoïdes. Le rapport chronologique naît de la relation « mère – fille » et en général, de la différence d'âge des deux femmes. Le rapport causal se produit par les questions « Pourquoi la fille n'a pas la peau noire ? Pourquoi est-elle vêtue de la toilette plus moderne et moins traditionnelle que sa mère ? ». Pour les réponses, le titre de l'image peut jouer un rôle décisif, tout comme la connaissance du contexte de la création de l'image : la conquête des pays africains par les Européens et de là, le mélange des populations noire et blanche. Les deux textoïdes dans la photographie visualisent ce rapport causal.

3. Développement du sujet

3.1. Thème, rhème

Comme dans d'autres images publiées par P. Trémaux dans le *Voyage en Éthiopie, au Soudan oriental et dans la Nigritie*, le thème de notre photographie est « le mode de vie dans les pays africains ». Dans ce cas, ce thème est illustré par la représentation des deux femmes vivant en Éthiopie. Le nouvel aspect dans le cadre de ce thème – le rhème – apparaît par l'introduction de la question du mélange des races dans les pays africains.

3.2. Réseaux isotopiques

Partant de la thèse que les images se basent sur la textualité et s'appuyant ainsi sur les approches de l'analyse d'un texte littéraire, on peut aborder la question des réseaux isotopiques dans la photographie par Trémaux :

- Vie dans un pays africain : une femme noire, des tapis tissés, un tapis placé sur le sol (ce qui n'est pas typique pour les pays européens), des vêtements africains traditionnels, la jarre.

- Séparation : le positionnement des deux femmes, le manque de communication entre elles, leur regard sévère, la différence d'âge, le style des vêtements différent, la couleur de peau.

- Changement : la relation « mère – fille » (vieillissement, succession), la mère noire et la fille mulâtre, née d'un père « d'une autre race », l'apparence de la fille plus européenne et moins traditionnelle, le jardin/la nature comme symbole du changement, de l'évanescence, des développements cycliques.

3.3. Hyperonymie et hyponymie, polysémie

L'idée centrale représentée dans cette photographie est la femme. Cette figure, dans un sens élargi, peut être définie comme l'hyperonyme dans l'image. « La femme noire » et « la femme mulâtre » seraient considérées comme des hyponymes se rapportant à l'hyperonyme « femme » – elles désignent les différents types des femmes d'Afrique. La fille peut être vue comme une figure polysémique : on peut lui attribuer différentes positions et fonctions dans la société et spéculer sur son lieu de séjour (l'Afrique ou l'Europe) ou ses perspectives d'avenir.

3.4. Antonymes

Si on regarde de près les personnages des deux femmes, on note des traits synonymiques dans leur représentation. Elles se ressemblent quant à leurs traits de visage, leur regard (direct et attentif), leur position (assises, s'accoudant à la table) et leur tenue (le style de leur robe est similaire : à manches longues, avec des jupes larges). Mais plus que les relations synonymiques, ce sont les relations antonymiques qui constituent la base pour la composition de cette photographie. Le premier groupe d'antonymes dans l'image concerne en général l'apparence des femmes :

	fille	**mère**
âge	plus jeune	plus âgée
couleur de peau	mulâtre	noire
pose	tenue droite	légèrement inclinée
vêtements	modernes, plus chers	traditionnels, avec des éléments ethniques

Le deuxième groupe d'antonymes se manifeste quand on analyse la chronotopie dans l'image :

	fille	**mère**
temps	futur, changements	passé, attachement aux traditions
espace	à gauche de la table	à droite de la table
	près de la sortie, espace ouvert	près du mur du balcon, espace clos
	porte ouverte/arc – dynamique	espace limité – statique
	édifice	nature
	les mains libres	une main soutient sa tête

Ces contrastes reflètent au niveau des stéréotypes le rapport « l'Europe – l'Afrique » et mettent face à face deux types de femmes : une femme moderne, « occidentalisée », avec un avenir prometteur, et une femme traditionnelle, représentante d'un pays africain moins développé par rapport aux pays européens. Ces axes antonymiques ont donc une valeur symbolique et contribuent – surtout chez un spectateur d'un pays occidental développé – à la création de certains clichés sur les pays d'Afrique et sur leurs habitants.

3.5. Métonymies

Concernant la femme mulâtre, elle personnifie toutes les femmes dont la vie s'oriente vers la culture européenne, alors que la femme noire évoque une image générale de femmes africaines. Ainsi pouvons-nous parler de relations métonymiques dans cette image, et particulièrement de « pars pro toto ». Par les différences entre les deux femmes se traduisent les différences entre des pays, voire des civilisations.

4. Explication des symboles et des métaphores

4.1., 4.4. Symbolique des objets et des personnages, explication des métaphores

Bien que cette photographie ne soit pas riche en symboles, chacun d'entre eux, attribué à la mère ou à la fille, participe à la formation chez le spectateur d'une certaine idée de ces deux personnages. Étudiant les textoïdes « fille » et « mère », on peut interpréter les symboles qui se trouvent à côté de chaque personne de la façon suivante :

Fille :

- La porte. Selon le *Dictionnaire des symboles* de M. Lurker, la porte symbolise la démarcation, la transition d'une sphère à l'autre (cf. Lurker 1991, 773). Dans ce cas, la porte ouverte fait référence à une nouvelle vie de la femme blanche qui s'ouvre grâce aux connections avec l'Europe. Elle peut aussi être interprétée comme l'ouverture de l'Afrique vers le monde et vers la « civilisation », apportée par les colonisateurs.

Mère :

- La jarre. Posée à droite de la femme noire, elle représente non seulement un objet artisanal d'une culture étrangère, mais elle est aussi un élément de la symbolique féminine de la grossesse et de l'accouchement (cf. ibid., 232). La jarre se réfère à l'ordre de la vie habituelle des femmes dans les pays orientaux selon lequel elles se consacrent aux enfants et aux travaux domestiques.

- Le jardin. À gauche de la mère nous voyons une petite partie d'un jardin qui, étant un symbole de l'ordre, de la fécondité et de la vie (cf. ibid., 228), enrichit la représentation du monde de la mère comme d'une femme vivant en harmonie avec la nature.

- Le collier. Un collier symbolise le manque de liberté, la sensation d'être lié à quelque chose (cf. ibid., 377). Il contribue à la conception générale de la vie quotidienne de la femme noire qui se caractérise par l'attachement à ses devoirs habituels et à sa famille.

Les symboles décrits ci-dessus, relatifs à la représentation des deux femmes, peuvent être considérés également comme des métaphores liées à l'image de la fille ou bien de la mère. De plus, la façon de s'habiller de ces femmes a une valeur métaphorique. Contrairement à sa mère qui porte une robe simple avec des éléments ethniques, la fille est vêtue d'une robe moderne, sans indications sur la culture de son pays d'origine. Pour la fille, il est donc important d'avoir l'apparence d'une Européenne, tandis que la mère reste fidèle à ses habitudes et aux traditions.

Une autre métaphore découle de la manière dont sont représentées les jupes des deux femmes. Par endroits, on ne voit pas clairement leurs contours, elles semblent former une unité avec l'étoffe du tapis. Cette particularité de la composition peut symboliser les racines communes des deux femmes – le sol africain, mais leur vie prend une voie différente.

4.3. Symbolique de la mise en scène

Les particularités de la mise en scène, voulues par l'auteur ou non, et de la proxémie nous laissent entrevoir également certaines relations symboliques. Avant tout, visuellement la mère et la fille sont « séparées » par la table. Celle-ci constitue aussi une barrière entre elles au sens symbolique. De plus, la fille est assise près de la sortie, ce qui dénote que la vie lui offre des chemins ouverts pour son avenir. La mère, en revanche, assise dans un coin, semble avoir des possibilités plus limitées et liées à sa situation présente.

4.6. Signification symbolique du sujet dans le contexte historique

Vu que cette photographie a été prise par Trémaux pendant son voyage en Afrique à l'époque de l'expansion coloniale européenne, on peut la considérer comme un des

nombreux documents visuels illustrant l'avancement de la colonisation et les phénomènes sociaux et démographiques qui l'accompagnaient. Dans un certain sens, cette image symbolise la colonisation elle-même.

5. Pragmatique

La communication entre les Hommes fait partie intégrante de la vie dans une société. Cette communication se réalise par les textes et se produit toujours avec un objectif : celui d'informer, de persuader, d'influencer ou de surprendre l'interlocuteur. Partant de la thèse qu'une image est un texte traduit par des moyens visuels, on va essayer de révéler le but communicatif (la pragmatique) de la photographie de la femme Galla et sa fille par Trémaux.

Ici, on constate un acte de communication entre le photographe (l'émetteur) et le spectateur (le récepteur). Cet acte de communication se compose du contenu du message (le dictum) et de la perspective sous laquelle l'émetteur transmet ce message (le modus). L'intention de l'émetteur est de transmettre aux spectateurs un sujet dont il a été témoin pendant son voyage en Éthiopie et de les informer de cette façon sur la vie dans ce pays étranger, et en particulier, de leur montrer le processus du mélange des populations européenne et autochtone, ce qui constitue le dictum de l'image. Quant au modus, le photographe réalise un acte représentatif : l'image est destinée à représenter, à informer et à documenter.

En général, Trémaux se montre comme un émetteur assez neutre. Il s'est servi du média « photographie » qui avait la réputation d'être un moyen de représentation objectif et étroitement lié à la réalité et grâce auquel les déformations dans la transmission du contenu entre l'émetteur et le récepteur ont été minimisées.

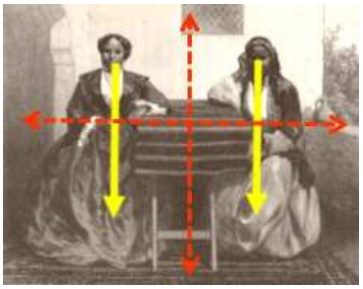
III. Analyse de l'image : organisation de la surface (cohésion)

1. Structure extérieure de l'image

1.1. – 1.3. Organisation de l'espace, structure de la surface, lumière

La composition de la photographie est assez simple. Au premier plan nous voyons la mère et la fille, assises à la table placée au centre de l'image. Derrière elles, il y a une partie du mur. Sur le fond de ce mur, leur tête et leur torse sont clairement contournés. La surface blanche met en relief le physique de ces femmes et, fermant visuellement l'espace derrière elles, les rapprochent du spectateur. Dans les marges de l'image, à gauche et à droite, l'espace s'ouvre offrant la vue sur un jardin (à gauche de la mère) et sur l'ouverture obscure d'une porte (à droite de la fille).

La composition de l'image est fondée sur la symétrie. La fille et la mère sont représentées de façon équivalente, notre regard oscille entre elles sans préférences. On peut distinguer deux axes visuels principaux dans cette image : l'un passant le long de la silhouette de la femme blanche et l'autre le long de la silhouette de la femme noire. Géométriquement et thématiquement, ces axes divisent l'image en deux parties : une à gauche (« la fille ») et une à droite (« la mère »).



Chromatiquement, la photographie se déconstruit en une partie supérieure et une partie inférieure. Dans la partie supérieure plus claire, les visages des femmes sont accentués, ils attirent le regard du spectateur. C'est là où se trouve la source principale des informations. La partie inférieure obscure est construite par les surfaces des étoffes – des jupes et des tapis, et joue un rôle marginal.

Dans cette image prédominent des contours linéaires, des formes anguleuses et carrées (la table, les murs, le balcon) qui créent une atmosphère sévère. Elles contrastent avec les lignes souples des robes, les visages des femmes et les arbres du jardin. Les étoffes douces des tapis s'opposent à la pierre des murs de la maison. Les contrastes sont un élément constitutif essentiel non seulement sur le plan du contenu, mais aussi sur le plan de la construction de la surface de l'image. Ainsi, autant dans la structure profonde que dans l'expression extérieure se manifeste la même idée d'opposition, de changement, des différences. Les rayures du tapis sur la table reflètent l'image de la succession, d'un développement graduel.

À première vue, il n'y pas d'indications sur la dominance d'une des femmes par rapport à l'autre dans cette image. On prête au même niveau attention à la mère et à la fille, ce qui est garanti par la composition – leur position au centre de l'image, et par la perspective en face. On reçoit des informations sur elles d'une manière parallèle. Il semble que l'auteur n'ait pas l'intention de mettre en avant l'importance d'un de ces deux personnages.

Pourtant, le photographe applique certains moyens pour présenter son idée d'une représentation iconographique du mode de vie dans les pays africains. Avant tout, il fait poser les femmes sur un fond composé d'un mur blanc, ce qui rehausse leur physique, particulièrement leur visage (et la couleur de leur peau) ainsi que leurs habits à la hauteur du buste. En outre, il implique dans l'image la jarre et les tapis comme attributs de la culture africaine.

1.4. – 1.6. Proxémie et kinésique, statique/dynamique dans l'image

Une particularité importante de cette photographie, qui se fait remarquer au premier regard, est la distance spatiale entre la mère et la fille. Outre qu'elles sont séparées par la table, elles ne se touchent pas et gardent leurs mains près de leur corps. La distance entre les femmes paraît plus grande qu'entre le spectateur et chacune d'elles. Cette impression se fortifie par le fait que les femmes regardent fixement et attentivement vers le spectateur l'impliquant dans l'image. Cependant, on ne peut pas lire dans leur regard direct un message défini. Dans leur pose et dans leurs yeux on note une tension et une réticence, mais pas d'invitation à la communication. De cette manière, elles jouent un rôle passif et permettent que l'on les perçoive comme des objets.

En général, l'image est statique et la tenue droite et immobile des deux femmes contribue à cette impression. Pourtant, la porte ouverte indique un certain dynamisme qui est attribué à la femme blanche, tandis que l'espace autour de la femme noire reste fermé.

2. Distance entre l'auteur et le contenu représenté dans l'image

2.1. Intégration de l'auteur dans l'image, moyens pour guider la narration

Parlant du degré de l'intégration de l'auteur dans cette photographie des deux femmes, on constate que la distance entre lui et le sujet représenté est assez grande : le photographe se trouve en dehors de la situation représentée, il l'observe de l'extérieur. Au niveau de la base textuelle de cette image, il s'agit d'une focalisation externe et d'un récit non-focalisé, selon lequel les spectateurs perçoivent le sujet par les yeux de l'auteur de la photographie (du narrateur), et non par les yeux des personnages. C'est le photographe qui est le narrateur principal et on peut même dire, unique.

Le récit dans cette image a un caractère descriptif et narratif. Le photographe a choisi un sujet et déterminé la position des personnages, il a arrangé le fond de la photographie, tandis que les femmes, par manque de communication avec le spectateur, sont exclues du processus narratif. Ce rôle passif des deux femmes assimile leur statut à celui d'objets et les transforme en « objets ethnographiques ».

2.2. Degré de l'objectivité de la représentation

Bien que la photographie ait la réputation d'un média objectif et neutre, par certaines stratégies le photographe peut diriger la perception de l'image par les spectateurs. L'une de ces stratégies est le choix d'un angle de la prise de vue. De cette manière l'auteur détermine la perspective sous laquelle il représente le sujet et en même temps, la perspective sous laquelle des récepteurs perçoivent ce sujet. Le choix d'une perspective favorise la mise en relief de certaines qualités et aide à cacher des informations indésirables.

Un autre moyen important de la manipulation de la part du photographe est la mise en scène. Il peut faire poser les personnages, dicter leur comportement, arranger l'arrière-plan et ainsi, connoter l'image selon ses intentions. En photographie, le spectre « réalité – mise en scène » s'étend d'un cliché instantané jusqu'à un portrait studio.

Quant à la photographie de la femme Galla et sa fille par Trémaux, on peut l'attribuer à une mise en scène. Les femmes ne sont pas photographiées au cours du travail ou dans une autre situation quotidienne, mais dans un cadre modelé. La tenue immobile des femmes, leur regard dirigé vers l'objectif, l'absence d'émotions sur leur visage, la composition géométrique régulière de l'image et le respect des proportions – ce sont les indications d'une mise en scène réalisée par Trémaux. Il est aussi possible qu'elles aient mis ces robes à la demande du photographe.

Bien que l'on constate une intervention dans la composition de l'image et la réalisation d'une mise en scène par le photographe, on ne voit pas de connotations négatives relatives à ces femmes ou le but de produire un effet négatif sur les récepteurs par ce sujet. On a plutôt l'impression que cette mise en scène est due à l'intention de Trémaux de narrer d'une façon la plus claire possible les particularités ethnographiques en Éthiopie. Il faut ajouter que le but du photographe n'était pas de commercialiser ses photographies (cf. Doy 1998[2], 247), il n'avait donc pas d'intérêt à créer un sujet popularisé.

En même temps, la création d'une mise en scène par Trémaux ne correspondait pas à ses principes d'une représentation authentique : pour lui, on obtenait une image la plus vraie de l'Afrique quand les personnes photographiées ne s'apercevaient pas de la présence du photographe et agissaient d'une manière naturelle (cf. ibid., 245 – commentaires de Trémaux sur une de ses planches). Donc, la réalisation de cette mise en scène presque par exception témoigne de l'importance de ce sujet pour le photographe.

3. Intermédialité

Parlant des éléments intermédias dans la construction de la surface de la photographie par Trémaux, il faut mentionner avant tout la peinture et les relations étroites entre la photographie et la peinture quant aux principes généraux de la composition et du choix de la perspective. Cette image ressemble particulièrement aux portraits imitant les traditions principales (cf. Laclotte/Cuzin 1991, 731ss) de ce genre d'arts visuels : les femmes regardent directement vers le photographe, elles ont pris la pose qui apparemment leur a été indiquée et elles restent immobiles tandis que l'on les photographie.

La présence du média « mode » se fait également remarquer : les habits des deux femmes constituent des objets de représentation importants. Compte tenu que Trémaux s'intéressait

aux aspects ethnographiques, la façon de s'habiller des habitants des pays africains devait être un sujet qui attira son attention.

IV. Conclusion

Né comme produit de l'investigation de l'Afrique par les Français, le patrimoine iconographique remontant à la seconde moitié du XIX^{e} siècle et représentant cette région ne doit pas être négligé. Les images peintes et photographiques illustrent d'une manière plus économique et comprimée que les textes écrits les particularités ethnographiques des pays étrangers. Ici, par rapport à la peinture, la photographie avait certains avantages. Tout d'abord, c'était un média qui cadrait mieux avec le mode de représentation réaliste que la peinture, qui était associée au romantisme. Ce caractère réaliste de la photographie correspondait également à l'esprit de l'époque et à la naissance des techniques modernes en industrie, en économie, en communication, etc., mais aussi dans les arts. La photographie jouissait d'une plus grande confiance chez les spectateurs quant à l'objectivité et à la vraisemblance.

Parmi d'autres photographes voyageurs, grâce à ses livres largement illustrés par des images Pierre Trémaux a apporté une grande contribution à la construction du corpus des produits visuels démontrant différents aspects de la vie en Afrique. Une de ses photographies – l'image d'une femme Galla et de sa fille née d'un père blanc – est une partie d'un grand récit sur les événements politiques, démographiques et culturels dans ces pays.

L'analyse détaillée de cette image aide à révéler des connotations apportées dans l'image par l'auteur comme par le représentant du monde occidental. Avant tout, c'est la question du mélange des races qui est illustrée ici – un nouveau phénomène résultant de la cohabitation des populations autochtone et européenne. « La race » était un terme qui s'est établi dans le discours scientifique dans les pays européens industrialisés. Selon ce discours, les habitants de l'Afrique étaient vus comme les représentants d'une civilisation arriérée et primitive. Bien que la photographie réalisée par Trémaux semble être neutre, il y a certaines indications sur le sentiment de supériorité des peuples européens plus avancés.

Par exemple, l'analyse des symboles et des métaphores dans cette image a démontré que la femme noire africaine est associée à la nature, à l'agriculture, aux processus cycliques, tandis que la représentation de la fille nous indique un avenir plus prometteur garanti par des liens avec l'Europe. Les contrastes sur lesquels se base la représentation des deux femmes peuvent être traduits comme les contrastes entre le monde oriental et occidental. La mère et la fille symbolisent dans une certaine mesure la vie traditionnelle dans les pays africains et l'européanisation. En outre, l'analyse de la perspective narrative a montré que les deux

femmes sont considérées comme des objets appartenant à une culture étrangère et de cette manière, elles font partie de l'ensemble des sujets ethnographiques des pays africains.

Les observations faites lors de l'analyse de cette image nient le caractère objectif du média « photographie ». L'image réalisée par Pierre Trémaux représente de manière indirecte une comparaison du monde oriental avec le monde occidental. Elle est non seulement un document ethnographique, comme prévu par le photographe, mais au moins pour le spectateur d'aujourd'hui, elle est également un témoignage politique et culturel.

C. Jean-Léon Gérôme, *La Grande piscine de Brousse* (1885)

Jean-Léon Gérôme, *La Grande piscine de Brousse* (1885)[109]

[109] Thornton 1993, 70s

I. Image dans son contexte

1. Sources

La toile *La Grande piscine de Brousse* est un des tableaux les plus connus de Jean-Léon Gérôme. Elle fut peinte en 1885 et illustre la fascination de ce peintre français pour les thèmes orientaux. Cette œuvre est souvent mentionnée parmi d'autres tableaux réalisés par Gérôme qui présentent différents sujets exotiques de l'Orient et en particulier, le thème des baignades et des soins du corps. Ainsi, dans *La Femme dans la Peinture Orientaliste* par L. Thornton, ce tableau est cité dans le chapitre *Toilette* où il faut partie des illustrations sur les traditions hygiéniques chez les femmes dans les pays orientaux (cf. Thornton 1993, 70s).

Dans le livre de M. Klinkenberg *Das Orientbild in der französischen Literatur und Malerei vom 17. Jahrhundert bis zum fin de siècle*, *La Grande piscine de Brousse* est mentionnée dans le contexte de la peinture de genre qui livrait des informations ethnographiques sur les pays orientaux récemment découverts par les Français (cf. Klinkenberg 2009, 506). Bien entendu, cette toile a attiré également l'attention des critiques d'art qui se penchaient sur l'œuvre d'art totale de Jean-Léon Gérôme, comme c'est le cas de L. des Cars (cf. Des Cars 2010, 288s). En outre, ce tableau est accessible en ligne sur plusieurs sites Internet pour quiconque veut observer ce chef-d'œuvre d'art français.

2. Auteur et public

2.1. Auteur

Jean-Léon Gérôme est un peintre et sculpteur français, membre de l'Académie des Beaux-Arts, un des représentants majeurs de la peinture académique. Il compte parmi les peintres orientalistes les plus célèbres de son époque, son patrimoine artistique se compose de tableaux historiques, religieux et mythologiques. À cinquante-quatre ans, le peintre découvrit également la sculpture comme média d'expression pour ses idées artistiques.

Photographe inconnu, portrait de Jean-Léon Gérôme (fin du XIX[e] siècle)[110]

J.-L. Gérôme est né à Vesoul le 11 mai 1824 et est mort à Paris le 10 janvier 1904. Il habitait à Paris où il commença sa carrière comme élève de Paul Delaroche. J.-L. Gérôme exposait régulièrement ses œuvres au Salon de Paris et y connaît un large succès. Déjà dans ses premiers tableaux on note un grand souci de représentations authentiques et l'attention qu'il donna aux détails. Dans les années 1860 Gérôme découvrit l'Orient comme une source riche de sujets pour ses œuvres et de cette façon il joignit le courant orientaliste. Il réalisa

[110] Wikipédia[5]

plusieurs expéditions dans les pays orientaux, tels que l'Égypte et la Turquie, puisant dans ces voyages l'inspiration pour ses toiles qu'il peignait après ses retours à Paris. Grâce à son style méticuleux, les tableaux de ce peintre illustrent les sujets exotiques d'une manière véridique. Dans ses toiles orientalistes se manifestent sensualité et violence, typiques des pays arabes, ainsi que son affection pour les thèmes antiques, ce qui produit un mélange artistique des cultures occidentale et orientale.

Gérôme n'était pas un artiste conservateur, il jouait avec différents médias d'expression. Dans les dix dernières années de sa vie il réalisa quelques expériences novatrices en se représentant dans ses propres tableaux en train de sculpter ou bien en se laissant photographier devant ses sculptures. Ainsi se montra-t-il comme un artiste multimédia qui combina ses principes artistiques et esthétiques avec un intérêt pour les nouveaux médias (cf. Des Cars 2010, 25ss, 259ss, 341ss ; Lafont-Couturier 1998, 9ss, 33ss, 117ss).

2.2. Public cible

Les tableaux de Gérôme étaient destinés à un large public. Il exposait ses toiles au Salon et aux expositions universelles et visait à atteindre de cette manière un grand cercle de spectateurs. Il est fort possible que *La Grande piscine de Brousse*, faisant partie de ses toiles qui traitent des sujets exotiques, ait éveillé un grand intérêt chez le public français, curieux d'en savoir plus sur les cultures étrangères. La représentation des femmes qui se baignent dénudées donne à ce tableau un ton érotique. Les femmes noires, représentées dans cette toile, pouvaient également éveiller la curiosité des spectateurs. En outre, Gérôme était un peintre très connu à l'époque, ce qui contribua, sans doute, à la popularité de ses œuvres.

2.3. Image et son contexte

La passion de Gérôme pour l'Orient détermina sa voie artistique dès son premier voyage en Orient en 1853 : son court séjour à Constantinople l'avait « mis en appétit », et l'Orient est devenu « le plus fréquent de [ses] rêves » (Lafont-Couturier 1998, 20). La fascination des écrivains et des peintres français pour les pays orientaux à l'époque donna origine à un grand courant littéraire et artistique, l'orientalisme, et Gérôme est une personnalité de taille au sein de ses représentants.

Au cours des années 1860-1880, le peintre entreprit six voyages en Orient méditerranéen, en majeure partie en Égypte, accompagné par des écrivains, des journalistes et des artistes français. L'aquarelle par Willem de Famars-Testas remontant à 1868 montre un groupe d'explorateurs avec J.-L. Gérôme qui se trouve tout à gauche.

W. de Famars-Testas, *Expédition en Orient* (19 mars 1868)[111]

[111] Lafont-Couturier 1998, 22

Pour Gérôme, ces voyages n'étaient pas consacrés au repos : au contraire, il travaillait jour et nuit réalisant des croquis, des dessins, des études et prenant des notes d'une manière très nette et précise. Il attachait une grande attention à l'architecture, aux paysages, aux scènes de rue et à l'apparence des gens. Après son retour en France, tous ces documents ethnographiques seront repris dans son atelier comme base pour ses tableaux. Parmi ses compagnons il y avait également des photographes, comme Auguste Bartholdi (celui-ci était souvent mandaté par Gérôme pour lui fournir des photographies de l'Orient, tandis que le peintre travaillait à Paris). De plus, il est connu que le peintre du Sultan, Abdullah Siriez, procurait à Gérôme des photographies d'intérieurs turcs faites par Siriez, que l'artiste utilisait pour les fonds de certains de ses tableaux (cf. Des Cars 2010, 216ss, 259ss ; Lafont-Couturier 1998, 20ss, 60ss).

Gérôme considérait la peinture d'après les images photographiques comme une méthode qui garantissait un haut degré de véracité de ses œuvres. Pour obtenir une image fidèle à la source originelle, il profitait des avantages de la photographie comme l'exactitude, l'objectivité, la possibilité d'une prise de vue instantanée et de la contemplation de cette image pendant des heures après. Par exemple, en peignant une mosquée d'après une photographie, il a pu atteindre une représentation plus précise qu'en peignant le même édifice d'après un croquis. Puis, Gérôme se servait de nouveau du média « photographie » pour reproduire des milliers de copies de ses images. La Maison Goupil avec laquelle il collaborait garantissait la multiplication et la distribution des œuvres de l'artiste à l'aide des techniques photographiques (cf. Lafont-Couturier 1998, 110s).

Ce jeu avec les deux médias – la peinture et la photographie – révèle le caractère transmédia de certaines de ses œuvres : un sujet exprimé par un média est transmis dans un autre média. Chez Gérôme, le sujet qui prend sa source dans une image photographique est transformé en une image peinte, ensuite il est mis à la portée d'un large public comme une photographie de ce tableau. De cette manière, le même contenu connaît des transformations au niveau de l'organisation de la surface. En peignant un sujet d'après une photographie, l'artiste manie la même trame textuelle se servant des différents moyens picturaux. Il utilise le média « photographie » visant une représentation la plus proche possible de l'objet original et ainsi aspire-t-il au caractère iconique de l'œuvre en question.

En outre, on observe l'expression de la remédiation : la relation de complémentarité entre les médias « peinture » et « photographie ». Gérôme essaye de compléter la précision qui manque en peinture à l'aide des images photographiques, ce qui, au final, contribue à la véracité documentaire de ses œuvres. Dans le cas de la représentation de la réalité des pays arabes lointains, les photographies servent à substituer les modèles d'une façon fiable ; alors, de tels sujets semblent être peints d'après nature.

Pour résumer, nous pouvons dire que Gérôme créait ses œuvres à partir des trames textuelles exprimées par des moyens visuels et par des moyens verbaux, tels que ses notes de voyage. Dans un texte littéraire (expression verbale), la trame textuelle porte sur des notes, sur des mots-clés, sur un plan d'action esquissé par l'auteur, etc. En peinture, la trame textuelle est traduite par un croquis, autour duquel se développe le sujet entier. Dans ces deux médias, on observe une progression graduelle dans la réalisation de la trame textuelle : on écrit ou on parle mot à mot et on peint un élément l'un après l'autre. À la différence de l'image peinte, une image photographique ne naît pas graduellement. Elle apparaît dans tout son ensemble et il est impossible de reconstruire les étapes de sa création (en peinture, cette analyse serait possible par les études des couches de couleurs). Par conséquent, on peut dire que la littérature et la peinture sont des médias de la reproduction linéaire, alors que la photographie est le média de la reproduction simultanée.

2.4. Référence

Le tableau *La Grande piscine de Brousse* a été peint par Gérôme dans le but de raconter la vie, les mœurs et les traditions particulières dans les pays orientaux qu'il avait visités. Il dédie cette œuvre à la représentation des hammams (des bains publics) et peint celui de la ville de Brousse (aujourd'hui c'est la quatrième plus grande ville en Turquie, au nord-ouest de l'Anatolie). Dans les pays arabes, les bains ont toujours constitué un élément important de la culture corporelle et une partie importante de la toilette. De plus, se laver et se purifier est une obligation religieuse, comme par exemple, l'ablution qui est nécessaire avant les prières rituelles. Au XIX^{e} siècle les hammams étaient un sujet populaire raconté par les Européens qui voyageaient dans les pays orientaux. Surtout les femmes qui avaient visité de tels bains publics livraient des descriptions détaillées de leurs expériences, comme celle de Mlle Julia Pardoe, une anglaise :

> « Pendant les premiers instants, j'étais confondue ; la vapeur lourde, dense et sulfureuse qui remplissait ce lieu et me suffoquait presque ; les cris aigus, sauvages, des esclaves qui étaient réverbérés par les dômes des salles et qui auraient suffi à réveiller jusqu'aux marbres dont celles-ci étaient recouvertes ; les rires contenus et les conversations chuchotées de leurs maîtresses […] les esclaves affairées, nues jusqu'à la taille, croisant les bras sur leur poitrine, balançant sur leur tête des piles de serviettes brodées ou frangées ; des groupes de jolies filles riant, bavardant et se rafraîchissant avec des confiseries, des jus de fruit glacés et de la limonade […] » (cit. d'après Thornton 1993, 76)

Construits selon les systèmes romains, les hammams étaient des bains de vapeur humide, chauffés par de l'eau circulant dans le sol. Les femmes y passaient souvent la journée entière, se livrant à la toilette et au massage ; les bains étaient également un lieu de bavardages et de distractions. Les femmes riches étaient assistées par leurs esclaves qui les aidaient à faire leur toilette, séchaient leur corps, etc. (cf. ibid., 64ss).

Ainsi *La Grande piscine de Brousse* est-elle une des nombreuses œuvres de Gérôme dédiées au thème du bain. Pour le spectateur d'autrefois et d'aujourd'hui, ce tableau est une source riche d'informations ethnographiques, présentant les hammams comme un élément important de la culture musulmane.

3. Naissance de l'image

3.1. Circonstances de la création

Les circonstances de la création de *La Grande piscine de Brousse* par Gérôme font un sujet intéressant. Quand on regarde ce tableau, ce qui frappe à première vue est l'exactitude avec laquelle l'auteur a reproduit cette scène de bain. Sans aucun doute, il a réussi à produire chez les spectateurs l'effet de sa participation au rite « sacré » de la baignade de ces femmes. Mais la possibilité de sa visite dans un hammam est en tout cas contestée. Par exemple, dans *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme* L. des Cars indique qu'il a éventuellement visité un tel bain public au Caire, déstiné seulement aux hommes, où il a pu observer de près les détails d'intérieur et sentir l'atmosphère des bains orientaux (cf. Des Cars 2010, 286). À ce propos, dans son livre *Gérôme* H. Lafont-Couturier cite le peintre :

> « Dans un séjour de Brousse, j'avais été frappé de l'architecture des Bains, et c'était bien l'occasion de faire des études de figures nues. Il ne s'agissait que d'aller voir ce qui se passait à l'intérieur, et de remplacer les femmes par d'autres femmes, mais il fallait une étude de cet intérieur, et comme la température était très élevée, je n'hésitai pas à me mettre […] complètement nu ; assis sur mon trépied, ma boîte à couleurs sur les genoux, ma palette à la main, je me sentais un peu grotesque » (cit. d'après Lafont-Couturier 1998, 75).

Ainsi, de toute évidence, le tableau *La Grande piscine de Brousse* fut peint d'après les croquis faits par Gérôme. Une autre source de création de cette toile pourrait très probablement être la photographie prise par Pascal Sébah aux bains de Yénir-Kaplidja à Brousse (l'image à droite) (cf. Des Cars 2010, 288). Cette image nous montre une grande salle avec une piscine et quelques hommes en train de se baigner. Leur apparence et l'intérieur simple de la salle donne l'impression que c'est un bain public pour les gens peu aisés.

P. Sébah, *Les Bains de Yénir-Kaplidja à Brousse* (1894)[112]

La comparaison de ces deux images (*La Grande piscine de Brousse* de Gérôme et *Les Bains de Yénir-Kaplidja à Brousse* de Sébah) nous permet de tirer des conclusions importantes quant au mode de représentation de l'Orient dans le tableau de Gérôme. On note tout d'abord certaines modifications des éléments architectoniques de cette salle : le peintre transforme les arcs islamiques brisés en arcs en plein cintre qui évoquent les arcs romains. De plus, il

[112] Des Cars 2010, 288

place entre les voûtes des médaillons qui ne sont pas, par exemple, dans la photographie par Sébah. Une autre modification qui saute aux yeux est le mode de représentation des baigneuses. Dans le tableau de Gérôme, elles ressemblent plus aux modèles antiques qu'aux femmes orientales (cf. Des Cars 2010, 288). De cette manière, à partir d'une représentation détaillée d'un hammam, soit d'une photographie, soit d'un croquis, Gérôme crée une vision « occidentalisée » d'une réalité orientale. Il implique des éléments visuels de la tradition européenne dans un environnement arabe et réalise ainsi une mise en scène.

Cette illusion de véracité documentaire et de crédibilité fut possible grâce à l'exactitude de la représentation typique de Gérôme ainsi qu'à sa réputation d'être un peintre méticuleux. L'utilisation de la photographie pour la création de son image montre l'intérêt du peintre pour ce nouveau média et le caractère progressif de son style artistique. Cependant, étant peintre, il prend certaines libertés et laisse son imagination modifier le tableau selon la perspective européenne. Il réalise une sorte de collage unifiant les éléments réels et les éléments imaginés. De plus, Gérôme reste fidèle à un style de représentation romantique qui contraste avec le réalisme de l'image photographique par Sébah. Sa mise en scène reflète une image idéalisée de l'Orient et crée chez les spectateurs l'illusion de la réalité.

3.2. Relations entre l'auteur et les modèles

Gérôme, étant un peintre soigneux et aspirant à une grande précision dans ses œuvres, attachait aussi beaucoup d'importance à une représentation véridique des femmes. Il est connu que quand il travaillait des figures de femmes dans ses tableaux, il recourait souvent à des images photographiques de modèles dénudées. Les académies lui servaient de références fidèles pour la reproduction d'un corps féminin. Ainsi, en 1860-1861 quand Gérôme peignait sa fameuse *Phryné devant l'Aréopage*, demanda-t-il à Félix Nadar, un photographe très réputé à l'époque avec lequel le peintre était ami, deux photographies de Marie-Christine Leroux. Il en avait besoin pour pouvoir continuer son travail artistique, à savoir pour peindre de la manière la plus précise possible la pose et les gestes de Phryné (lettre préservée au Département des Manuscrits à la BNF, cf. Des Cars 2010, 108).

De gauche à droite : J.-L. Gérôme, *Phryné devant l'Aréopage* (1861)[113] ; F. Nadar, Académie féminine, modèle pour Phryné (1860-1861)[114]

[113] Des Cars 2010, 105
[114] Des Cars 2010, 108

Il est donc possible que, peignant les femmes de *La Grande piscine de Brousse*, Gérôme ait également utilisé des académies féminines. En tout cas, les investigateurs de l'œuvre de cet artiste supposent que dans les corps des baigneuses, peintes par Gérôme, on entrevoit surtout l'anatomie caractéristique d'Emma Dupont, son modèle favori qui posait pour ses sculptures et tableaux (cf. Verat 2012, 2) :

De gauche à droite : J.-L. Gérôme, *La Fin de la séance*, tableau (1886)[115], Gérôme avec un modèle posant pour Omphale, photographie (vers 1885)[116], *La Grande piscine de Brousse*, tableau (1885)[117]

3.3. Processus de création

Le tableau *La Grande piscine de Brousse* fut réalisé comme huile sur toile, 70 x 96,5 cm. D'habitude, Gérôme faisait un plan grossier et des esquisses générales de la composition. Le peintre déterminait la perspective et le point de fuite central, puis il divisait l'image en portions et travaillait sur différentes scènes. Les investigateurs de sa méthode de travail supposent que dans ses scènes de bains il appliqua la même technique et que l'on peut reconnaître le même dessin de fond dans plusieurs de ses œuvres, avec des figures arrangées des façons différentes (cf. Verat 2012, 2).

En 1885, *La Grande piscine de Brousse* fut exposé au Salon et suivit le sort de la grande partie des tableaux peints par Gérôme : la multiplication par des nouveaux procédés de l'estampe et de la photographie. Le peintre travaillait étroitement avec la Maison Goupil, l'entreprise de son beau-père Adolphe Goupil, éditeur d'art et marchand de tableaux. Dès 1862 les toiles de Gérôme connurent une large diffusion et commercialisation, elles étaient reproduites et vendues par milliers à l'aide de ces nouvelles techniques. Grâce à la multiplication les œuvres de Gérôme furent beaucoup moins chers que les originaux et ainsi, accessibles au grand public, ce qui contribua au succès du peintre. Encore une fois, Gérôme se montra comme un artiste moderne, prêt à utiliser les avantages qu'offrait ce nouveau média. Pourtant, il rencontra une forte critique de la part d'autres hommes d'art français, comme E. Zola qui fut scandalisé par cette commercialisation de l'art et par la diminution de la valeur de la peinture (cf. Des Cars 2010, 220, 286 ; Lafont-Couturier 1998, 110s).

[115] Des Cars 2010, 307
[116] Des Cars 2010, 309
[117] Thornton 1993, 70s

4. Mise en œuvre de l'image

La Maison Goupil s'occupait non seulement des reproductions des tableaux peints par Gérôme (de leur multiplication et de leur vente), mais cette Maison acquérait aussi au fur et à mesure des grandes parties des œuvres originales de ce peintre pour les vendre aux personnes intéressées. Entre 1859 et 1914 dans les registres de la Galerie *Goupil et C*^{ie}, *Éditeurs*, 2 Place de l'Opéra à Paris, il y avait environ 430 numéros d'entrée où figuraient des toiles de Gérôme. Les acheteurs étaient en majorité des Américains et des Britanniques qui s'adressaient directement aux marchands d'art ou aux succursales qui s'ouvraient dans les majeures villes européennes. Depuis juin 2004 le tableau original *La Grande piscine de Brousse* se trouve à Londres dans une collection privée, adjugé pour 2,5 millions d'euros (cf. Verat 2012, 2).

5. Représentation du contenu

5.1. Thème, genre et style de l'image

La Grande piscine de Brousse fait partie d'une grande série de toiles réalisées par Gérôme dans le cadre du courant orientaliste. On peut l'attribuer à ce courant grâce à certains éléments thématiques comme la présence des hammams, la représentation des femmes à la manière d'odalisques et des objets typiques de la culture arabe, tels qu'un narguilé et les tapis orientaux ; les servantes noires contribuent également à la création d'une atmosphère exotique. En général, les tableaux orientalistes traitaient des thèmes variés : paysages, sujets mythologiques, scènes de batailles, scènes de rue, architecture, arrangement intérieur, coutumes, vêtements traditionnels, physique des gens, etc. Le thème de notre toile peut être défini comme « les femmes à la baignade », un sous-thème du grand cycle des représentations des femmes dans différents environnements.

La Grande piscine de Brousse, quoi qu'il paraisse être un tableau exotique, nous présente une scène tout à fait quotidienne à caractère familier, qui appartient ainsi à la peinture de genre (cf. Laclotte/Cuzin 1991, 331ss). On peut y constater des caractéristiques de ce genre d'art comme la représentation d'une scène prise sur le vif (les personnages en train d'accomplir leurs activités habituelles : se baigner), et ainsi, l'observation des mœurs contemporaines. De plus, dans ce tableau se manifeste le nu artistique qui consiste en la représentation de corps de baigneuses nues. Ce thème était récurrent non seulement dans les tableaux de Gérôme, mais aussi dans l'art européen en général.

Quant au style de cette toile, on peut l'attribuer à la peinture académique. Né sous l'influence des Académies des Beaux-Arts dans différents pays européens, l'académisme domina la peinture occidentale du milieu du XIX^{e} siècle. L'académisme en peinture est caractérisé par un respect rigoureux des règles techniques, stylistiques et esthétiques imposées par les Académies. Les sujets historiques et orientaux constituaient les thèmes

favoris des peintres académiques, comme on peut l'observer chez Gérôme qui était un des représentants majeurs de ce style (cf. Souriau 1990, 13ss).

Classé comme tableau orientaliste, *La Grande piscine de Brousse* peut pourtant produire un certain effet de surprise pour un spectateur attentif. Regardant de près cette image, on note que les arcs de ce hammam portent les traits des arcs romains et que les baigneuses turques ressemblent aux nymphes antiques. De cette manière, Gérôme a créé un tableau qui reflète un mélange des cultures orientale et occidentale. Dans un sens plus large et symbolique, on peut y reconnaître une attestation de l'influence des Européens sur les pays arabes colonisés, comme la modernisation et l'implication du mode de vie européen dans la vie quotidienne arabe, mais aussi l'ouverture d'esprit artistique vers des cultures étrangères.

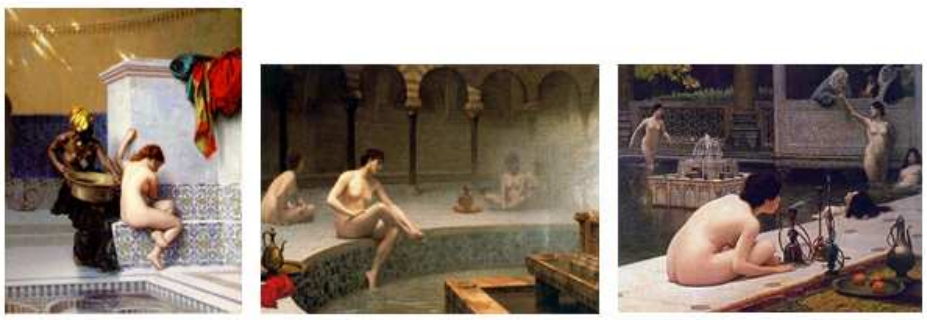
5.2. Image et texte

Pour la meilleure compréhension de cette image, son intitulé joue un rôle important. Il assume la fonction de complémentarité indiquant que le hammam que nous voyons se trouve à Brousse en Turquie. En plus, par ce titre l'auteur met l'accent sur le fait que c'est la piscine qui constitue le point central de son intérêt et que les femmes ne représentent pas des individus concrets mais qu'elles sont des baigneuses ordinaires que l'on peut rencontrer dans chaque hammam. Ce tableau fut signé par Gérôme (cf. Thornton 1993, 71) et ne contient pas d'autres éléments textuels, les moyens picturaux étant ainsi les seuls moyens d'expression.

6. Intertextualité et intermédialité

6.1. Relations entre l'image et d'autres images du même auteur

Comme mentionné ci-dessus, *La Grande piscine de Brousse* fut créée par Jean-Léon Gérôme dans le cadre d'un large cycle d'images dédiées à l'Orient. Les scènes de bain, en particulier, y prennent une place importante. Ce sujet fut la source d'inspiration de plusieurs tableaux de ce peintre, comme ceux reproduits ci-dessous :



De gauche à droite : J.-L. Gérôme, *Le Bain turc* (1872)[118], *Le Bain de vapeur* (1889)[119], *Allumeuse de narguilé* (1898)[120]

[118] Des Cars 2010, 287

Dans un contexte plus large, *La Grande piscine de Brousse* fait partie de l'ensemble des peintures françaises orientalistes. Tout comme J.-A. Ingres, E. Delacroix, Th. Chassériau et d'autres célébrités du courant orientaliste, J.-L. Gérôme contribua à la constitution de l'image artistique de l'Orient chez les Français.

6.2. Relations entre l'image et d'autres images d'autres auteurs

Le motif de bains est assez fréquent dans la peinture orientaliste. Déjà en 1849, Théodore Chassériau présenta au public français son tableau *Un Bain au sérail* – une œuvre où à côté d'une femme blanche est représentée son esclave ou sa servante (voir l'image ci-contre).

Th. Chassériau, *Un Bain au sérail* (1849)[121]

Le couple « la femme blanche comme maîtresse – la femme noire comme servante » figure également sur les toiles d'autres peintres de la seconde moitié du XIX^{e}/début XX^{e} siècle :

De gauche à droite : É. Débat-Ponsan, *Le Massage au hammam* (1883)[122] **; J. Migonney, *Le Bain maure* (1911)**[123] **; P.-L. Bouchard, *Après le bain* (vers 1894)**[124]

Les peintures citées montrent qu'à cette époque-ci, les Noirs (ici : les femmes noires) étaient vus par les Européens avant tout comme des servants ou des esclaves. On note que par opposition à la femme blanche, la femme noire joue toujours un rôle inférieur. Les femmes noires ne sont jamais représentées nues, ce qui donne l'impression qu'elles doivent cacher leur corps imparfait (et, possiblement, considéré comme sale) par opposition aux femmes blanches qui démontrent avec fierté la beauté de leur corps impeccable, soigné et attirant.

6.3. Références intermédias

Le média « photographie », en revanche, ne nous livre pas des images des bains ou des sujets qui montreraient une femme noire assistant une femme blanche à sa toilette (pour

---

[119] Thornton 1993, 75
[120] Thornton 1993, 68
[121] Thornton 1993, 76
[122] Thornton 1993, 73
[123] Thornton 1993, 73
[124] Thornton 1993, 69

autant que l'on a vu en analysant le corpus présenté dans ce travail). Pourtant, une photographie réalisée par Clément Maurice, un photographe parisien, présente une variation du motif « femme blanche – femme noire », mentionné auparavant. Il est difficile de juger si cette photographie, conçue, de toute évidence, comme une mise en scène, doit exprimer l'idée de l'esclavage ou des relations amicales entre deux femmes. En tout cas, on peut dire que cette œuvre a été inspirée par les peintures orientalistes du XIX^{e} et qu'elle est une nouvelle interprétation du thème « femme blanche – femme noire » au début du nouveau siècle. La transmission de ce motif d'une salle de bain « fictive » dans un studio photographique « réel » nous donne un exemple de l'intermédialité et annonce le statut de la photographie non seulement documentaire, mais aussi bien artistique.

C. Maurice, *Filles du sérail parisien* (vers 1900)[125]

Il faut mentionner que le sujet des femmes noires dans le contexte de leur infériorité par rapport aux Européens est traité également dans les produits du média « film ». Pour donner un exemple d'une production cinématographique récente on peut citer le film *Vénus noire* du réalisateur franco-tunisien Abdellatif Kechiche, apparu sur les écrans français en octobre 2010. Ce film raconte l'histoire d'une femme africaine, Saartje Baartman, appelée aussi Vénus d'Hottentote, qui a été « apportée » à Londres et qui y était présentée aux foires dans une cage, traitée comme un animal. Elle est devenue une attraction populaire divertissant le public londonien qui examinait sans vergogne sa peau noire, ses cuisses et son postérieur trop volumineux et d'autres particularités du physique de cette pauvre femme. Ce film aborde les évènements de 1817 et se base sur une histoire réelle[126]. Ainsi, 200 ans plus tard le thème de l'esclavage et de l'exploitation des Noirs (les femmes comme les hommes) par les Français pour des raisons économiques, scientifiques et ménagères reste actuel. Les artistes français contribuent aux discussions critiques sur l'époque colonialiste.

Quant à la référence du motif de *La Grande piscine de Brousse* aux autres œuvres de J.-L. Gérôme, on constate des liens intermédias étroits entre ce tableau et des produits d'autres médias, exécutés par cet artiste. L'analyse de l'image proposée dans ce travail se base sur la thèse que tous les produits sémiotiques (qui naissent comme des actes communicatifs) ont pour base la textualité. Par le mot « texte » on n'entend pas un texte écrit, mais en général un propos cohérent (« zusammenhängende Äußerung ») qui peut être exprimé par une image, une pièce de musique, un poème, une danse, etc. Chacun de ces produits médiatiques se fonde sur une trame textuelle que les émetteurs traduisent pour les récepteurs à l'aide de différents codes de signes (visuels, musicaux, verbaux ou plastiques). À la base de la multimédialité dans l'œuvre d'art totale de Jean-Léon Gérôme nous pouvons illustrer toute l'ampleur de la notion du « texte » introduite dans notre thèse.

[125] Rouillé 1986, 125

[126] http://www.kino-zeit.de/filme/venus-noire, http://www.youtube.com/watch?v=1-D8N5uaePw [11.01.2014]

Avant tout, cet artiste se présente en tant que peintre. La **peinture** était le média qu'il utilise le plus ; c'est grâce à ses tableaux que Gérôme est devenu une vraie célébrité à son époque et le resta après sa mort. Le spectre thématique de ses œuvres est très vaste ; on remarque entre autres son intérêt pour l'**architecture**. Le succès de ses tableaux avec des vues architectoniques est largement dû au style artistique très précis et soigneux de ce peintre.

À cinquante-quatre ans, Gérôme commença à explorer un nouveau domaine artistique en se dédiant à la **sculpture**. Une de ses statues les plus connues est la *Joueuse de boules* (1901) qui date des années de sa maturité en tant qu'artiste. En regardant cette statue ainsi que les autres œuvres plastiques de Gérôme, on remarque une forte influence de la peinture. Il n'a pas abandonné ses vues esthétiques et continuait à s'occuper de l'illustration de la beauté du corps féminin. Les poses des femmes dans ses statues rappellent celles dans ses toiles orientalistes. En outre, d'une façon novatrice l'artiste a transmis dans ses sculptures un élément essentiel de la peinture : la polychromie. Ses statues ne sont pas réalisées seulement en marbre ou en bronze, mais elles sont aussi ornées de parties colorées (cf. Des Cars 2010, 291ss, 322s ; Lafont-Couturier 1998, 87ss). Ainsi pouvons-nous être témoins des liens étroits entre peinture et sculpture chez Gérôme et dans une certaine mesure, de la fusion de ces deux médias.

J.-L. Gérôme, *Joueuse de boules* (1901)[127]

Un autre média qui fascinait Gérôme était la **photographie**. Comme nous l'avons déjà raconté, l'artiste utilisait les images photographiques comme des croquis fiables pour ses toiles. De plus, dans les procédés photographiques il voyait une possibilité prometteuse pour la multiplication et la distribution de ses œuvres (cf. Des Cars 2010, 308ss). Mais il considérait la photographie également comme un média artistique et en réalisa quelques expériences curieuses. On connaît, par exemple, les trois photographies faites dans l'atelier de Gérôme qui montrent l'artiste avec sa statue *Omphale* et le modèle qui posait pour lui (vers 1887):

J.-L. Gérôme avec sa statue *Omphale* et un modèle (vers 1887)[128]

[127] Des Cars 2010, 323
[128] Lafont-Couturier 1998, 88

Dans ces images se manifeste le caractère documentaire de la photographie. On a l'impression que l'artiste voulait fixer sur le papier l'idée du processus de la création artistique et qu'il voulait réaliser cela d'une manière la plus vraisemblable possible, mais toutefois créative et innovatrice. H. Lafont-Couturier donne un commentaire très pertinent de cette série de photographies : « … il [l'artiste] se livre à un jeu de « portraits dans le portrait » où l'animé et l'inanimé se mêlent et dont les effets de miroir le fascinent » (Lafont-Couturier 1998, 88). Il faut ajouter un autre aspect intéressant des expériences de Gérôme. Par le fait que dans chaque image l'auteur offre un point de vue différent de la statue, de son atelier et du modèle, le spectateur obtient la possibilité de voir l'atelier et les objets en trois dimensions, ce qui donne à ces images un caractère cinématographique et les assimile aux séquences d'un film (cf. ibid.). De cette façon, la multimédialité chez Gérôme aborde aussi le média « **cinéma** ».

La toile ci-contre *Le Travail de marbre,* ou *Le Modèle de l'artiste* (vers 1890-1893) sert également d'exemple convaincant du mélange des différents médias dans l'œuvre d'art totale de Gérôme. Elle présente l'artiste en train de travailler sur une statue et un modèle posant auprès de lui, les statues et les peintures en arrière-plan font référence aux médias « peinture » et « sculpture ». À la différence des photographies traitées précédemment, ce tableau fut peint par l'auteur lui-même, il peut être considéré comme un autoportrait.

J.-L. Gérôme, *Le Travail de marbre*, ou *Le Modèle de l'artiste* (vers 1890-1893)[129]

Ainsi Gérôme se sert-il de plusieurs systèmes de signes visuels pour communiquer ses conceptions esthétiques. Il se montre comme un artiste créatif et moderne dont les œuvres sont marquées par une inspiration réciproque puisée dans les médias « peinture », « photographie » et « sculpture ». On pourrait dire que par des jeux avec ces médias, il essaye de compenser leurs caractéristiques manquantes : par exemple, de compléter la précision insuffisante en peinture par la photographie, de donner aux objets du volume en les représentant comme des statues ou d'animer les statues en leur donnant des couleurs. Dans ces cas nous pouvons observer la remédiation dans les œuvres de cet artiste.

6.4. Relations entre l'image et des textes écrits se rapportant à l'image

La peinture orientaliste est un vaste champ de recherches dans l'histoire de l'art. On peut trouver des riches contributions sur les représentations des femmes entre autres dans *La Femme dans la Peinture Orientaliste* par L. Thornton ou dans *Das Orientbild in der französischen Literatur und Malerei vom 17. Jahrhundert bis zum fin de siècle* par M. Klinkenberg. Dans *Images et colonies. Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962* par N. Bancel, P. Blanchard et L. Gervereau les lecteurs peuvent

[129] Lafont-Couturier 1998, 91

trouver des articles fascinants sur le reflet des processus colonisateurs dans l'expression visuelle. Des particularités géographiques de l'orientalisme dans la peinture, les différents aspects de la représentation de l'Orient (romantisme, réalisme, …) ainsi que le discours sur le colonialisme basé sur des documents iconographiques se trouvent dans le livre *Orientalisme* par Ch. Peltre. Les œuvres citées ne sont que quelques exemples parmi de nombreux autres livres sur l'orientalisme dans les arts (voir la bibliographie).

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

1. Contenu

1.1. Description des personnages et des objets

La Grande piscine de Brousse nous présente une scène dans un hammam : des baigneuses jeunes et jolies prennent soin d'elles, se promènent ou se reposent d'une manière lascive et nonchalante. Dans cette grande salle avec des arcs magnifiques il y a un bassin où quelques femmes se baignent. Les autres sont assisses au bord de la piscine ou sur les bancs. Au premier plan nous voyons une femme blanche qui marche gracieusement, perchée sur des socques de bain et soutenues par une servante noire. Elle regarde deux autres baigneuses à sa gauche qui portent leur regard vers elle.

Cette scène se déroule dans un bain public. Il est permis de penser que les femmes appartiennent à une classe moyenne. La plupart d'entre elles sont venues à la piscine en groupes, non seulement pour se baigner, mais aussi pour bavarder, pour se distraire ou pour fumer un narguilé. Ces femmes sont « anonymes » ; elles ne représentent pas des individus concrets, mais plutôt des types de femmes qui correspondent dans une certaine mesure aux stéréotypes des femmes orientales crées dans les pays occidentaux : une femme du type d'un odalisque lascive et séductrice au narguilé, une femme avec son enfant (à droite) qui symbolise les familles avec beaucoup d'enfants en Orient et l'attachement de la femme à sa famille, une « maîtresse » provenant d'une classe sociale aisée, avec une esclave à ses côtés.

Dans ce tableau figurent également trois femmes noires dans leur fonction de servantes. Contrairement aux femmes blanches, aucune d'elles ne se baigne, elles assistent seulement leur maîtresse. Tandis que presque toutes les femmes blanches sont nues pour que l'on puisse admirer leur corps gracieux, les noires portent des vêtements. En effet, comme l'observe L. Thornton, dans la peinture orientaliste, les femmes noires n'étaient jamais représentées complètement dévêtues (cf. Thornton 1993, 74), et Gérôme reste fidèle à cette tradition. Apparemment, dans la culture européenne, le corps d'une femme blanche restait toujours l'idéal de la beauté féminine, tandis que le corps d'une femme noire n'était pas digne d'être contemplé et devait être caché.

Les objets qui sont représentés dans la salle méritent également notre attention, et en particulier, ceux qui sont des attributs typiques de la culture orientale. Au centre de l'image, à côté d'une femme nous voyons un narguilé. Chez le spectateur européen, il évoque inévitablement l'image d'un pays arabe, il est en quelque sorte l'un des symboles de cette culture exotique. Ce n'est pas par hasard si le sujet d'une odalisque avec un narguilé est autant répandu dans la peinture orientaliste. Le tapis sur lequel sont assises les femmes à gauche est vu également comme un attribut de la culture orientale.

Un autre élément important sont les socques que portent la femme blanche au premier plan et sa servante. D'origine vénitienne, ils étaient très répandus dans les hammams et servaient à la protection des pieds du sol de marbre chauffé et glissant. Les femmes riches portaient des socques d'ébène, de bois de rose ou de santal, avec des clous d'argent, tandis que les servantes utilisaient des socques de bois, moins élégants (cf. Thornton 1993, 72). Vu que les femmes n'étaient pas vêtues, les socques pouvaient servir d'indication importante de leur statut social. La grande valeur de ces chaussures ainsi que la possession d'une esclave signifiaient un rang social plus élevé.

Finalement, on observe dans la salle un autre objet que l'on ne trouverait pas, en réalité, dans un hammam : une cage à oiseaux vide à droite sur laquelle est assise une femme. Comme le remarque L. des Cars, Gérôme aimait utiliser cet objet dans ses autres toiles (cf. Des Cars 2010, 288). Il est possible qu'il l'ait intégré dans ce tableau en lui donnant un sens métaphorique (un symbole du manque de liberté et de l'esclavage) ou, d'une certaine manière, comme sa marque d'auteur.

1.2. Chronotopie

Comme l'indique l'intitulé de ce tableau, le hammam qui y est représenté se trouve à Brousse – une grande ville en Turquie de l'Ouest. Au XIX^{e} siècle Brousse (ou Bursa) était un centre important de commerce de l'Empire Ottoman. De plus, elle était connue en France pour son architecture, en particulier pour les édifices religieux. Le *Grand dictionnaire universel du XIX^{e} siècle* par P. Larousse remontant à 1866-1877 contient une entrée assez détaillée sur cette ville (cf. Larousse 1866-1877, 1329).

La partie du hammam que nous voyons dans ce tableau est un espace clos qui est éclairé par une fenêtre en haut par laquelle les rayons de soleil entrent dans la salle. On peut s'imaginer que cette piscine est assez grande et bien fréquentée. Il s'agit d'une représentation synchrone, l'image produit presque l'effet d'une photographie faite par l'auteur.

2. Modèles de l'expression textuelle

De par sa nature, la peinture est un média descriptif. Pourtant, les descriptions que livrent les images ne sont pas des messages neutres. Elles **racontent** toujours un certain sujet, comme en témoignent, par exemple, les tableaux historiques, mais aussi de nombreuses œuvres sur les thèmes quotidiens qui illustrent certaines actions, habitudes et coutumes, etc. et servent ainsi d'intermédiaires narratifs. Donc, la descriptivité et la narrativité dans les images sont étroitement liées, la narrativité repose sur la descriptivité. Aussi en regardant *La Grande piscine de Brousse*, le récepteur **lit**-il des informations sur les hammams turcs. Le récit visuel aide le spectateur curieux à mieux s'imaginer les bains orientaux.

Dans cette toile de Gérôme, le récit est traduit par plusieurs parties – les textoïdes – qui dans leur ensemble constituent un texte narratif complexe. Ici, nous pouvons distinguer sept textoïdes principaux formés autour de six groupes de femmes et d'une femme isolée. Cette distinction a été faite en premier lieu à partir de la composition et de la constellation des personnages : les femmes qui appartiennent au même textoïde sont groupées ensemble, elles accomplissent la même action ou réalisent la même idée. Thématiquement, chacun de ces textoïdes constitue une unité narrative.

Les trois segments marqués en rouge sont les textoïdes principaux. Les regards des femmes sont les liens par lesquels ces textoïdes (on les appellera « ouverts ») sont mis en rapport entre eux. On peut définir ce rapport comme celui de la causalité. Apparemment, la femme soutenue par la servante noire attire l'attention de celles qui se baignent dans le bassin et celles-ci se tournent vers elle. À son tour, la femme regarde également vers le bassin. Ces trois textoïdes composent le cœur de l'histoire racontée dans ce tableau.

Les textoïdes marqués en jaune sont des segments secondaires. Ce sont les textoïdes « clos », chacun d'entre eux constitue une unité narrative isolée. Ils sont plus indépendants : si on éliminait l'un d'eux, l'histoire perdrait un élément enrichissant mais resterait toujours cohérente.

La combinaison de ces sept textoïdes constitue le réseau narratif de *La Grande piscine de Brousse*. On peut observer que pour leur distinction, les femmes noires ne jouent aucun rôle. Ce sont seulement les femmes blanches autour desquelles se déroule le récit dans cette toile. Une femme noire en tant qu'un élément narratif n'est pas une unité autonome.

3. Développement du sujet

3.1. Thème, rhème

Fasciné par les pays orientaux, Jean-Léon Gérôme dédia sa carrière artistique en majeure partie à l'illustration de sujets puisés dans la réalité de cette région lointaine. *La Grande piscine de la Brousse* fait aussi partie de son patrimoine orientaliste et a pour thème le mode de vie dans les pays d'Orient. Un nouvel aspect dans le cadre de ce thème, le rhème, consiste en la représentation de bains et de soins du corps. Gérôme attire l'attention des spectateurs français sur l'importance des baignades, dans ce cas en Turquie, et tente de montrer d'une façon détaillée une piscine où les femmes turques se baignent.

3.2. Réseaux isotopiques

Le thème de la vie en Orient et en particulier, celui des bains comme élément important de la culture orientale s'exprime dans ce tableau à travers certains réseaux isotopiques : « exotisme », « soins du corps », « beauté ». De plus, on y observe la récurrence de l'idée du mélange des motifs orientaux et occidentaux. Ces réseaux isotopiques forment un cadre important pour le développement du sujet :

- Exotisme : une piscine turque, le narguilé, les socques de bain, le tapis oriental, les femmes noires, la pose d'odalisque de la femme au narguilé.

- Soin du corps : l'action de se baigner et de se laver, l'eau, la salle propre, le sentiment de propreté accentué par le contraste des corps blancs propres des baigneuses avec les corps noirs des servantes qui ne touchent pas à l'eau.

- Beauté : les corps féminins nus, les femmes jeunes et belles, les poses gracieuses des femmes, les murs décorés par des médaillons, la gamme de couleurs douces.

- Mélange de l'oriental et de l'occidental : les femmes orientales qui ressemblent aux nymphes antiques de la culture européenne, les arcs de la piscine stylisés comme les arcs romains, l'allusion à la toge romaine chez les femmes d'arrière-plan et chez la femme à droite en rouge.

3.3. Hyperonymie et hyponymie, polysémie

Dans ce tableau nous voyons plusieurs femmes, chacune accomplissant une action différente : se laver, se reposer, se promener ou bavarder. On peut considérer chaque femme comme une figure hyponymique par rapport à l'hyperonyme « femme au bain turc »

au sens général. En peignant plusieurs baigneuses, Gérôme essaya de donner une image vaste d'un bain oriental, chaque femme étant représentante d'une action particulière.

Une autre notion que l'on applique pour l'analyse de textes écrits et que l'on peut constater dans *La Grande piscine de Brousse* de Gérôme est la polysémie. La femme au centre de l'image peut être vue comme une figure polysémique, car on ne sait pas exactement pourquoi elle attire l'attention des autres femmes dans la salle et on peut exprimer des suppositions sur ce sujet : elle frappe par sa beauté, elle est une personnalité connue dans cette ville, elle est accompagnée par une Noire, elle est venue dans cette piscine pour la première fois et les autres ne la connaissent pas, etc.

3.4. Synonymes et antonymes

En regardant ce tableau de Gérôme, on peut observer à gauche au bord de la piscine un groupe de quatre baigneuses que l'on peut caractériser comme des personnages synonymes. Cette impression est produite par leur apparence très ressemblante, par leur regard porté dans la même direction et par la même activité qu'elles accomplissent : se laver les pieds.

Le couple « la femme blanche et la femme noire » au premier plan reflète une relation antonymique qui se réalise par une opposition de la couleur de peau (blanche – noire), de la position sociale (maîtresse – servante), de la tenue (détendue, tête levée – tendue, tête baissée), des habits (nue – à demi vêtue). On constate que les synonymes et les antonymes ne jouent pas de rôle signifiant pour la composition de ce tableau de Gérôme, à l'exception de la représentation du couple au premier plan qui illustre et contraste les différences sociales entre les femmes blanches et les femmes noires à l'époque.

3.5. Comparaisons, métonymies

Dans cette œuvre peinte on peut également observer d'autres caractéristiques des textes écrits, à savoir une comparaison et une métonymie. La comparaison se manifeste au niveau de la textualité par le fait que le peintre compare les baigneuses turques aux nymphes antiques. Pourtant, seul un spectateur qui a certaines expériences spécifiques – en l'occurrence, la connaissance des thèmes antiques dans la peinture et des images authentiques des bains turcs – peut réaliser le décodage de cette comparaison visuelle. Quant à la métonymie, on l'observe au niveau thématique : la servante qui assiste la femme blanche au premier plan représente l'image générale des esclaves noires à l'époque.

4. Explication des symboles et des métaphores

4.1. – 4.2., 4.4. Symbolique des objets, des personnages, de la chromatique et de la lumière ; explication des métaphores

En se penchant sur l'interprétation des symboles dans *La Grande piscine de Brousse*, on constate la prédominance de la symbolique des idées immatérielles, plutôt que de celle des objets :

- L'eau. Dans les mythologies anciennes, telles que l'égyptienne, la chrétienne, l'indienne et la chinoise, l'eau est le symbole de la matière originelle, du chaos, de la création, de l'origine du monde ; elle est conçue comme un symbole féminin. L'eau porte la vie (« aqua viva » qui coule au paradis céleste), le renouvellement, la purification. Être purifié par l'eau est une condition de la renaissance. Les sources de l'eau dispensent la sagesse, la connaissance des mystères de la vie, du passé et de l'avenir (cf. Lurker 1991, 816s).

  Grâce à cette symbolique, les femmes représentées dans le tableau de Gérôme, et surtout celles qui sont assises au bord de la piscine, paraissent très féminines, pures et gracieuses ; elles ressemblent aux nymphes antiques. L'eau semble cacher les secrets de leur vie et donne au tableau un caractère mystérieux. De plus, symboliquement, on peut diviser cette image en deux parties : à gauche – plus légère, « divine », sensuelle, marquée par l'eau de la piscine ; et à droite – plus « terrestre », réaliste, commune, désignée par le sol. Nous pouvons observer que les femmes noires ne figurent que dans la partie droite du tableau.

- La baignade. La symbolique de la baignade est étroitement liée à la symbolique de l'eau. Le bain est conçu comme un endroit de purification corporelle et spirituelle. Selon les mythes antiques, les dieux se rassemblaient dans les bains pour des baignades rituelles. Dans l'Antiquité, on baignait même des statues des dieux. Pour les Hommes, se baigner dans les eaux bénites signifiait la guérison, le rajeunissement et la renaissance (cf. Lurker 1991, 70). Dans le tableau de Gérôme, ce qui est remarquable, c'est que ce sont seulement les femmes blanches qui se baignent, et qui, donc, sont « pures ». Les femmes noires n'entrent pas en contact avec l'eau, même pas pour aider les femmes blanches à se baigner.

- La nudité. À la symbolique de l'eau se rapporte la symbolique de la nudité dans cette image. Au temps préhistorique, les dieux étaient représentés nus. Dans l'Antiquité et dans l'Orient ancien, les prêtres priaient également dénudés, ce qui signifiait une livraison de l'Homme aux forces divines. En peinture et en sculpture, la nudité traduit, entre autres, l'idée de la beauté et de la pureté (cf. ibid., 513s), ce qui est un des motifs centraux également dans le tableau de Gérôme.

- La lumière. Comme un des symboles originels les plus importants de l'humanité, la lumière dénote la matière divine, le bien et la vie. Par toutes ses manifestations – le soleil, la lune, le foudre et le feu, la lumière incorpore l'essence de la divinité. Les noms des dieux principaux égyptiens, romains et grecs dérivent de la notion « luire ». D'après la Bible, les premiers propos de Dieu furent « Que la lumière soit ! » (cf. ibid., 434s). Dans ce contexte, les rayons de la lumière dans le tableau, bien dessinés par l'auteur, peuvent être l'indication métaphorique sur la présence de la divinité et contribuer au caractère « divin » de la partie gauche de l'image.

  En outre, la lumière symbolise la connaissance, la sagesse et la proximité avec Dieu. Dans les églises gotiques, la lumière qui éclaire les salles sombres est conçue comme le symbole de Jésus Christ. Il est possible que dans le tableau de Gérôme, les rayons de la lumière reflètent le caractère missionnaire de cette œuvre : la foi chrétienne contre la mécréance des musulmans.

- La cage. À la différence des autres éléments symboliques et métaphoriques décrits précédemment, qui désignent une *qualité,* la cage à oiseaux (à droite) sur laquelle est assise une femme est un objet matériel. L'un des attributs favoris de Gérôme qui figure dans plusieurs de ses tableaux, ici, il est mis en rapport avec le manque de liberté. Ce manque de liberté peut se référer à la situation des femmes musulmanes mariées qui étaient vues comme des objets appartenant totalement à leurs maris. Leur maison était une « cage » où elles étaient emprisonnées. Dans un autre sens, cet objet peut être référence métaphorique aux femmes noires représentées dans cette image et être emblématique de l'esclavage et de la servitude (significations symboliques de « cage » – cf. Vries 2004, 94).

- Le bleu. Pour parler de la symbolique des couleurs dans cette image, il faut mentionner avant tout la signification symbolique du bleu. La couleur du ciel et de l'eau, il désigne également la divinité, la pureté, l'infinité. Souvent, il est attribut des vêtements de la Vierge Marie (cf. Lurker 1991, 100s). Dans notre contexte, le bleu de la piscine contribue à la représentation de l'idée de la féminité, de la beauté et de la pureté.

Ainsi, la représentation d'un sujet réel (les femmes qui se baignent dans une piscine publique) étaye sur une large base symbolique et métaphorique. Nous voyons que Gérôme suit les traditions romantiques dans les arts visuels en Europe tout en restant fidèle à son propre style. Ses « déesses » restent toujours les femmes blanches, tandis que les femmes noires ne présentent pas pour lui d'intérêt esthétique particulier.

4.3., 4.5. Symbolique de la mise en scène, connotations

Analysant la mise en scène dans *La Grande piscine de Brousse*, on remarque que les femmes noires se trouvent à l'écart de la piscine, elles ne touchent pas à l'eau. Mettant en relation cette observation ainsi que la symbolique de l'eau et des baignades, on peut constater que la composition de l'image favorise les connotations négatives par rapport aux femmes noires. Un autre détail marquant de la mise en scène met en relief l'image d'une femme noire non libre : celles-ci sont toujours représentées à côté des femmes blanches, elles ne sont jamais seules.

En résumé, les éléments de la symbolique des idées, des objets, des couleurs et de la mise en scène créent des connotations négatives en ce qui concerne les femmes noires, contrairement aux femmes blanches.

4.6. Signification symbolique du sujet dans le contexte historique

Parlant de la valeur de ce tableau dans le contexte historique, on peut le considérer comme la visualisation de l'esclavage et de la servitude. On peut supposer qu'à l'époque de Gérôme, un tel sujet n'était pas frappant, mais du point de vue actuel, on y voit l'exploitation des ressources humaines comme une des conséquences de la colonisation.

5. Pragmatique

Comme nous l'avons expliqué dans la section 3. *Naissance de l'image* de la Partie I. *Image dans son contexte* de ce chapitre, Jean-Léon Gérôme n'a pas peint cette toile d'après nature. Il a choisi le sujet et la composition librement, toutefois s'appuyant sur des croquis et, possiblement, sur des images photographiques, pour garantir une exactitude et une vraisemblance les plus grandes possibles de son œuvre. L'auteur avait donc toute la liberté quant au choix de la perspective communicative de ce message visuel, il pouvait à son gré décider du mode de représentation. Dans le triangle « émetteur – contenu du message – récepteur » la relation entre l'émetteur et les personnes représentées est déterminée seulement par l'auteur et revêt un caractère fictif. En revanche, grâce à la représentation des détails très soigneuse et précise, le récepteur considère ce tableau comme une image très réaliste, son contenu lui parait crédible.

Cette image de Gérôme peut être traitée comme un acte représentatif car elle livre une description (les femmes dans un hammam turc). Le modus de la représentation est assez neutre, c'est le côté esthétique de cette œuvre qui semble primer pour l'auteur. Le dictum de l'image est assez diversifié. Avant tout, ce sont les actions qui constituent le dictum de cette image : le spectateur devient le témoin de plusieurs façons de passer le temps dans un hammam. Mais parallèlement, les belles baigneuses nous font penser à la représentation de la qualité « la beauté » comme une des idées centrales de *La Grande piscine de Brousse*.

Ainsi, d'un côté, le peintre se montre-t-il comme un émetteur neutre, comme un média qui transmet un extrait de la réalité exotique au public français, mais d'un autre côté, il modèle et transforme ce message.

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

1. Structure extérieure de l'image

1.1. – 1.3. Organisation de l'espace, structure de la surface, chromatisme et lumière

Le point central de *La Grande piscine de Brousse* est le couple « la femme blanche et la servante » dans la partie droite de l'image. Mathématiquement, il ne se trouve pas dans le centre du tableau, mais ce sont précisément ces femmes qui attirent en premier lieu le regard du spectateur. Le positionnement des personnages dans la salle nous permet de distinguer un triangle qui comprend les deux figures centrales, le groupe de quatre femmes assises au bord de la piscine à gauche et les deux autres femmes dans l'eau. Le groupe de quatre femmes constitue son sommet et le point de fuite de l'image ; elles paraissent plus proches du spectateur grâce au contact visuel entre elles et la femme au premier plan. Ce triangle forme le noyau constructif de l'image et coïncide avec le cœur thématique de ce tableau. Les personnages sont positionnés dans l'image de façon régulière, sans déséquilibres au niveau de la composition.

La surface de l'image se compose de trois bandes principales – celles du sol, de l'eau de la piscine et des murs au fond – qui sont nettement marquées. La surface du sol est une surface claire et plate, les personnages y sont représentés d'une façon distincte. En revanche, les arcs autour de la piscine et l'eau du bassin donnent de la profondeur à l'image. Ces parties constitutives sont réalisées comme des espaces obscures et mystiques. Les rayons de soleil qui entrent dans la salle par le haut donne à l'image une dimension verticale. Cette lumière éclaire la partie droite du tableau et, optiquement, la met en avant. C'est aussi grâce à ce jeu de lumière et d'ombre que l'œil du spectateur est attiré par le couple « la femme blanche et la femme noire ».

Quant à la chromatique, le peintre a utilisé la gamme des couleurs douces. Dans l'image prédominent le marron, le beige et le bleu. Deux taches de couleur rouge animent le tableau. La couleur blanche du corps des baigneuses s'inscrit d'une façon souple dans la gamme picturale. Dans ce contexte, le contraste entre le corps blanc de la maîtresse et le corps noir de la servante qui forment le couple central saute aux yeux. Le spectateur peut

noter également d'autres contrastes, accentués par cette mise en scène, tels que la tenue détendue et la tête dressée de la femme blanche vs. la figure tendue et la tête baissée de la femme noire.

1.4. – 1.6. Proxémie et kinésique, statique/dynamique dans l'image

La Grande piscine de Brousse nous présente en somme vingt femmes et un enfant, la plupart des femmes se tient en groupes. Dans ce hammam, la proximité corporelle semble être une chose habituelle ; parfois, les distances entre les personnages sont même très réduites. Les femmes noires sont aussi très proches de leurs maîtresses. En divisant l'image horizontalement en deux parties, nous obtenons une partie supérieure qui ne comporte que la représentation de l'architecture et une partie inférieure, « peuplée » par tous les personnages de ce tableau : la scène de l'action.

Un aspect important de cette image est la communication active entre les femmes qui, à cause de l'impossibilité de l'expression par des moyens verbaux, se traduit visuellement avant tout par le jeu des regards. Les regards des femmes dans la piscine sont dirigés vers la femme blanche au premier plan. Il est possible qu'elles regardent aussi son accompagnatrice noire ; peut-être que non seulement la femme blanche, mais aussi sa servante éveille leur intérêt. Pourtant, la femme blanche répond à ces regards curieux, tandis que le regard la femme noire tombe vers le sol. Le fait qu'elle ne participe pas à la communication atteste de son statut social inférieur. Cette « conversation » non-verbale constitue le cœur du tableau de Gérôme. Pour lui, une telle manière de communiquer semble être suffisante : sinon, il aurait peint les femmes en train de parler. Quant aux autres femmes dans l'image, quelques-unes maintiennent une conversation verbale classique.

Contrairement aux regards, les gestes des femmes ne servent presque pas de moyens d'expression. On peut en conclure que malgré l'atmosphère détendue du hammam, les baigneuses restent réservées et discrètes. La mimique est aussi peu expressive. Il faut remarquer que les visages de beaucoup de femmes sont détournés ou peu visibles.

Dans l'ensemble, on peut caractériser *La Grande piscine de Brousse* comme une image vive. La dynamique provient en premier lieu du couple au premier plan qui se dirige vers le fond de l'image, mais aussi des autres personnages, comme la femme avec un enfant à droite ou celle en arrière-plan qui se lave sous l'eau coulante. De plus, chaque femme peut être vue comme une figure active, venue dans ce hammam pour se baigner et se soigner. L'eau se dessine également comme un élément dynamique dans l'image. L'architecture sombre de la salle, ses arcs massifs et son sol en dalles de marbre contrastent avec ce dynamisme.

2. Distance entre l'auteur et le contenu représenté dans l'image

2.1. Intégration de l'auteur dans l'image, moyens pour guider la narration

Nous penchant sur la question de la distance entre l'auteur de l'image et la scène qu'il représente dans *La Grande piscine de Brousse*, nous constatons des relations étroites entre lui et le contenu transmis. On a l'impression que le peintre se trouve parmi les femmes et qu'il perçoit cette scène de baignade par les yeux d'un personnage ; la distance entre lui et les baigneuses paraît minimale. Le spectateur, lui aussi est incorporé dans l'image et intégré dans la trame narrative. Il s'agit d'une focalisation interne plutôt que d'une focalisation externe : le peintre observe les femmes de l'intérieur de la salle.

Le fait qu'aucune femme ne regarde vers le spectateur indique que d'un côté, il est lui-même un personnage ordinaire de cette scène et donc, qu'il ne mérite pas l'attention des autres, mais d'un autre côté, il semble être un « spectateur invisible », un « personnage fantôme ». En tout cas, entre les personnages et le spectateur il n'y a pas de contact direct, aucune des femmes représentées ne regarde au-delà du cadre du tableau.

Pour cette image, le peintre a choisi un angle de vue large, ce qui permet au spectateur de saisir une partie de la salle et une partie de la piscine ainsi que plusieurs femmes des différents côtés. En même temps, il est évident que l'auteur a mis l'accent sur la belle femme soutenue par sa servante noire, bien qu'il les présente de dos. Pourtant, plus que la perspective du peintre, ce sont les perspectives des personnages qui sont les moyens qui guident le déroulement de l'histoire dans ce tableau. Le spectateur perçoit les femmes au bord de la piscine suivant le regard de la femme au premier plan ; il voit cette dernière par les yeux de la femme qui se trouve dans le bassin ; il regarde l'eau de la piscine du point de vue de la femme au narguilé, etc. Ainsi les axes narratifs correspondent-ils aux axes des regards des personnages et dans ce cas, on peut parler d'un récit focalisé quand les personnages sont les narrateurs actifs de l'histoire.

Par comparaison, on peut citer le tableau du peintre espagnol Diego Velázquez *Las Meninas* (1656, voir en bas) dont l'organisation de la surface et la complexité au niveau narratif sont très proches de celles du tableau de Gérôme. Dans les deux images, le texte est « écrit » par la même stratégie et comporte les mêmes principes de structure narrative : les regards des personnages sont les guides de la trame textuelle.

De gauche à droite : D. Velázquez, *Las Meninas* (1656)[130] ; J.-L. Gérôme, *La Grande piscine de Brousse* (1885)[131]

2.2. Degré de l'objectivité de la représentation

Quand on regarde le tableau *La Grande piscine de Brousse*, à première vue on a l'impression qu'il s'agit d'une prise de vue spontanée et que l'artiste a peint une scène qui se produisait devant ses yeux. Les baigneuses représentées semblent être des personnages autonomes qui créent elles-mêmes l'histoire narrée dans ce tableau, sans égard pour la volonté de l'auteur de l'image qui n'est qu'observateur de cette scène de baignade.

Ainsi, au niveau de l'organisation interne toutes ces femmes sont-elles des figures indépendantes et communiquent librement entre elles. Mais si on prend en compte l'intégration des éléments « occidentaux » dans l'image, comme les arcs romains dans ce hammam turc et la représentation des femmes comme des nymphes antiques, on note qu'en effet, l'auteur a réalisé une mise en scène du point de vue européen. Les baigneuses perdent leur indépendance et ne deviennent que des objets exotiques représentés par un peintre français pour le public de son pays natal. L'auteur, ayant toute liberté quant à la mise en scène, à la constellation des personnages, à l'organisation de l'intérieur, etc., a opté pour la représentation du contenu « occidentalisée ». Il est certes incorporé dans l'image, mais comme un observateur supérieur.

3. Intermédialité

La Grande piscine de Brousse de Gérôme est une toile qui suit les traditions de la peinture de genre orientaliste et peut être considérée comme un des tableaux emblématiques de ce courant artistique. Pourtant, non seulement le média « peinture » est présent dans ce tableau, mais il contient aussi des éléments des médias « le théâtre », « l'architecture » et « la mode ». Les aspects d'une représentation théâtrale sont reproduits par la composition : la femme blanche se promène avec sa servante au bord de la piscine comme sur une scène, d'autres femmes qui la regardent ressemblent au public. Le média « architecture » est représenté par les arcs au fond de la salle. Dans le contexte d'une image destinée à l'illustration de la réalité orientale, cet élément joue un rôle informatif important. « La

[130] http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_M%C3%A9nines [11.01.2014]
[131] Thornton 1993, 70s

mode » se traduit par la représentation des socques de bain et des toges que portent certaines baigneuses.

IV. Conclusion

La Grande piscine de Brousse fut peinte par Jean-Léon Gérôme dans le cadre de la peinture orientaliste. Représentant une scène de bain dans un hammam turc, ce tableau transpose le spectateur dans une réalité qui à la seconde moitié du XIX^{e} siècle était étrangère au public français. Cette œuvre connut un grand succès grâce à une exécution ouvragée qui combine les traits d'une représentation exotique et les traditions de la peinture académique européenne. Le peintre se proposa de montrer une scène de la vie quotidienne dans un pays oriental et suivit cet objectif avec une grande précision, utilisant pour son travail des produits d'autres médias : des croquis, des photographies, des récits oraux.

Bien que Gérôme ait attaché une grande importance à l'exactitude de la représentation, il a agrémenté son image de traits romantiques. Nous pouvons observer que le côté esthétique était un mobile important pour Gérôme. Pourtant, ses « nymphes » restent toujours les femmes blanches ; les femmes noires se trouvent pour lui à un niveau inférieur et ne lui servent pas de source d'inspiration.

L'analyse de la structure profonde et de l'organisation de la surface de *La Grande piscine de Brousse* a prouvé que ce sont les femmes blanches qui ont été mises au centre de la représentation. Elles constituent les éléments principaux de la trame narrative de cette image, tandis que les femmes noires n'y figurent qu'en marge. Cette conclusion est tirée des observations suivantes. Avant tout, les textoïdes dans cette image sont formés uniquement autour des femmes blanches ; si une femme noire figure dans un textoïde, elle n'y joue qu'un rôle secondaire. Dans notre conception, la relation « primaire – secondaire » se transforme en relation « supériorité – infériorité ». Puis, ce sont les femmes blanches qui sont à la base du noyau thématique central de ce tableau et entre lesquelles se déroule une communication dynamique par des regards. La femme noire qui fait partie de ce noyau ne participe pas à cette communication et reste un personnage passif. Finalement, les femmes noires ne figurent ni comme thème, ni comme rhème dans cette image. Apparemment, pour l'auteur, les servantes noires étaient une chose habituelle en Orient.

Une autre conclusion importante concerne le fait que les femmes noires sont toujours entourées de connotations négatives. Elles sont représentées comme servantes, des personnes non libres, qui ne figurent jamais seules, ce qui rehausse leur dépendance. Au niveau symbolique, elles sont perçues comme des femmes sales (elles ne touchent pas à l'eau et se trouvent à l'écart du bassin) et imparfaites (les habits cachent leur corps), par contraste aux femmes blanches au corps beau, pur et soigné. Les femmes noires ne

prennent pas part aux réseaux isotopiques « beauté » et « soin du corps », si importants dans ce tableau. La symbolique de la mise en scène les présente également sous un angle négatif, car les femmes noires figurent dans la partie droite de l'image, considérée comme réaliste et « terrestre », contrairement à la partie gauche, romantique et sensuelle.

Vu que c'étaient les femmes blanches qui présentaient pour Gérôme l'intérêt artistique principal, on ne peut pas considérer ce peintre comme un artiste qui avait l'intention de documenter l'esclavage. Son objectif était beaucoup plus de transmettre au public français la réalité exotique. Les femmes noires étaient une partie de cette réalité et leur représentation négative démontre leur situation défavorisée. Pour ses contemporains, Gérôme a peint une toile qui avait une valeur esthétique, tandis que les spectateurs d'aujourd'hui peuvent observer dans cette image des aspects racistes.

D. Théodore Chassériau, *Intérieur oriental* (1850-1852)

Théodore Chassériau, *Intérieur oriental* (1850-1852)[132]

[132] Athenaeum 2012

I. Image dans son contexte

1. Sources

Théodore Chassériau, l'auteur du tableau *Intérieur oriental* que nous allons analyser et interpréter dans ce chapitre, était un peintre très productif. Le livre *Théodore Chassériau (1819-1856) : Un autre romantisme* (en anglais *Théodore Chassériau (1819-1856) : The Unknown Romantic*) de Stéphane Guégan nous présente sur 432 pages des peintures et des desseins de ce peintre avec de riches commentaires. Pourtant, l'image *Intérieur oriental* n'y est pas représentée ; elle est seulement citée dans le contexte du thème des harems dans l'œuvre d'art totale de Chassériau (cf. Guégan 2002, 308). D'après ce livre, on trouve ce tableau dans *Théodore Chassériau : 1819-1856. Catalogue raisonné des peintures et estampes*, édité par Marc Sandoz (cf. Sandoz 1974, 290s). Sur Internet, l'*Intérieur oriental* est représenté sur divers sites artistiques, comme « galeries d'œuvres d'art » (cf. Athenaeum 2012). Apparemment, ce tableau n'est pas si connu que les autres toiles du peintre sur des sujets orientaux, et de toute façon, il mérite d'être traité de plus près.

2. Auteur et public

2.1. Auteur

Théodore Chassériau est un célèbre peintre français du XIX^{e} siècle qui est connu pour ses peintures sur des thèmes bibliques, mythologiques et orientaux. Il est né le 20 septembre 1819 à Santa Barbara Samaná (aujourd'hui en République dominicaine) et est mort le 8 octobre 1856 à Paris.

Th. Chassériau, *Portrait de l'artiste en redingote*, autoportrait (1835)[133]

Ce peintre talentueux se dédia à la peinture dès son enfance ; son premier maître était Jean Auguste Dominique Ingres. Déjà à l'âge de 17 ans, le jeune Théodore commença sa carrière d'artiste en recevant un prix du Salon de Paris pour deux tableaux sur des sujets religieux. En 1839, ses autres œuvres dans le style classique représentées au Salon ont connu un grand succès. Pendant les années suivantes, le peintre se consacra aux thèmes bibliques et mythologiques. Au début des années 1840, sous l'influence d'Eugène Delacroix Chassériau se tourna vers les sujets orientaux. Ses peintures se distinguent par un multicolorisme romantique, l'esprit exotique et la mélancolie (cf. Lemaire 2000, 223).

En 1845, le calife de Constantine (Algérie) commanda à Chassériau un portrait du souverain à cheval. La réussite de cette toile donna lieu à l'invitation du peintre à Constantine – un

[133] Guégan 2002, 66

voyage en Orient qui a marqué dans une large mesure les œuvres suivantes de l'artiste. Ses impressions, ses esquisses ainsi que des notes prises au cours de ce voyage en 1846 servirent de base importante pour les tableaux qu'il a exécutés à son retour à Paris. Chassériau admirait surtout les paysages et les vêtements orientaux. Il prenait des notes sur les compositions et attachait une grande importance aux couleurs et à l'effet de certaines gammes de couleurs dans la représentation des sujets exotiques. Après 1848 il a peint plus de cinquante toiles avec des scènes de batailles ainsi que de nombreux tableaux représentant des femmes au bain, dans des harems ou dans des situations quotidiennes. Théophile Gautier, romancier et critique d'art français du XIX^{e} siècle, était un grand admirateur et défenseur de l'œuvre de Théodore Chassériau (cf. Delpont 2003, 276 ; Lemaire 2000, 223ss ; pour informations plus détaillées voir cf. Guégan 2002, 163ss, 269ss, 388ss).

2.2. Public cible

Le tableau *Intérieur oriental* a été créé sous l'influence du voyage de Chassériau en Algérie en 1846 et s'adressait, tout comme d'autres peintures orientalistes de cet auteur, au public français. Beaucoup de toiles sur des sujets exotiques, peintes après 1849, étaient exposées au Salon de Paris (cf. Guégan 2002, 388ss). Il faut dire que de toute évidence, les destinataires de ces œuvres était un public cultivé qui aimait visiter les expositions ou avait la possibilité d'acheter des œuvres d'art. Il n'y a pas d'indications sur la multiplication et la distribution de l'*Intérieur oriental* ou bien d'autres tableaux de Chassériau au grand public à l'époque.

2.3. – 2.4. Image et son contexte, référence

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'*Intérieur oriental* prend ses sources dans les impressions de Théodore Chassériau pendant son voyage en Afrique du Nord. Dans les chapitres précédents de notre thèse, nous avons parlé en détail de l'intérêt du public français pour les pays orientaux, et cette toile en est un témoignage.

La gamme des sujets orientaux dans la peinture européenne du XIX^{e} siècle est assez vaste. Notre tableau fait référence à un thème qui est souvent représenté : celui d'une femme exotique qui montre la beauté de son corps. Nous savons que les thèmes bibliques et mythologiques prennent une place très importante dans l'œuvre de Chassériau (cf. Guégan 2002, 81ss, 139ss), mais dans ce cas, il semble que le peintre se soit concentré uniquement sur la représentation d'une réalité exotique. Il se peut que le peintre ait vu une scène identique pendant son séjour à Constantine ou à Alger, mais il aussi possible qu'il ait représenté une scène tout à fait imaginaire.

3. Naissance de l'image

3.1. – 3.2. Circonstances de la création, relations entre l'auteur et les modèles

L'*Intérieur oriental* a été peint entre 1850 et 1852 après le retour du peintre en France, probablement, dans son atelier. On ne sait pas si Chassériau se servait de modèles féminins ainsi que masculins pour ses tableaux, à l'exception de nombreux portraits qu'il peignait, évidemment, d'après nature.

Quelques critiques d'art qui se penchent sur la représentation des femmes dans l'œuvre de Chassériau présument la présence dans ses toiles de l'image d'Alice Ozy – une comédienne et demi-mondaine avec laquelle l'artiste a eu un temps une relation (voir ci-contre son portrait, exécuté en 1849).

Th. Chassériau, portrait d'Alice Ozy (1849)[134]

Mais en général, les critiques sont d'accord sur le fait que les odalisques et les nymphes chez Chassériau sont davantage une synthèse d'image idéalisée d'un corps féminin que des allusions à certaine(s) maîtresse(s). La femme dans les tableaux de ce peintre unifie l'idéalisation des déesses mythologiques, des femmes bibliques et orientales ainsi que la représentation sensuelle, érotique et colorée d'une femme en chair et en os ; elle éveille le désir sexuel et inspire à la rêverie et la poésie. Les images des femmes orientales chez Chassériau peuvent être considérées comme son expression de l'idée classique d'une odalisque exotique, élargie par cette nouvelle interprétation. De plus, pour ses odalisques, le peintre ne choisit pas des femmes indigènes arabes ; elles ressemblent beaucoup plus aux déesses occidentales, familières au spectateur européen, ce qui est le cas également du personnage central de l'*Intérieur oriental* (cf. Guégan 2002, 280s).

3.3. Processus de création

On ignore les circonstances de la création de l'*Intérieur oriental* ; on ne sait ni s'il y avait des esquisses de ce tableau, ni même la date concrète de son achèvement. Nous savons seulement que cette peinture, ainsi que deux autres toiles, font partie d'une trilogie d'images créées entre 1849 et 1854 (cf. Guégan 2002, 308 ; en particulier, voir la section 6. *Intertextualité et intermédialité* de ce chapitre plus bas).

Comme média d'expression le peintre a choisi l'huile sur panneau. D'habitude, il exécutait ses peintures comme huile sur toile, et pour un grand nombre de ses œuvres, il se servit d'un crayon noir, d'encre, de gouache et de graphite, expérimentant également des dessins

[134] Guégan 2002, 268

sur papier en couleur. Les tableaux de Chassériau comme huile sur panneau sont aussi largement connus (cf. Athenaeum 2012 ; Guégan 2002).

4. Mise en œuvre de l'image

La grande majorité des peintures de Théodore Chassériau, vendues ou données en cadeau, est exposée dans les musées français, avant tout au Musée du Louvre et au Musée des Beaux-Arts à Paris. Beaucoup de tableaux appartiennent aux collections privées de sorte que leur localisation n'est pas exactement connue, comme c'est le cas de notre *Intérieur oriental*, selon le catalogue des œuvres de Chassériau de M. Sandoz (cf. Sandoz 1974, 290s).

5. Représentation du contenu

5.1. Thème, genre et style de l'image

Le tableau *Intérieur oriental* nous montre une partie d'un appartement oriental, au centre duquel se trouve une femme qui se fait décorer les cheveux. Elle est sans doute le personnage central de cette image qui transmet le thème « la beauté des femmes orientales ». « La beauté » se réfère à l'ornement de son joli corps : à la parure de cheveux, aux vêtements et aux bijoux de la femme.

L'*Intérieur oriental* est une peinture de genre qui nous montre une scène de la vie quotidienne et qui est exécutée de manière plutôt romantique que réaliste. Quant au style de cette toile, elle appartient à la peinture orientaliste. Les habits et les chaussures colorés dans le style oriental, les instruments musicaux, le poignard, les tisanières, le narguilé et tout particulièrement la présence d'une femme noire créent une atmosphère exotique et transportent le spectateur dans une réalité étrangère.

Pourtant, on sent en même temps l'influence de différents autres styles de peinture dans ce tableau. Quand on étudie de près l'œuvre d'art totale de Chassériau et que l'on prend en considération sa passion pour les sujets bibliques et mythologiques (cf. entre autres Guégan 2002, 139ss), on remarque certaines parallèles entre la représentation des déesses anciennes ou des femmes légendaires de la Bible et la figure centrale de *l'Intérieur oriental*. Tous les personnages centraux sont présentés presque nus, des voiles légers couvrant leur corps harmonieux et sinueux. Ces femmes ont des cheveux longs, leur regard un peu mélancolique est détourné du spectateur, leurs poses reflètent leur féminité :

De gauche à droite : Th. Chassériau, *Intérieur oriental* (1850-1852)[135], *Vénus Anadyomène* (1838)[136], *Suzanne au bain* (1839)[137], *Esther se parant pour être présentée au roi Assuérus* (1841)[138]

De plus, nous pouvons y percevoir des traces du nu académique – un style de représentation qui est inhérent à un certain nombre de tableaux de Chassériau (cf. Guégan 2002, 102ss, 112ss).

5.2. Image et texte

Dans plusieurs cas, les toiles de Chassériau qui montrent une femme comme personnage central sont aussi nommées selon le nom de cette femme, comme par exemple les tableaux cités ci-dessus. Dans le cas d'*Intérieur oriental*, en revanche, la femme reste « anonyme ». En donnant ce nom au tableau, le peintre indique explicitement au spectateur que son intention était de lui permettre une vue derrière les coulisses d'une maison orientale. Le sujet représenté dans le tableau doit montrer une situation typique et les femmes doivent symboliser les femmes exotiques en général. En outre, par ce titre, l'auteur invite le spectateur à saisir le contenu de l'image dans son ensemble, les femmes étant une partie des objets d'un intérieur oriental.

6. Intertextualité et intermédialité

6.1. Relations entre l'image et d'autres images du même auteur

Dans le contexte de l'œuvre d'art totale de Chassériau, l'*Intérieur oriental* appartient, sans aucun doute, à l'ensemble de ses tableaux orientalistes. Nous sont témoins en particulier de la manifestation du motif d'odalisques chez Chassériau – motif très populaire dans la peinture des années 1840-1850 en France (voir aussi l'analyse et l'interprétation d'une image par F.-J.-A. Moulin dans le Chapitre VI., sous-chapitre A.). Les critiques d'art parlent de trois catégories d'œuvres orientalistes exécutées après 1849 par Chassériau : des scènes réalistes, des représentations sensuelles des femmes orientales et des scènes de batailles.

[135] Athenaeum 2012
[136] Guégan 2002, 82
[137] Guégan 2002, 87
[138] Guégan 2002, 143

Les tableaux de la seconde catégorie se distinguent par un style à la fois réaliste et romantique ainsi que fantastique et érotique (cf. Guégan 2002, 282ss).

Il faut mentionner qu'une des caractéristiques de ses toiles orientalistes sont les traces de motifs bibliques. Avant que Chassériau se soit joint à l'orientalisme, il peignait avec grande passion les images de femmes inspirées des légendes de la Bible. Après, le style de représentation propre à ces tableaux a été transmis dans ses œuvres orientalistes, qui sont toujours imprégnées par un esprit de rêveries romantiques et mélancoliques.

Dans ses images de femmes exotiques, Chassériau recourt de temps en temps au thème du physique de ces femmes étrangères ainsi qu'au thème des bains et des soins du corps. Son tableau *Les Danseuses mauresques* (ci-contre) est une des toiles qui sont souvent citées en rapport avec la représentation des femmes dans ses œuvres orientalistes.

Th. Chassériau, *Les Danseuses mauresques* (1849)[139]

Quant à notre *Intérieur oriental*, les critiques d'art manifestent que ce tableau, tout comme *Un Bain au sérail* (1849) et *Scène de harem* (1854) – toutes les trois images reproduites ci-dessous – a été créé comme une version du sujet « intérieur d'un harem ».

De gauche à droite : Th. Chassériau, *Un Bain au sérail* (1849)[140]**, *Intérieur oriental* (1850-1852)**[141]**, *Femme mauresque sortant du bain au sérail*, ou *Femme mauresque à sa toilette*, ou *Intérieur du harem* (1854)**[142]

Au centre de chacun de ces trois tableaux figure une jolie femme jeune qui est en train de s'habiller, de soigner ses cheveux et de se faire belle après avoir pris un bain ; elle est assistée par des servantes ou des esclaves. On y note l'influence du motif des bains dans la peinture orientaliste européenne, comme nous le voyons, par exemple, dans l'œuvre de Jean-Léon Gérôme (voir le Chapitre VI., sous-chapitre C.).

Un autre détail que l'on remarque en regardant ces trois tableaux est la présence des femmes noires (très probablement, des servantes) auprès de leurs maîtresses. Comme le

[139] Delpont 2003, 224
[140] Guégan 2003, 305
[141] Athenaeum 2012
[142] Guégan 2002, 307

montrent les œuvres de plusieurs peintres orientalistes, les femmes noires étaient « des attributs » récurrents dans les images présentant des sujets exotiques. La représentation des personnes à peau noire chez Chassériau n'était pas un phénomène nouveau qui aurait surgi après son voyage en Algérie en 1846. En 1844, il exécuta déjà une série de 16 gravures sur le thème d'Othello (cf. Guégan 2002, 197ss) et en 1850 est apparu son *Othello et Desdémone à Venise* (cf. ibid., 326).

Th. Chassériau, *Othello et Desdémone à Venise* (1850)[143]

L'intérêt du peintre pour les femmes noires après 1846 se manifeste non seulement dans les tableaux où elles sont représentées comme servantes ou esclaves de leurs belles maîtresses, mais aussi dans ses dessins et esquisses où il se concentre uniquement sur le physique de ces femmes, comme nous le montrent les images suivantes, intitulées toutes les deux *Femme noire d'Alger* :

Th. Chassériau, *Femmes noires d'Alger* (1846)[144]

6.2. Relations entre l'image et d'autres images d'autres auteurs

Le thème de la toilette et des soins du corps était un thème cher à nombreux peintres orientalistes. Très souvent, ce sujet est transmis par les représentations des odalisques, mais également par les images qui en découlent, comme la représentation des femmes dans les hammams orientaux (voir le Chapitre VI., sous-chapitre C.). Les tableaux cités ci-dessous nous montrent d'autres exemples d'images de femmes à leur toilette :

De gauche à droite : F. Bazille, *La Toilette* (1870)[145]**, F. Roybet, *L'Essayage de la parure* (1872)**[146]

[143] Guégan 2002, 326
[144] Guégan 2002, 240
[145] Lemaire 2000, 261
[146] Thornton 1993, 85

En particulier, le sujet des ornements du corps des femmes orientales (des bijoux, des vêtements, etc.) attirait l'intérêt des artistes français. Par son tableau *Parisiennes habillées en Algériennes* (1872) Pierre-Auguste Renoir montre que la mode orientale était au goût du jour à Paris dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Les accessoires exotiques, comme les robes des femmes, les chaussures, les colliers ainsi que la parure de tête sont des éléments essentiels de cette toile.

P.-A. Renoir, *Parisiennes habillées en Algériennes* (1872)[147]

6.3. Références intermédias

Parallèlement à la peinture, ce sont aussi des textes écrits et des images photographiques qui nous racontent le thème des ornements et de la beauté des femmes orientales. Comme à l'époque, le média « photographie » était un média « nouveau-né » et encore assez rarement utilisé, nous ne disposons pas de nombreuses sources photographiques relatives à ce thème. Pourtant, si on se penche sur le riche ensemble des images réalisées par le photographe français Félix Jacques Antoine Moulin, on en distingue quelques-unes où l'auteur accentue le physique et les vêtements des femmes :

De gauche à droite : F.-J.-A. Moulin, *Groupe de trois Ouled Naïl* (1856)[148]**, *Algérie n°6 : Province d'Alger n°73 : femmes* (vers 1856)**[149]

De plus, l'apparence de la femme constitue le thème dans les cartes postales ci-contre qui remontent au début du XX^{e} siècle :

De gauche à droite : Sénégal, *Jeune fille du Cayor* (début XX^{e} siècle)[150] **; *Jeune égyptienne***[151] **; *Algérie – Types de Mauresques***[152] **(toutes les images par photographes inconnus)**

[147] Delpont 2003, 37
[148] Doy 1998[2], 236
[149] Banque d'images, BNF[1] 2012
[150] Bancel et al. 24
[151] Carte postale privée

6.4. Relations entre l'image et des textes écrits se rapportant à l'image

Une autre source qui nous donne de riches descriptions du physique des femmes exotiques, n'utilisant pas dans ce but de moyens visuels, mais de moyens verbaux, sont les textes littéraires. Dans ce contexte, nous aimerions citer un poème très connu de Charles Baudelaire dans lequel la représentation d'une femme est mise en relation avec les visions exotiques d'une manière romantique : *Un Hémisphère dans une chevelure*. Inspiré par les charmes d'une femme, l'auteur plonge dans des rêveries :

> « […] Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures ; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus beau et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine. […] » (Baudelaire 2005[1869], 54s)

Les cheveux de la femme sont une passerelle qui conduit le poète dans un monde exotique, ce que l'on peut mettre en parallèle avec l'*Intérieur oriental* de Chassériau.

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

1. Contenu

1.1. Description des personnages et des objets

Au centre du tableau *Intérieur oriental* figure une belle jeune femme qui se fait orner les cheveux. Il semble qu'elle vienne de se baigner ; elle a les pieds et le buste nu, son corps n'est couvert que d'un voile bleu. Le regard de la femme est tourné vers le plancher ; à ses côtés elle a ses deux servantes ou esclaves. La femme à gauche lui met des ornements dans les cheveux, elle est vêtue d'un habit coloré dans le style oriental. Cette femme semble être sa servante ou même une amie – à la différence de la femme noire à droite de l'image qui est très probablement son esclave. Celle-ci est assisse sur un sofa et soutient un miroir, tourné vers le fond. La femme noire regarde aussi vers la femme au centre, mais elle ne le touche pas. Elle est également vêtue d'un habit oriental.

Le quatrième personnage de ce tableau est un homme qui se trouve en arrière-plan. Il est assis dans le coin obscur de la pièce et regarde les jeunes femmes en fumant un narguilé. On ne sait pas clairement qui est cet homme et quel rôle il joue. Comme nous le savons, Chassériau a peint l'*Intérieur oriental* comme une variation du sujet « intérieur d'un harem ». Il est donc possible que l'homme au narguilé soit un eunuque (plutôt que le

[152] Carte postale privée

propriétaire du harem). Dans une toile sur le même thème réalisée quelques années plus tard le peintre a également intégré un personnage similaire dans la représentation : voir le tableau *Intérieur du harem* (1856) ci-contre.

Th. Chassériau, *Intérieur du harem* (1856)[153]

D'un autre côté, l'homme de l'*Intérieur oriental* évoque la référence à quelques tableaux de Chassériau où est représentée une femme au bain et des hommes qui l'observent, ouvertement ou en cachette (voir des exemples à droite). Dans ces cas, la présence d'un homme crée des contrastes, rend les images plus érotiques et accentue la sensualité féminine – un effet que nous observons également dans l'*Intérieur oriental*.

De gauche à droite : Th. Chassériau, *Suzanne au bain* (1839)[154]**, *Suzanne et les vieillards* (1856)**[155]

Les objets de l'intérieur représentés dans notre image indiquent d'une manière forte qu'il s'agit d'un intérieur oriental. En plus du narguilé, ce sont le service à thé, le poignard, le tambourin, les coussins avec des motifs orientaux ainsi que les vêtements, les chaussures et les bijoux des femmes. Le miroir détourné du spectateur produit dans une certaine mesure un effet du mystère.

1.2. Chronotopie

On peut supposer que l'espace représenté dans l'*Intérieur oriental* est une partie d'une grande pièce qui s'élargie vers la gauche, si l'on prend en compte les arcs en arrière-plan. La partie de la pièce que nous voyons est un espace clos ; le mur éclairé nous laisse présumer que les personnages au premier plan se trouvent face à une fenêtre. Comme l'indique le titre du tableau, cette pièce appartient à une maison orientale. Il est plus probable que cette image représente une scène de jour qu'une scène de nuit : nous ne voyons pas de lampes allumées, mais plutôt une seule source de lumière qui semble être une fenêtre.

2. Modèles de l'expression textuelle

Comme nous l'avons déjà constaté en faisant l'analyse et l'interprétation des images précédentes, les frontières entre la descriptivité et la narrativité dans les images sont très floues. Dans ce tableau de Chassériau, la description par des moyens visuels produit une

[153] Guégan 2002, 387
[154] Guégan 2002, 87
[155] Guégan 2002, 382

narration sur le mode de vie en Orient, et en particulier, sur la beauté des femmes orientales.

La trame textuelle de cette image se base sur quelques textoïdes, parmi lesquels le textoïde autour de la femme qui se fait orner les cheveux est le textoïde central. C'est sans doute elle qui doit attirer l'attention du spectateur en premier lieu. Le récit sur son apparence, sur son beau corps et ses bijoux est l'élément essentiel du tableau qui est transmis par ce textoïde principal. Pourtant, on peut dire que le textoïde relatif à la femme vêtue de jaune est intégré dans le textoïde principal. Celle-ci n'est pas un personnage indépendant, mais son histoire ne se développe qu'en relation avec la femme au centre. Les textoïdes de la femme noire et du vieillard n'y sont guère intégrés. Entre la femme noire et les deux autres femmes il y a une distance non seulement spatiale, mais aussi en quelque sorte hiérarchique. Celle-ci ne participe pas à la toilette de la belle femme et ne fait que l'observer. Le miroir est le seul objet qui fait une liaison entre la femme noire et les deux femmes blanches.

Quant à l'homme assis dans le coin gauche, le textoïde formé autour de lui est noué avec le(s) textoïde(s) principal(-aux) par son regard, dirigé vers la Beauté. Ce textoïde, ainsi que le textoïde de la femme noire, sont liés au(x) textoïde(s) central(-aux) par un rapport de causalité : le vieillard et la femme noire regardent la belle femme parce qu'ils sont enchantés par sa beauté.

3. Développement du sujet

3.1. Thème, rhème

Le thème général de l'*Intérieur oriental* peut être défini comme « la beauté des femmes orientales ». Il est transmis en première ligne par le personnage central : la femme à demi vêtue qui présente au spectateur son joli corps féminin. Le rhème, un nouvel aspect introduit dans ce tableau, est la beauté fascinante des cheveux d'une femme orientale comme un attribut féminin d'importance symbolique. Ce rhème transparaît par l'action d'ornement des cheveux de la femme.

3.2. Réseaux isotopiques

Le développement du sujet de l'*Intérieur oriental* se produit de plusieurs manières. Ce sont surtout la construction des réseaux isotopiques ainsi que les relations antonymiques (les contrastes) qui y jouent un rôle important. Les réseaux isotopiques dans cette image se distinguent de la manière suivante :

- Exotisme : des habits, des chaussures et des bijoux orientaux ; le narguilé, le service à thé, les coussins, le poignard, le tambourin, les éléments de l'architecture, la présence d'une femme noire ; les couleurs fortes.

- Beauté : le beau corps de la femme au centre, les jolis vêtements de la femme à droite d'elle, la parure de cheveux, les bijoux (les boucles d'oreille et des bracelets), la dorure de certains objets comme le plateau et les pièces du service à thé ci-dessus.

- Mystère : la direction des regards (aucun personnage n'a le regard dirigé vers le spectateur), la position du personnage central (le spectateur ne peut pas voir toute sa chevelure qui est, pourtant, l'un des éléments centraux de l'image), le corps du personnage central à demi-vêtu, le miroir détourné du spectateur.

À leur tour, ces trois réseaux isotopiques sont liés entre eux, ce qui donne à la représentation du thème de la beauté dans cette image une marque de mystère oriental.

3.3. Hyperonymie et hyponymie, polysémie

Quand on prend en compte l'intention de l'artiste de peindre une scène d'un intérieur oriental, et pas de concentrer son attention sur l'identité des personnages, on peut considérer tous les quatre personnages de cette image comme des figures hyperonymiques. La femme au centre y représente toutes les femmes orientales ravissantes, ses assistantes symbolisent de nombreuses servantes et esclaves dans les harems, et le vieillard fait référence aux eunuques.

De plus, celui-ci est un personnage polysémique. Comme son rôle dans le cadre du sujet représenté n'est pas clair, on peut l'interpréter de plusieurs manières : un eunuque, le propriétaire du harem, un parent, ou bien même quelqu'un qui veut acheter la jolie femme.

3.4. Synonymes et antonymes

Dans ce qui suit, nous allons nous pencher sur les relations synonymiques (similarités, parallèles) et antonymiques (oppositions, contrastes) dans l'*Intérieur oriental*, en étudiant avant tout les trois personnages féminins. Nous pouvons constater certaines parallèles entre la femme au centre et son assistante aux habits jaunes : les deux ont la peau blanche et les cheveux noirs, dans lesquels elles portent des parures similaires. Elles se tiennent debout et ont la même taille. Leurs jambes ont la même position, même leurs visages se ressemblent. Considérant tous ces traits, on peut regarder ces deux femmes comme des figures synonymiques.

Quant à la femme noire (que nous appellerons « servante »), elle ne ressemble guère ni au personnage central, ni à l'assistante de celle-ci. Au contraire, elle est un personnage avec des caractéristiques contrastantes par rapport à la femme au centre de l'image (nous l'appellerons « maîtresse ») et la femme qui l'assiste (« l'assistante »). En la comparant, premièrement, à la femme-maîtresse, nous pouvons distinguer les oppositions – les relations antonymiques – suivantes :

	maîtresse	servante
couleur de peau	blanche ; visage représenté sur un fond obscur	noire ; visage représenté sur un fond clair
traits du visage	fins	plutôt grossiers
position du corps	debout, position ouverte au spectateur	assise, jambes pliées, position fermée
position des mains/des bras	bras levés, mains ouvertes	mains pliées, évoquant la position pour faire une prière
cheveux	libres	cachés sous un foulard
apparence en général	rappelle une femme occidentale, une « déesse antique »	femme orientale

Les contrastes qui sautent aux yeux sont les contrastes de la couleur de peau ainsi que celui de la tenue du corps. La peau noire de la servante signale au spectateur qu'il s'agit d'une femme étrangère, inconnue, et il se demande quelle attitude il doit avoir envers elle. Dans ce cas, cette attitude est guidée par le mode de représentation de la femme noire : la position de son corps et de ses mains, évoquant une position de prière, indiquent sa situation inférieure. C'est la maîtresse qui doit être admirée ; le corps de la femme noire est caché, elle est un personnage secondaire.

Les axes d'oppositions ci-dessous concernent la représentation de la femme noire et de l'autre femme qui assiste la maîtresse. Toutes les deux assument la fonction d'assistante, mais leur position n'est pas la même. Entre elles on peut constater les contrastes suivants :

	assistante	servante
couleur de peau	blanche ; visage représenté sur un fond obscur	noire ; visage représenté sur un fond clair
traits du visage	fins	plutôt grossiers
position du corps	debout	assise
position par rapport à la maîtresse	près de la maîtresse	plus loin de la maîtresse
contact avec la maîtresse	touche ses cheveux	ne touche pas ses cheveux
apparence en général	nous paraît plus grande	nous paraît plus petite

Partant de ces contrastes, on peut également déchiffrer des indications de la situation inférieure de la femme noire en comparaison avec l'assistante blanche. Le facteur décisif est leur position par rapport à la maîtresse : le contact corporel plus étroit de l'assistante blanche avec elle et le droit de toucher à sa chevelure démontrent qu'elle est préférée par la maîtresse. La femme noire, par contre, est plus éloignée de la « déesse blanche », et donc, de l'idéal de la beauté et du désir. Elle n'a pas le droit de participer à la toilette de la belle femme et elle n'est bonne que pour lui tenir le miroir.

Pourtant, il faut remarquer que la femme noire est habillée aussi joliment que l'assistante blanche. On peut supposer que Théodore Chassériau, voulant montrer la richesse des costumes orientaux et étant, par sa nature, un peintre romantique, ait « vêtu » également la servante noire de jolis vêtements.

Il ne faut pas aussi oublier un autre élément de contraste dans cette image qui concerne le personnage du vieil homme. La représentation d'un vieillard à côté de belles jeunes femmes accentue les oppositions « vieillesse – jeunesse » et « laideur – beauté ».

Ainsi peut-on noter que les antonymies jouent un rôle très important pour la représentation de la femme noire. Suivant le développement des contrastes, on remarque que celle-ci est représentée d'un point de vue négatif. Les relations entre la servante noire et la maîtresse sont d'un fort caractère antonymique, tandis que les relations entre l'assistante blanche et la maîtresse sont d'un fort caractère synonymique, ce qui met en relief la situation inférieure de la femme noire.

3.5. Hyperboles, comparaisons, métonymies

Les personnages de ce tableau de Chassériau sont des personnages anonymes, ils sont prévus pour illustrer le sujet d'un intérieur oriental. La femme au centre, par exemple, personnifie les femmes orientales, ensorcelant par leur beauté. Ainsi peut-on la considérer comme une figure métonymique, désignant par la relation « pars pro toto » (la substitution du « tout » par une « partie ») toutes les belles femmes exotiques qui enchantaient les voyageurs européens.

4. Explication des symboles et des métaphores

4.1., 4.4. Symbolique des objets et des personnages, explication des métaphores

Si on regarde attentivement chaque détail de l'*Intérieur oriental*, on peut constater que la pièce représentée est remplie d'objets qui sont non seulement des attributs de la culture orientale, mais aussi les porteurs des significations symboliques et métaphoriques :

- Les cheveux. Depuis des temps archaïques, les cheveux sont liés à l'idée de forces vitales. Chez les femmes comme chez les hommes, les cheveux longs et volumineux symbolisent la puissance sexuelle et sont perçus, surtout chez les femmes, comme un attribut érotique. Dans les récits bibliques, c'étaient des pénitentes, et dans les contes de fées et dans les légendes, les vierges, qui portaient les longs cheveux qui couvraient leur corps nu. Au Moyen Âge, par contre, une longue chevelure était un symbole d'une volupté luxueuse (cf. Biedermann 2009, 174s). Ainsi, en mettant en valeur les cheveux du personnage central de l'*Intérieur oriental*, le peintre dirige l'attention du spectateur sur l'aspect érotique de cette image.

- Les fleurs. Symboles d'une nouvelle vie, de la force vitale et de la joie de vivre, mais aussi de la volupté charnelle et de l'érotisme, les fleurs peuvent signifier autant la pureté et l'innocence que le sang et la mort. Souvent, les déesses étaient représentées avec des fleurs, ce qui signifiait la fécondité et la sexualité (cf. ibid., 67ss). Dans notre image, les fleurs dans les cheveux de la belle femme (combinaison des deux symboles forts avec la même sémantique) sont une indication évidente de l'érotisme dans la représentation de la jeune femme. De plus, les fleurs symbolisent parfois l'évanescence de la beauté terrestre (cf. ibid., 68). Dans l'*Intérieur oriental*, cet aspect métaphorique apparaît surtout grâce aux fleurs tombées sur le plancher : avec le temps, la beauté de jeune femme va faner comme celle d'une fleur.

- La nudité. En peinture, la nudité transmet l'idée de pouvoirs magiques, de liens étroits avec la nature ainsi que l'idée de la beauté et de la pureté (cf. Lurker 1991, 513s). Toutes ces qualités se rapportent à l'image du personnage central – de la seule femme de cette toile qui est représentée à demi-nue.

- Le miroir. Depuis des temps anciens, le miroir est considéré symboliquement comme une « fenêtre » qui relie la vie ici-bas et l'au-delà, notre monde et le monde du mystère. On croit que la personne qui se regarde dans un miroir et son image sont liées par une correspondance magique. En Occident, le miroir a deux sens symboliques différents. D'un côté, il est un attribut de la personnification de Luxuria (« la volupté »), et d'un autre côté, de Veritas (« la vérité ») et de Prudentia (« la sagesse ») (cf. Biedermann 2009, 412s). Quant à notre image, on attribue le miroir à la représentation de la beauté séductrice du personnage central. De plus, détourné du spectateur, il signale la beauté de cette femme encore cachée à lui et crée une atmosphère du mystère.

- Le poignard. D'après le *Lexikon der Symbole* de Becker, un poignard est un symbole masculin et actif qui est juxtaposé à la matière féminine, passive (cf. Becker 2008, 187). Dans notre cas, il peut créer des allusions érotiques.

- La tisanière. Comme d'autres objets de cette forme (un broc, une jarre), en général, elle symbolise la fertilité féminine, la grossesse et l'accouchement (cf. Lurker 1991, 232), ce qui peut être vu comme la référence à la représentation du personnage principal.

- La chaîne. Les bracelets que porte la femme blanche au centre de l'image et le bracelet à la cheville de la femme noire sont des détails qui ne sautent pas forcement aux yeux, mais lors d'une observation plus profonde, ces éléments créent la métaphore du manque de liberté, ce qui peut être le cas : il est possible que la femme blanche soit la « propriété » du détenteur du harem et que la femme noire y soit une servante.

Ainsi, au niveau de la symbolique, nous pouvons constater dans l'image de multiples indications sur le caractère érotique de cette toile. La beauté et la séduction y sont des qualités clés. Pourtant, celles-ci concernent seulement les femmes blanches (en particulier, le personnage central). La femme noire, au contraire, n'est pas présentée comme objet de désirs masculins.

4.2. Symbolique de la chromatique

Quand on se penche sur la symbolique éventuelle de la chromatique et de la lumière dans l'*Intérieur oriental*, on remarque un aspect intéressant dans la représentation des femmes blanches et de la femme noire. Les deux femmes à peau blanche sont représentées sur un fond foncé, tandis que le visage de la femme noire fait une tâche obscure sur le fond du mur blanc. Ce mode de représentation souligne les contrastes et, par conséquent, les différences entre les femmes blanches et la noire.

4.3. Symbolique de la mise en scène

Dans la section sur les synonymies et antonymies nous avons déjà parlé des similarités entre les deux femmes blanches et des différences entre le personnage central et la femme noire, dues au mode de représentation des trois femmes. Mais les particularités de la mise en scène favorisent aussi ces parallèles et ces contrastes : l'assistante de la femme blanche au centre se trouve immédiatement à ses côtés, tandis que la servante noire est placée presque dans le coin de l'image, à une distance plus grande de sa maîtresse. Ainsi est-elle représentée comme plus éloignée de l'idéal de beauté. De plus, sa position agenouillée indique symboliquement sa situation inférieure par rapport aux deux femmes blanches qui se tiennent debout.

4.5. – 4.6. Connotations et signification symbolique du sujet dans le contexte historique

Le mode de représentation des trois femmes dans ce tableau nous permet de constater certaines connotations relatives au personnage de la femme noire. Nous n'avons presque pas de doute qu'elle est la servante ou l'esclave de la belle femme blanche. Quant à l'autre

assistante de celle-ci, nous pouvons admettre qu'elle est son amie ou même une personne de famille. L'image de la femme noire évoque chez nous tout d'abord l'idée d'une esclave, nous pouvons plus facilement identifier celle-ci avec la personnification de la servitude que l'autre femme qui assiste le personnage central.

5. Pragmatique

Analysant le contenu de l'*Intérieur oriental*, on peut dire que l'idée que le peintre tentait de transmettre par cette image est l'idée de la beauté féminine, et en particulier, de la beauté d'une femme orientale. Cette idée est le dictum de ce tableau, que l'auteur réalise par un acte représentatif : avant tout, il s'agit d'une **description** par des moyens visuels. Abordant la question des relations entre l'émetteur (le peintre) et le récepteur (le spectateur), nous pouvons les définir comme des relations « directes » : Chassériau (le peintre) offre au spectateur français une image d'un intérieur oriental inspiré par son séjour dans un pays en Orient. Les personnages de cette toile ne participent pas à cette « conversation » : aucun d'eux ne regarde vers le spectateur, ils ne sont que des objets de la représentation. Il faut aussi dire que le titre *Intérieur oriental* se réfère plus à la représentation d'une image générale d'une réalité exotique qu'à un personnage particulier.

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

1. Structure extérieure de l'image

1.1. Organisation de l'espace

Au premier plan de notre tableau sont représentées trois femmes : une jolie femme blanche au centre de l'image, une autre femme blanche à sa droite et une femme noire à sa gauche, un peu éloignée. En arrière-plan, dans la partie obscure de l'image à gauche, nous voyons un homme fumant un narguilé. Une telle composition indique que ce sont les femmes qui doivent être les objets de la représentation.

La structure de l'image est assez régulière : le regard du spectateur tombe sur la partie centrale (encerclée avec du rouge – voir ci-contre). La flèche jaune montre la division de l'image en deux parties, en quelque sorte symétriques. Cette symétrie au niveau de la surface correspond à la symétrie sémantique : les deux femmes à côté de la belle femme blanche au centre sont ses assistantes/servantes. On peut dire que la flèche jaune indique également la direction de l'axe du regard du spectateur.

Dans le tableau lui-même, on peut constater aussi des axes de regard « internes » : ceux des personnages (voir le schéma ci-contre). Les flèches bleues désignent les directions des regards des personnages qui ne sont pas équivalentes à la direction du regard du spectateur, ce qui démontre le caractère indépendant du contenu représenté. Le spectateur se trouve à l'extérieur de l'image et ne peut voir la pièce que d'une seule perspective.

Analysant d'autres aspects de l'organisation de la surface de l'*Intérieur oriental*, on peut dire que la composition de ce tableau reflète les hiérarchies entre les personnages. La figure principale y est représentée au centre ; son assistante, qui est aussi jeune et belle, se trouve auprès d'elle. La femme noire est assez éloignée de la belle femme, et le vieillard encore plus. Ainsi, la distance entre le personnage central et les autres nous montre l'importance du personnage en question dans ce récit.

La grandeur du corps est également un facteur qui indique la subordination des informations dans cette image : plus le personnage est grand, plus il est important pour le déroulement de l'histoire (voir l'illustration ci-contre). De plus, en parlant des trois femmes, nous pouvons dire que la grandeur du corps montre la hiérarchie sociale entre elles : la femme noire, peinte comme la plus petite, appartient à la couche sociale la plus basse.

On constate également un autre moyen pour montrer les relations hiérarchiques entre elles : la parure de cheveux qui doit indiquer un statut social plus haut. Les chevelures des deux femmes blanches sont ornées de fleurs, tandis que la chevelure de la femme noire est cachée sous un foulard.

1.2. – 1.3. Structure de la surface, chromatisme et lumière

Parlant de la structure de la surface, on peut distinguer une tendance générale qui consiste en représenter des silhouettes claires sur un fond obscur, comme celles des deux femmes blanches et aussi de l'homme au narguilé en arrière-plan. La femme noire, par contre, est la seule figure qui est représentée (même si en partie) sur un fond clair. Ce mode de représentation faut ressortir des contrastes entre les femmes blanches et la noire.

En outre, on observe la prédominance des bandes longues et verticales (par exemple, celles qui correspondent aux corps des femmes, mais aussi aux arcs devant elles). C'est une image plutôt plate avec peu de profondeur spatiale ; seulement le positionnement du vieillard donne l'impression de l'amplitude de la pièce. Les objets et les personnages sont peints avec des lignes nettes, sauf des coins à gauche en haut et en bas, légèrement diffus. Les contours sont doux, s'accordant avec les courbes séduisantes de la femme au centre de l'image.

La lumière tombe sur un mur dans la partie droite de l'image, éclairant le beau corps à la blancheur frappante de la figure principale et celui de son assistante. Ainsi, il y a trois tâches claires dans cette toile plutôt obscure : le centre de l'image que constitue la Beauté, la silhouette de la femme en jaune à sa droite et le mur blanc au fond duquel figure le visage noir de la servante.

Les couleurs qui prédominent dans ce tableau de Chassériau reflètent le pittoresque et l'exotique, propre aux tableaux orientalistes. On y trouve les couleurs jaune, rouge, orange, bleue, verte et marron de différentes nuances. Pourtant, cette hétérochromie ne détruit pas l'harmonie de l'image. On remarque que le noir de la peau de la servante sur le sofa est un noir très intense. Mis à part le noir de la chevelure de la maîtresse blanche, c'est la couleur la plus obscure dans la représentation des personnages et des objets. Il est possible que l'artiste ait peint la femme noire de cette façon pour montrer au spectateur français l'existence de personnes à la peau très noire dans les pays lointains outre-mer, mais aussi pour créer un contraste et pour mettre en valeur le beau corps de marbre du personnage principal.

1.4. – 1.6. Proxémie et kinésique, statique/dynamique dans l'image

La question du positionnement des personnages et de la configuration des distances a été déjà indirectement abordée dans la section sur les synonymies et antonymies ainsi que dans la section sur la symbolique de la mise en scène, dans lesquelles la proximité de la figure centrale et de la femme en jaune est opposée à la distance plus grande entre la femme au centre et la femme noire. Il faut ajouter un commentaire sur le vieil homme au narguilé : celui-ci est assez éloigné du groupe des trois femmes et ne semble pas être un personnage actif dans le cadre de ce sujet.

Se penchant sur la kinésique dans ce tableau, on remarque que ces quatre figures ne communiquent pas du tout entre elles : ni par les mouvements du corps, ni par la mimique ou par les regards. Unies par la même action – la participation à la toilette de la belle femme, elles sont toutefois des figures séparées. Ni leurs regards ni leurs mimiques ne nous donnent des indications sur les relations entre elles. Il n'y a que la femme noire qui porte son regard vers le visage d'un autre personnage ; les autres évitent de se regarder directement.

Entre les quatre personnages on peut distinguer deux personnages actifs (dynamiques) – les deux femmes blanches, et deux personnages passifs (statiques) – la femme noire et le vieillard. Les deux jeunes femmes semblent être figées en train d'orner la chevelure de la femme au centre ; la position de leurs jambes et de leurs bras suggèrent leurs mouvements. Par contre, les deux autres figures ne font que les observer.

2. Distance entre l'auteur et le contenu représenté dans l'image

2.1. Intégration de l'auteur dans l'image, moyens pour guider la narration

Par cette représentation d'une pièce orientale, Théodore Chassériau visa à transmettre le spectateur dans une réalité exotique et à le rapprocher de l'atmosphère inconnue et fascinante d'une maison arabe. Pour produire l'effet de proximité, il a représenté les personnages centraux de grande taille, et en plaçant la belle femme au centre de l'image, le peintre l'a mise au centre de l'attention du spectateur.

De plus, il a essayé de créer une troisième dimension de la représentation en se servant des personnages secondaires. Ceux-ci ont la possibilité de regarder la Beauté également d'autres angles de vue : des deux côtés et de dos. Ces personnages jouent le rôle des « yeux supplémentaires » qui permettent au spectateur de mieux s'imaginer la beauté de la femme. Il s'agit donc d'une focalisation autant externe qu'interne, le récit raconté dans cette image est un récit focalisé : narré non seulement par l'émetteur, mais aussi par les personnages de l'histoire. Au niveau de la représentation du thème « la beauté d'une femme orientale », ce n'est pas seulement l'artiste qui a peint le personnage central d'une manière attirante et séduisante, mais aussi les autres figures de ce tableau qui lui prêtent toute leur attention et leur admiration et qui assument, eux aussi, une fonction narrative.

2.2. Degré de l'objectivité de la représentation

Quand on regarde la toile *Intérieur oriental* de plus près et que l'on considère avant tout le mode de représentation des personnages, on se rend compte que c'est le peintre qui détermine le sujet et qu'il le décrit à son gré. Nous remarquons que les figures de cette scène ne sont que des objets de représentation, des attributs exotiques d'une pièce de harem. Aucun d'entre les personnages ne regarde vers le spectateur et ne communique avec lui. En représentant la Beauté avec les bras levés et les seins nus, le peintre l'a complètement livrée aux regards des spectateurs et l'a exposée comme dans une vitrine.

Quant au rôle de la femme noire dans ce récit, on peut constater qu'elle est un personnage secondaire. Sa fonction dans la narration consiste à être admiratrice des charmes de la femme blanche, elle-même est exclue de la représentation de l'idée de la beauté. Elle peut être vue comme un élément de la mise en scène, orientée sur l'accentuation de l'attirance de la femme blanche. Ainsi, la perspective européenne dans ce tableau se dévoile : c'est une femme blanche qui est digne d'être une belle déesse, et non une femme noire. Celle-ci peut l'admirer et lui tenir le miroir, mais sa situation restera toujours inférieure. Par cette mise en scène Chassériau représenta une réalité de son époque contemporaine : contrairement à une femme blanche, une femme noire était prédestinée à une position sociale basse.

3. Intermédialité

On ne peut pas mettre en doute le fait que l'*Intérieur oriental* est un tableau très riche qui illustre une réalité orientale utilisant largement des moyens d'une représentation visuelle. Mais ce ne sont pas seulement les moyens visuels qui transmettent l'atmosphère exotique dans cette toile : on note également la présence d'autres médias dans cette image.

Tout d'abord, c'est le média « mode » qui y joue un rôle important : les habits, les chaussures et les bijoux des femmes sont des éléments essentiels de la représentation du contenu. « La danse » et « la musique », indiquées par le tambourin et par les poses des femmes qui évoquent une danse, donnent à cette toile une note exotique particulière. Et enfin, le média « cuisine », représentée par le narguilé (objet qui accompagne souvent les repas en Orient), nous parle aussi de la réalité orientale.

IV. Conclusion

Le tableau *Intérieur oriental* de Théodore Chassériau est un joli exemple d'une peinture orientaliste multicolore, romantique et sensuelle. Dans cette toile sont combinées les impressions du peintre de son voyage en Afrique du Nord, le mode de représentation romantique des odalisques orientales ainsi que le reflet de la passion de l'artiste pour les sujets bibliques. La femme au centre de l'image nous rappelle une déesse antique, mais les personnes et les objets qui l'entourent nous indiquent sans équivoque qu'il s'agit d'un intérieur oriental. Chaque objet que nous voyons dans ce tableau provient d'un monde exotique que Chassériau voulait transmettre au spectateur français.

La beauté est la notion centrale de l'*Intérieur oriental*. Le personnage central – la belle femme qui se fait orner la chevelure – doit être sa personnification. Les différents éléments symboliques, comme les cheveux, les fleurs et la nudité, doivent accentuer la beauté et la sensualité de cette femme, la présentant comme objet des désirs sexuels. Le personnage de la femme en jaune à ses côtés est sous plusieurs aspects la figure synonymique (similaire) par rapport à elle.

En même temps, dans ce tableau figure une seconde assistante (servante) qui est représentée d'un tout autre point de vue – la femme à la peau noire. Celle-ci est un personnage opposé par rapport à la femme au centre de l'image. Tandis que la belle femme blanche incorpore la grâce et les charmes féminins, le mode de représentation de la femme noire indique que celle-ci est très éloignée de l'idéal de beauté. Les facteurs qui signalent les relations antonymiques entre elles sont, par exemple, les particularités de la mise en scène (le placement dans la pièce, la position et la grandeur du corps, la position des bras), les traits du visage et, très important, la couleur de peau. Ce dernier élément antonymique est

mis en relief par un contraste chromatique : le corps de marbre blanc de la « déesse orientale » au centre de l'image est représenté sur un fond obscur, tandis que le visage est les bras de la femme noire figurent sur un fond clair. Basée sur ces contrastes, c'est une image négative de la femme noire qui en ressort : plus la femme blanche est regardée avec admiration, plus la femme noire nous paraît disgracieuse.

Cette représentation de la femme noire reflète, premièrement, une perspective européenne dans cette image : c'est une femme blanche qui est digne d'être admirée. Une femme noire n'est vue que comme servante ou esclave, aux marches inférieures de l'échelle sociale. Cette image, si belle et romantique à première vue, nous présente de fortes relations hiérarchiques.

Il faut ajouter que l'*Intérieur oriental* est un tableau avec des questions ouvertes à propos du sujet : par exemple, le rôle de l'homme en arrière-plan, la situation de la femme en jaune et même du personnage central (maîtresse ou une des femmes du harem ?). Ce que nous pouvons cependant constater, c'est que la femme noire y est une servante d'une position inférieure. En déchiffrant les stratégies narratives dans cette image, nous découvrons toute la richesse de ce tableau.

E. Félix Nadar, *Maria*, ou *Noire, le sein découvert* (1856-1859)

Félix Nadar, *Maria*, ou *Noire, le sein découvert* (1856-1859)[156]

[156] Heilbrun et al. 1994, pl. 61-62, 179ss

I. Image dans son contexte

1. Sources

Dans ce chapitre, nous allons nous pencher sur l'analyse et l'interprétation d'une image du genre « portrait artistique », réalisée par un photographe exceptionnellement doué dans ce domaine : *Maria* (1856-1859) de Félix Nadar. Deux grands livres – *Nadar* de Nigel Gosling (cf. Gosling 1976) et *Nadar, les années créatrices* de Françoise Heilbrun et d'autres auteurs (cf. Heilbrun et al. 1994) – nous offrent non seulement des informations détaillées sur sa vie et son œuvre, mais aussi de larges portfolios d'images photographiques réalisées par cet artiste génial. Nous trouvons la photographie *Maria* à côté d'une autre image de cette femme dans *Nadar, les années créatrices* (cf. Heilbrun et al. 1994, pl. 61-62, 179ss). Une autre source qui nous livre cette photographie fascinante est l'ouvrage *Le Corps et son image* d'André Rouillé, dans lequel elle est citée dans le chapitre *Notices* parmi plusieurs autres images choisies (cf. Rouillé 1986, 115). Cherchant cette image sur Internet, nous n'avons obtenu qu'un seul (!) résultat positif [13.01.2013].

2. Auteur et public

2.1. Auteur

Félix Nadar est le pseudonyme de Gaspard-Félix Tournachon – un célèbre photographe et caricaturiste français, né le 6 avril 1820 à Paris. Ce nom artistique a également été utilisé par son frère Adrien Tournachon (« Nadar jeune » ou « Nadar jne ») ainsi que par son fils Paul.

F. Nadar, autoportrait (vers 1855)[157]

Dans sa jeunesse bouillonnante, il étudia la médecine à Lyon et travailla dans plusieurs rédactions de journaux. Depuis son retour à Paris, il écrivit des romans et dessina des caricatures. Vivant une vie bohémienne, Nadar fit connaissance de personnalités illustres comme Charles Baudelaire, Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Gérard de Nerval et beaucoup d'autres. En 1848, il s'engagea pour partir à la guerre en Pologne et de retour à Paris il reprit ses activités de caricaturiste (biographie détaillée : cf. Heilbrun et al. 1994, 6ss, 329ss).

En septembre 1854 Nadar reçut de la part de son frère Adrien des sollicitudes, lui demandant de l'aider à sauver son atelier de photographie de la faillite. Félix lui vint en aide, apportant « tout ce qui fut en [son] pouvoir : travail, argent, relations personnelles, et [son]

[157] Heilbrun et al. 1994, 3

pseudonyme qui [le] suivait » (Heilbrun et al. 1994, 26). Pourtant, par mésentente entre les deux frères Félix quitta cet atelier du boulevard des Capucines et déménagea à la rue Saint-Lazare, où il ne tarda pas à développer un véritable tourbillon d'activités, de 1855 jusqu'à la fin de la décennie. Il devint membre de la Société française de photographie et montra ses œuvres dans des expositions à Bruxelles et à Paris entre 1856 et 1857. Son atelier était fréquenté par des gens éminents de l'époque : écrivains, peintres, sculpteurs, musiciens, hommes d'État, artistes de théâtre (cf. ibid., p. 28ss ; voir aussi la section 6. *Intertextualité et intermédialité* de ce chapitre plus bas).

Étant une personnalité très active et d'une grande ouverture d'esprit, il se dédia aussi à une autre passion : les ballons. En 1863, il fonda même la Société d'encouragement de la navigation aérienne et fit construire un immense ballon, *Le Géant*, dans lequel il monta le 4 octobre 1863 avec 13 autres passagers. Le ballon atterrit à moins de 100 kilomètres de Paris (cf. Gosling 1976, 14ss).

De gauche à droite : H. Daumier, *Nadar élevant la photographie à la hauteur de l'art* (vers 1862)[158] ; F. Nadar, *Le Géant, impression de l'artiste* (vers 1863)[159]

Félix Nadar est mort le 21 mars 1910 à Paris à quelques jours de ses 90 ans.

2.2. Public cible

La photographie était la véritable passion de Nadar à laquelle il a consacré toute sa vie. Une personnalité avec des opinions libérales, il avait l'intention de rendre la photographie populaire et accessible à un large public. Cependant, au bout du compte, il est devenu un photographe élitiste : le prestige de poser chez Nadar attirait les personnes renommées qui payaient un fort prix pour ce privilège. Chaque prise de vue chez lui se vendait également à un prix élevé (dans plusieurs cas, l'acheteur était le modèle lui-même), la distribution des tirages était volontairement limitée. Souvent, les photographies ne pouvaient être vues que chez l'artiste ou aux expositions (cf. Heilbrun et al. 1994, 24, 30, 45). Dans le cas de notre photographie, nous pouvons présumer que cette image était destinée plutôt à un large cercle de spectateurs qu'à l'acquisition exclusive par le modèle.

[158] Heilbrun et al. 1994, 31
[159] Gosling 1976, 14

2.3. – 2.4. Image et son contexte, référence

Quant aux circonstances dans lesquelles cette jolie image a été créée, il faut souligner trois aspects décisifs. Premièrement, le développement technique du média « photographie » qui garantissait, entre autres, une meilleure qualité des tirages et rendait possible une prise de vue plus rapide. Puis, c'est la personnalité du photographe, son engagement énorme et sa vision particulière de l'art photographique. Selon Nadar, la technique scientifique de la photographie pouvait être apprise par n'importe qui dans de brefs délais, mais

> « Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous le dire : c'est le sentiment de la lumière, c'est l'appréciation artistique des efforts produits par les jours divers et combinés, c'est l'application de tels ou tels de ces effets selon la nature des physionomies que [vous] artiste vous avez à reproduire.
> Ce qui ne s'apprend encore beaucoup moins, c'est l'intelligence morale de votre sujet, c'est le tact rapide qui vous met en communion avec le modèle, vous le fait juger et diriger vers ses habitudes, dans ses idées, selon son caractère […] » (mots de Nadar, cités dans Heilbrun et al. 1994, 30).

Et finalement, un autre aspect qui a joué un rôle important pour que la réalisation de ce portrait soit possible est l'abolition de l'esclavage en 1848. En regardant ce portrait, nous avons le sentiment qu'il s'agit d'une personne libre, nous ne l'identifions pas forcément avec une esclave. Grâce à son talent artistique, Nadar a plutôt créé l'image d'un individu extraordinaire qui se distingue par son apparence inhabituelle, mais qui n'est pas connoté d'une façon négative. Ainsi, même si on note une référence au passé colonial de la femme, cette référence est assez faible.

3. Naissance de l'image

3.1. Circonstances de la création

Comme nous l'avons déjà mentionné, Nadar a commencé à s'occuper de la photographie professionnellement en septembre 1854, venant à l'aide de son frère qui avait un atelier de photographie au boulevard des Capucines. Mais déjà au début de 1855, après une querelle avec son frère, Nadar avait ouvert son propre atelier au 113, rue Saint-Lazare – une entreprise qui a eu un immense succès. Comme l'indiquent l'inscription sur la photographie que nous analysons – « Nadar, 113 St Lazare » – et les recherches des investigateurs de l'œuvre de Nadar, cette image fut prise dans ce même atelier entre 1856 et 1859.

Il faut absolument remarquer que les séances de la prise de vue chez Nadar se distinguaient des séances de photographie habituelles dans un atelier commercial. Les séances au 113 rue

Saint-Lazare se déroulaient au rez-de-chaussée, transformé en une confortable salle de réception. Là, Nadar exposait ses caricatures, dessins et autographes des amis qui venaient y poser. Quand il faisait beau, les séances se passaient dans le jardin (en hiver, dans un atelier à verrière, sous les toits, avec des pièces à éclairage zénithal). Les clients y posaient en plein air, les assistants mettaient en place les fonds et les réflecteurs d'après les indications directes de Nadar. Les séances de portrait se démarquaient par l'atmosphère détendue, amicale et personnelle, afin de mettre à l'aise la personne photographiée. Dans ces portraits, le photographe essayait de saisir l'étincelle particulière qui jaillissait dans chaque personnalité, sa singularité (cf. Heilbrun et al. 1994, 28ss, 132).

3.2. Relations entre l'auteur et le modèle

La femme représentée dans notre image n'est pas tout à fait un modèle anonyme. Elle s'appelait Maria et était une femme antillaise. On connaît trois portraits d'elle : deux images remontant à 1856-1859 et une photographie plus tardive, datée de 1860 :

De gauche à droite : F. Nadar, les deux premières photographies nommées *Maria* (1856-1859)[160], la troisième intitulée *Maria l'Antillaise* (vers 1860)[161]

On ignore les circonstances de la création de ces images et les relations entre l'artiste et le modèle ainsi que le fait si le modèle fut payé pour cette séance de pose. Seul l'autographe « Nadar, 113 St Lazare » sur les deux premières épreuves nous laissent supposer qu'elles étaient destinées à la vente.

3.3. Processus de création

La photographie de la femme noire que nous analysons dans ce chapitre fut réalisée comme « épreuve sur papier salé, aux coins arrondis. H. : 24,9 cm ; L. : 18,9 cm » (Heilbrun et al. 1994, 311). C'est un format assez grand, si on prend en compte le format habituel d'une image photographique. Cela fortifie l'impression que le photographe considérait cette image avant tout comme un portrait, soigneusement fait et mettant en relief la personnalité du modèle, plutôt qu'une prise de vue instantanée. Comme l'indique un connaisseur de l'œuvre

[160] Heilbrun et al. 1994, pl. 61 et 62, 179ss
[161] Heilbrun et al. 1994, 76

de Nadar, ce format permet de « reconnaître immédiatement les épreuves sorties de son atelier » (ibid., 132).

Nous savons que le photographe a pris une autre image de cette femme qui peut très probablement être attribuée à la même séance photographique (nous allons le commenter en détail dans la section 6.1. *Relations entre l'image et d'autres images du même auteur* de ce chapitre plus bas). Au cours de nos recherches nous n'avons pas trouvé d'informations sur la multiplication de cette photographie à l'époque, par exemple, pour la vente. Une seule indication sur la destinée de cette photographie est, selon un critique, la signature de Nadar au bas de l'épreuve montrant que cette image a été réalisée pour des raisons commerciales (cf. Heilbrun et al. 1994, 77). Par conséquent, il est bien possible qu'un certain nombre d'exemplaires de cette photographie ait été multiplié et vendu à l'époque.

4. Mise en œuvre de l'image

Les commentaires des critiques sur notre image indiquent qu'actuellement, celle-ci et la deuxième photographie faite au cours de la même séance se trouvent au Musée d'Orsay à Paris. La troisième, réalisée vers 1860, est préservée dans le Cabinet des Estampes et de la Photographie à la Bibliothèque nationale de France (cf. Heilbrun et al. 1994, 76, 311).

5. Représentation du contenu

5.1. Thème, genre et style de l'image

5.1.1. – 5.1.3. Thème et caractéristiques du genre

Bien que la photographie qui fait l'objet de notre analyse et interprétation nous paraisse une image simple, il est assez difficile de définir son thème. Prenant en compte les particularités du portrait nadarien et les conceptions artistiques de ce photographe, on peut le formuler comme « la beauté d'une femme exotique ». À l'époque, l'exotisme et l'orientalisme étaient au goût du jour dans la peinture européenne, et dans notre cas, Nadar a repris cette mode dans son portrait de Maria.

Quant au genre de cette image, on l'attribue sans équivoque à un portrait. Venu de l'époque antique, l'art du portrait traverse toute l'histoire de la peinture occidentale, guidé par la devise « Bien peindre, ce n'est pas reproduire, mais voir l'âme » (cf. Laclotte/Cuzin 1991, 731). Au XIX^{e} siècle, jusqu'en 1850, le portrait relève généralement de deux esthétiques différentes : la première se rapporte au portrait néo-classique, ou davidien : linéaire, aux couleurs acides, situant l'individu dans son cadre social. La deuxième comprend le portrait romantique, avec un accent sur une atmosphère autour de la figure ; souvent, c'est un individu isolé sur fond neutre ou dans un paysage correspondant à son état d'âme. Regardant ces portraits néo-classiques ou romantiques, nous sommes témoins d'une

idéalisation, d'une allégorie, d'une mélancolie exagérée. Vers 1850, l'avènement de la photographie et la naissance de l'impressionnisme provoquent une crise du portrait. D'un côté, le portrait devient de plus en plus réaliste (comme chez Millet ou Courbet), et d'un autre côté, chaque artiste y développe son style individuel et original, comme le montrent les œuvres de Van Gogh, Gauguin et Cézanne dans les années 90 du XIX^{e} siècle (cf. ibid., 734s).

5.1.4. Style et originalité chez Nadar

Félix Nadar a suivi ces deux voies du développement du portrait. L'aspect réaliste dans ses œuvres se rapporte à la représentation des figures sur un fond simple, sans décor particulier, et de cette manière, mettant l'individu au centre de la représentation. Selon les critiques, le photographe a trouvé « la mise en page caractéristique de ses portraits « classiques » : figure vue à légère distance, debout, coupée aux genoux (l'une des variantes sera le portrait assis), la lumière faisant surgir subtilement le modèle du fond nu » (cf. Heilbrun et al. 1994, 73).

Mais en même temps, Nadar développe son propre style : le « portrait artistique ». Ce photographe n'était pas un **producteur**, mais un **créateur** d'images. Pendant chaque séance photographique il cherchait à souligner les gestes marquants, le maintien, les manifestations visibles de la personne photographiée. « Une fois que la séance de pose a commencée, Nadar prend le temps d'essayer plusieurs angles de vue, de créer différents climats, de manipuler diverses sources de lumière et accessoires vestimentaires » (ibid., 133). Sa curiosité pour l'être humain, sa capacité d'admiration, son talent de communication et son intuition du génie ont contribué à la création de portraits saisissants, vifs et reflétant le monde intérieur du modèle. Nadar privilégie le caractère du personnage, soulignant de cette manière le côté psychologique de la photographie.

5.2. Image et texte

La question du titre de la photographie de Nadar qui fait le sujet de l'analyse et de l'interprétation dans notre travail nous paraît très intéressante. Dans le catalogue *Nadar, les années créatrices : 1854-1860*, cette image apparaît sous le titre *Maria* (cf. Heilbrun et al. 1994, pl. 62, 179ss). Dans *Le Corps et son image* (cf. Rouillé 1986), en revanche, cette photographie est nommée *Noire, le sein découvert*. Dans ces deux cas, la perception de l'image par le spectateur est guidée par deux façons assez différentes.

Dans le premier cas, en intitulant son œuvre *Maria*, le photographe ressert la distance entre nous et le modèle, il nous le rend plus familier. On a l'impression qu'il ne s'agit pas d'une femme noire quelconque, mais on peut même s'imaginer que cette femme et l'artiste se connaissaient bien. Le titre *Maria* approche le statut de ce modèle du statut d'une personne indépendante. Le nom *Noire, le sein découvert*, par contre, produit un effet opposé.

« Noire » est un attribut qui nous frappe en premier lieu. Aujourd'hui, on pourrait même accuser l'auteur de ce titre d'avoir des opinions racistes. De toute façon, ce nom suggère que la peau noire est un trait particulier par lequel ce modèle se distingue d'autres personnes photographiées par Nadar. « Le sein découvert » est un autre aspect qui caractérise cette figure ; grâce à cette expression, l'attention du spectateur est directement attirée par le buste opulent de la femme. Dans ce cas, il faut remarquer une légère connotation dénigrante par rapport à ce personnage : dans une autre situation, on donnerait difficilement le titre *Blanche, le sein découvert* à une image d'une belle femme blanche avec l'accord de cette dernière. Par ce titre, l'artiste « dénude » consciemment la personne représentée.

En regardant attentivement la photographie de Maria, nous pouvons découvrir un autre élément textuel relatif à cette image : l'autographe « Nadar, 113 St Lazare » dont nous avons déjà parlé. Cette inscription assume la fonction d'une marque commerciale, démontrant la provenance de la photographie en question.

6. Intertextualité et intermédialité

6.1. Relations entre l'image et d'autres images du même auteur

- **Portraits de célébrités**

Homme très énergique et artiste plein d'activité, Félix Nadar nous a laissé une riche collection d'œuvres photographiques d'une grande valeur non seulement artistique, mais aussi historique et fondamentale pour notre culture générale. Grâce à des images qu'il a réalisées, nous connaissons les visages de Théophile Gautier, Charles Baudelaire, George Sand, Alexandre Dumas, Hector Berlioz, Honoré Daumier, Eugène Delacroix, Richard Wagner, Jules Verne, Gérard de Nerval, Édouard Manet et beaucoup d'autres écrivains, peintres et musiciens ainsi que d'acteurs de théâtre et de politiciens (voir un grand catalogue d'images dans Gosling 1976, à partir de la page 43). Quelques-uns de ses chefs-d'œuvre sont cités ci-dessous :

De gauche à droite : F. Nadar, *Charles Baudelaire au caban* (1855)[162], *Alexandre Dumas père* (1855)[163], *Eugène Delacroix* (1858)[164], *George Sand* (1864)[165], *Sarah Bernhardt* (vers 1864)[166]

[162] Heilbrun et al. 1994, 71
[163] Heilbrun et al. 1994, pl. 46, 179ss
[164] Gosling 1976, 132

Il est évident que chez Nadar, un portrait n'est pas juste une prise de vue, mais avant tout, la **construction** du personnage par le photographe d'une manière qui nous rappelle la méthode d'un écrivain : il « **écrit** » le portrait, « comme une longue description de détails significatifs animée par un jeu savant de clair/obscur et par un réel talent visionnaire » (Heilbrun et al. 1994, 74). Grâce à lui, la photographie comme un art nouveau-né manifeste déjà dès ses débuts son grand potentiel.

- **Portraits féminins**

Mis à part les portraits de célébrités, Félix Nadar réalisa également un grand nombre de portraits de ses amis, des personnes qu'il connaissait et des modèles professionnels. À l'Exposition photographique de Bruxelles en 1856 on fit l'éloge de ses ravissants portraits féminins. Ici, les femmes ne sont pas des vedettes comme Sarah Bernhardt, mais elles sont étudiées pour leur charme personnel. Ces modèles ne sont pas forcément jolis, mais la manière dont elles sont représentées laisse entrevoir les particularités de leur personnalité, de leur monde intérieur (voir quelques exemples ci-dessous) :

De gauche à droite : F. Nadar, *Jeune modèle* (1855-1859)[167], *Rosine Stolz* (1856-1858)[168], *Clémence Basté* (vers 1855)[169]

La mise en scène dans ces portraits est simple et gracieuse ; l'absence d'accessoires rehausse la valeur du modèle et sa féminité. Soit regardant le spectateur avec un sourire léger, soit détournant son regard d'une manière coquetante, chaque modèle semble abriter un mystère.

- **Portraits de Maria**

Nous allons maintenant fixer notre attention sur ce qui nous intéresse en particulier : les trois portraits dans lesquels figure Maria, notre modèle noir. Il faut remarquer qu'elle est très probablement la seule femme noire jamais photographiée par Nadar. Au moins, tel est le résultat de nos vastes recherches dans les catalogues d'œuvres de cet artiste.

---

[165] Heilbrun et al. 1994, pl. 85, 179ss
[166] Heilbrun et al. 1994, pl. 87, 179ss
[167] Heilbrun et al. 1994, pl. 60, 179ss
[168] Heilbrun et al. 1994, pl. 76, 179ss
[169] Heilbrun et al. 1994, pl. 55, 179ss

De gauche à droite : F. Nadar, les deux premières photographies nommées *Maria* (1856-1859)[170], la troisième intitulée *Maria l'Antillaise* (vers 1860)[171]

Dans ses remarques sur les deux premières photographies à gauche Françoise Heilbrun parle d'originalité des portraits féminins de Nadar qui « est particulièrement évidente dans sa manière extrêmement pudique de traiter le nu » (Heilbrun et al. 1994, 76). Elle mentionne également « l'exotisme facile […], à la fois sensuel et tout intériorisé » (ibid.) chez ce photographe. En tant que paire, ces deux images nous offrent une image fascinante : dans la première photographie, Maria se détourne de la lumière qui accentue le châle autour de ses épaules. Dans la seconde photographie le châle est tombé, révélant le joli buste de la femme au regard mélancolique. Passer d'une image à l'autre « équivaut à ouvrir [un] livre » (Heilbrun et al. 1994, 311). Ainsi, nous nous rendons compte du rôle du contexte intertextuel qui approfondit notre compréhension d'une image.

Dans la troisième photographie Maria est représentée vêtue d'une chemise et d'une écharpe algérienne, avec un éventail à la main. On peut supposer qu'elle est allongée sur un canapé, ce qui nous rappelle un personnage d'un monde oriental. Cette image est caractérisée par un tout autre coloris que les deux premières. Le mode de représentation de Maria nous indique que Nadar considérait ce modèle comme un personnage exotique.

6.2. Relations entre l'image et d'autres images d'autres auteurs

Bien évident, Félix Nadar n'était pas le seul artiste dont l'occupation principale était la réalisation des photographies en studio. Dans les années 1850-1860, les marchés de la photographie à Paris fleurissaient et la demande d'œuvres de ce nouveau média grandissait. C'était une période de boom de la production d'images photographiques, causé non seulement par l'intérêt artistique, mais aussi, en particulier, par l'intérêt commercial. En 1868, 365 studios photographiques étaient enregistrés à Paris (cf. MacCauley 1994, 1 ; voir également le Chapitre V., section 2.3. *La photographie à Paris et les sujets les plus populaires*). Les exemples suivants montrent des images de femmes sorties de différents ateliers photographiques :

[170] Heilbrun et al. 1994, pl. 61 et 62, 179ss
[171] Heilbrun et al. 1994, 76

De gauche à droite : « Lévy et Fils », *Portrait studio d'une femme* (1889)[172] ; J. Geiser, *Femme kabyle* (vers 1880)[173] ; C. Maurice, *Filles du sérail parisien* (vers 1900)[174] ; F.-J.-A. Moulin, *Études photographiques* (1853)[175]

Les deux premières images sont caractérisées par une mise en scène simple et par le style de représentation direct et réaliste. En revanche, les photographies de Clément Maurice et de Félix Moulin se distinguent par un style plus artistique. Ces images sont plus soigneusement élaborées ; les accessoires des modèles créent un arrière-plan plus riche, une histoire entrelacée dans cette représentation. En les comparant aux portraits de Maria réalisés par Nadar, on constate que l'artiste y a combiné les deux manières de représentation : la simplicité de la mise en scène et l'invention d'une histoire dont le photographe enveloppe son modèle. Le physique du modèle et sa peau noire décorent l'image d'une touche d'exotisme et, du point de vue actuel, font référence au contexte politique, social et culturel de l'époque.

Il faut remarquer que dans les photographies de Maurice et de Moulin les femmes noires jouent un rôle secondaire, leur présence dans les images doit servir de moyen de contraste par rapport aux femmes blanches. Maria, par contre, nous est présentée comme une figure autonome, mise au même niveau que d'autres modèles féminins de Nadar qui sont toutes des femmes blanches. Elle est un personnage à part entière autour duquel tourne la narration dans cette image.

6.3. Références intermédias

La grande collection de portraits offerte par Félix Nadar est fort appréciée par les critiques d'art – par les experts dans l'art photographique ainsi que par les connaisseurs de la peinture. Les œuvres de Nadar nous montrent une jonction bien réussie entre ces deux domaines des arts visuels : l'adaptation du genre du portrait, d'un genre fondamental de la peinture connu déjà dans les temps antiques, aux possibilités techniques du média « photographique » et à ses particularités de représentation.

[172] Köpke 2007, 664
[173] Delpont 2003, 252
[174] Rouillé 1986, 125
[175] Doy 1998[2], 194

Il est connu que Nadar s'intéressait à la peinture et adoptait un point de vue tout particulier sur les œuvres de grands maîtres de l'époque. « Nourri de la bohème romantique » (Heilbrun et al. 1994, 108), il n'éprouvait pas d'attirance pour l'art de Jean-Auguste Ingres, ce qui est assez surprenant. Il critiquait ses lignes froides et inertes, sans sentiment du mouvement et de la vie, le caractère de mannequin de ses personnages, les teintes ternes et tristes, restant insensible au climat de sensualité chez le peintre. Selon Nadar, « [L]'école linéaire de David, froide jusqu'à l'atroce […] a engendré Ingres, qui a engendré les néo-grecs et ma mélancolie » (cité d'après Heilbrun et al. 1994, 109). Même Gérôme, « auteur de toiles très estimables », est jugé négativement à cause de sa proximité avec le style d'Ingres.

J.-A. Ingres, *La Grande Odalisque* (1814)[176]

Parmi les peintes favorisés par Nadar, on peut mentionner Eugène Fromentin avec ses toiles d'Orient « ruisselantes de lumière et de santé », Théodore Chassériau et, en particulier, le « grand génie » Eugène Delacroix, une « individualité complète et puissante ». Le photographe retrouve cette individualité accentuée qu'il apprécie chez ce dernier dans les œuvres d'Auguste Préault, d'un sculpteur qui ravissait Nadar par sa « recherche sans trêve d'un penseur » (ibid., 108s).

Nous avons déjà mentionné que, de notre avis, le portrait de Maria est une œuvre très particulière de plusieurs points de vue. Comme nous l'avons vu au cours de nos recherches, relatives aux œuvres des arts visuels de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, il est rarement le cas qu'une femme noire soit le seul personnage d'une image peinte ou photographique. Il arrive encore plus rarement que cette femme noire soit représentée comme un individu indépendant et original (comme nous le voyons chez Félix Nadar). Les deux portraits ci-dessous peuvent être proposés comme exemples d'un tel mode de représentation :

De gauche à droite : M.-G. Benoist, *Portrait d'une négresse* (1800)[177] ; P.-A. Renoir, *Vieille femme arabe* (1882)[178]

Le *Portrait d'une négresse* par Mme Benoist, remontant à 1800 et pour lequel l'auteure a même reçu une médaille d'or en 1804, est une œuvre exceptionnelle, compte tenu de la situation de l'esclavage à l'époque. La femme représentée dans cette toile était la servante

[176] Klinkenberg 2009, 610
[177] Doy 1998^{2}, 35
[178] Delpont 2003, 238

du beau-frère de Mme Benoist, elle avait été amenée des Antilles en France (cf. Doy 1998[2], 34s, 214s). Aujourd'hui, sans connaître le contexte de la création de ce portrait, nous pourrions absolument présumer que cette femme était une femme libre, une impression produite par la tenue droite, indépendante et même noble de la femme, par son regard tranquille ainsi que par ses jolis habits. Des parallèles entre la mise en scène de cette peinture et de la photographie de Maria (un modèle noir, assis sur une chaise dont le dossier est couvert par une étoffe et soutenant son buste découvert, les cheveux du modèle cachés sous un foulard) nous laissent supposer que probablement, Nadar connaissait cette œuvre de Mme Benoist et en fut inspiré.

La seconde peinture, celle de Renoir, nous présente une femme algérienne âgée et fatiguée, probablement par les travaux quotidiens. Pourtant, elle transmet une impression très positive et un regard bienveillant de Renoir sur cette femme. Le peintre nous fait sentir sa force de volonté, sa tranquille assurance et la beauté intérieure de sa culture. Il met l'accent sur la mimique de la femme, légèrement souriante, et sur ses bras musclés, croisés sur sa poitrine. Ce portrait est attribué aux œuvres les plus étonnantes de Renoir, car dans cette image, il se montre enchanté par une femme travailleuse, ce qui était assez étrange en Europe à l'époque (cf. Delpont 2003, 238).

6.4. Relations entre l'image et des textes écrits se rapportant à l'image

Maria de Nadar n'est pas une image très connue. Pourtant, elle attira l'attention de la critique de l'œuvre d'art totale de Nadar Françoise Heilbrun et de l'historien de la photographie André Rouillé qui en donnent des commentaires (cf. Heilbrun et al. 1994, 76s ; Rouillé 1986, 134). On ignore si Félix Nadar lui-même a jamais commenté le portrait de Maria. Il serait cependant intéressant de consulter la monographie de Nadar *Quand j'étais photographe*, écrite par le photographe à l'âge de quatre-vingts ans. Dans ce livre il raconte, entre autres, ses expériences extraordinaires, des anecdotes sur les gens qu'il photographiait et ses réflexions sur l'avenir de la photographie.

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

1. Contenu

Maria de Félix Nadar nous présente une femme à peau noire qui est assise sur une chaise et s'appuie avec son bras droit sur le dossier. À demi dénudée, elle offre au spectateur son buste opulent ; son épaule et ses bras sont couverts en partie par un châle en velours. La femme porte une robe imprimée de fleurs et un fichu sur sa tête qui dégage son front, son regard charmant et mélancolique est détourné du spectateur. On peut dire qu'incontestablement, cette image est tout à fait différente des photographies érotiques et

indécentes, très répandues à Paris à l'époque. La femme est représentée d'une manière pudique et naturelle, avec une esthétique particulière. Nous savons qu'il s'agit d'un modèle antillais, mais nous ignorons son âge, sa position sociale, ses relations familiales, etc.

Comme nous l'indique l'inscription en bas dans le coin gauche de l'image, cette photographie a été prise dans l'atelier de Nadar rue Saint-Lazare. La femme a été positionnée devant un arrière-plan sombre, son front est éclairé. On peut supposer que le photographe a manipulé la source de lumière afin de rendre le visage du modèle le plus expressif possible – la méthode particulière de Nadar.

2. Modèles de l'expression textuelle

Abordant la question du modèle de l'expression textuelle dans cette photographie (narrativité, descriptivité, argumentativité ou réflexivité), on constate que c'est une image descriptive. En présentant au spectateur la jolie apparence de Maria, le photographe a mis un accent particulier sur la description du visage et du buste de la femme. En même temps, sa mimique et son regard expressif invitent le spectateur à réfléchir sur la cause de la mélancolie de ce regard, on a envie de pénétrer dans les pensées de la femme et de connaître son histoire. Le récit dans cette image ne se passe guère au présent, mais il est projeté vers le passé (les événements du passé de Maria) et vers le futur (ses projets, ses espérances). Le regard de la femme est une indication de ce récit qui n'est pas explicitement impliqué dans l'image, mais qui se trouve au-delà de cette représentation.

En regardant ensemble les **deux** images de Maria faites pendant cette séance photographique, on gagne une toute autre impression. Dans la première photographie, le modèle nous semble assez mystérieux, nous ne voyons même pas son visage ; elle ressemble à « un livre fermé » (Heilbrun et al. 1994, 311). Dans la seconde épreuve, le modèle offre à notre regard son visage et sa poitrine. En l'occurrence, analysant l'expression textuelle dans ce « diptyque », on peut considérer ces deux étapes comme le développement d'un seul récit narratif, les deux images étant des éléments d'un textoïde narratif.

3. Développement du sujet

3.1. Thème, rhème

Le thème de cette photographie n'est pas facile à formuler. Il n'y a ni action ni mouvement dans l'image, seulement une femme assise sur une chaise. C'est indubitablement elle qui doit absorber toute l'attention du spectateur. Partant de cette thèse et regardant plus attentivement cette belle image, nous définissons le thème du portrait de Maria comme « la

beauté intérieure d'une femme ». Enfin, l'individualisme et les particularités de chaque personnalité étaient des éléments d'intérêt centraux dans chaque œuvre de Nadar. La nouveauté que nous observons dans ce cas, le rhème, est « la beauté intérieure d'une femme noire ». Dans le contexte de l'époque, une telle manifestation avait véritablement une valeur révolutionnaire. Nadar a rompu avec le stéréotype d'une personne noire comme un être inférieur, destiné à la servitude et à l'esclavage, et il a montré qu'une femme noire peut également être attirante et abriter une beauté mystérieuse. De plus, le photographe a mis en évidence qu'une femme noire est aussi digne d'être représentée dans un portrait, un genre qui vient de la peinture et qui était considéré comme un genre d'art noble.

3.2. Réseaux isotopiques

Afin de tracer le développement de la narration dans cette photographie, il faut avant tout invoquer les réseaux isotopiques dans l'image. Ils ne sont pas intensivement déployés, mais ils sont un élément important de la construction de la trame textuelle :

- Modestie : les habits et la coiffe simples (seulement la jupe est ornée des fleurs), pas de bijoux, pas de décor en arrière-plan, pas d'accessoires.

- Mélancolie : les couleurs sombres, la dominance de la couleur noire, le regard mélancolique de la femme.

Bien que le personnage central dans notre photographie soit une femme noire, nous n'y trouvons pas d'autres indications sur l'exotisme, sauf la couleur de peau noire, comme il était souvent le cas dans les images de l'époque dans lesquelles figurent les personnes noires.

3.4. – 3.5. Antonymes, comparaisons

Les antonymies (ou les contrastes) qui, d'habitude, sont des éléments constitutifs importants du développement de la textualité dans les images représentant les femmes noires, jouent plutôt un rôle secondaire dans notre photographie de Maria. Nous notons seulement l'opposition « la forte présence corporelle – le regard mélancolique », qui se réfère à la représentation du monde intérieur du modèle. Il ne semble pas que le photographe ait appliqué des moyens d'expression particuliers pour mettre en relief la peau noire de la femme.

On ne peut guère observer des relations synonymiques, hyperonymiques ou hyponymiques dans cette image. Quant aux comparaisons, on pense à l'allusion d'une odalisque au niveau de l'intertextualité, mais dans notre cas, c'est une odalisque noire. Pourtant, on observe une différence importante par rapport à la représentation traditionnelle d'une odalisque : les cheveux de Maria ne tombent pas librement sur ses épaules, mais ils sont noués sous un

foulard. Cela peut être une coïncidence, mais aussi une indication du fait qu'à l'époque, on associait les femmes noires aux personnes non-libres, même si inconsciemment. Il faut remarquer que la plupart des modèles féminins chez Nadar est représentée avec des cheveux libres.

4. Explication des symboles et des métaphores

La photographie de Maria est une image symboliquement plutôt simple. Ce ne sont que peu d'éléments de cette photographie qui sont chargés d'une signification symbolique ou métaphorique. Avant tout, c'est le noir – la couleur dominante dans l'image (même s'il n'est pas d'une intensité forte) qui contribue à la création d'une atmosphère mélancolique dans ce portrait. En outre, les fleurs qui sont des symboles de la fertilité (cf. Biedermann 2009, 67ss) sont mises en rapport avec les seins dénudés de la femme. Cette combinaison met en valeur la féminité du modèle et sa proximité avec la nature. Nous avons l'impression qu'il s'agit d'une femme forte, saine et pleine de vie, malgré son regard un peu triste.

La lumière y joue également un rôle symbolique. Tombant sur le front du modèle, elle accentue le visage de Maria et attire notre attention sur ses pensées. Et finalement, il faut mentionner le caractère symbolique de la mise en scène. La femme est placée au centre de l'image et représentée en plan rapproché, comme un livre ouvert aux regards des spectateurs.

5. Pragmatique

Dans cette section, nous allons analyser la situation communicative dans le cas de la photographie de Maria. Félix Nadar, le photographe, fait fonction d'émetteur, et son public contemporain (les acheteurs potentiels de cette œuvre) sert de récepteur. Le contenu que l'auteur tente de transmettre aux spectateurs est l'image d'une femme noire au sein découvert, un peu mélancolique et pensive. Avec ses approches artistiques, le photographe vise à créer une image insolite, à intriguer les spectateurs et à éveiller chez eux l'intérêt pour cette femme ; il essaye de représenter Maria comme une personnalité particulière.

Pour lui-même, le modèle n'est qu'un objet de ses expériences artistiques. Pour atteindre son but communicatif, le photographe joue avec différents angles de vue, le positionnement du modèle, la lumière, les différents vêtements et les décors. Il faut tenir compte du fait qu'au XIX^{e} siècle chaque cliché était d'une valeur considérable : à l'inverse des appareils photographiques numériques d'aujourd'hui qui permettent de choisir la meilleure prise de vue et d'effacer les images ratées, le développement de chaque cliché était une entreprise coûteuse. Ainsi, le photographe crée le concept de la mise en scène et modèle soigneusement le premier et l'arrière-plan. Il met un accent particulier sur le visage de la femme, sur son front légèrement froissé, sur son regard pensif et mélancolique ainsi que sur sa poitrine dévêtue. Dans ce cas, l'image porte un caractère esthétique, et beaucoup moins

un caractère érotique et séduisant. La couleur de peau noire du modèle n'évoque pas de connotations négatives.

Le dictum (le message communiqué) se laisse définir comme la représentation d'une qualité et d'un état. « La qualité » se réfère à la beauté de la femme (extérieure et intérieure), et « l'état » se rapporte à la mélancolie et la rêverie de la femme. Parlant de la position de l'émetteur à l'égard de son image (du modus), on peut dire que le photographe réalise un acte représentatif.

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

1. Structure extérieure de l'image

1.1. – 1.2. Organisation de l'espace, structure de la surface

L'organisation de l'espace de la photographie de Maria se révèle assez simple. La femme est représentée au premier plan, de la tête aux genoux, assise sur une chaise. L'arrière-plan est constitué par un fond sombre. Le regard du spectateur tombe sur la poitrine et sur le visage de la femme et est tenté de suivre le regard de celle-ci. Le premier axe visuel est marqué par la flèche bleue (le regard de la femme) et par la flèche jaune supérieure. La flèche jaune inférieure indique le second axe visuel qui passe de l'épaule du modèle sur sa poitrine et au-delà de l'inscription sur l'image.

Ces deux axes correspondent aux trois aspects décisifs dans cette photographie : premièrement, c'est le regard mélancolique de Maria – l'élément central qui doit fasciner et intriguer les spectateurs. Deuxièmement, c'est le buste de la femme comme un attribut important de ses charmes féminins, et troisièmement, l'autographe de Nadar sur le drap blanc comme l'élément de publicité. Ces trois aspects dans la direction du regard du spectateur reflètent les préférences du photographe quant au contenu de ce portrait : l'aspect esthétique, puis érotique et, finalement, commercial.

Les contours dans l'image sont précis, à l'exception de la partie inférieure de la jupe qui est un peu floue. C'est une image harmonieuse et douce, avec des formes rondes et sans contrastes frappants. Le regard de la femme semble sortir au-delà de l'image, ce qui lui donne une dimension plus vaste.

1.3. Chromatisme et lumière

Comme dans notre cas il s'agit d'une photographie en noir et blanc, il est difficile de juger les couleurs effectives de cette scène. Néanmoins, nous avons l'impression que la gamme de couleurs est douce et équilibrée. La représentation de la peau noire de la femme attire en premier lieu notre attention. Il est remarquable que l'artiste n'essaye pas d'accentuer la couleur de peau par jeu de contrastes, comme il est souvent le cas dans les images où figurent les femmes noires. Le drap blanc sur le dossier sert plutôt de moyen pour mettre en relief l'autographe de Nadar. L'épaule et la poitrine sombre et satinée de Maria s'incorporent dans cette scène de façon harmonieuse et naturelle, le noir ne produit pas d'effet négatif. Le spectateur reconnaît que la femme représentée dans ce portrait n'est pas une personne ordinaire, son ingénuité la rend sympathique et attirante.

L'emploi de la lumière dans cette image correspond au style particulier développé par Félix Nadar. Les critiques de son œuvre démontrent souvent cet aspect dans ses photographies. Françoise Heilbrun, par exemple, parlant de l'art du portrait photographique chez cet artiste, souligne que l'éclairage spécial dont Nadar savait entourer la figure constitue la beauté insolite de ses œuvres (cf. Heilbrun et al. 1994, 44). Déjà les contemporains de l'artiste faisaient état de ce fait, comme Ernest Lacan en 1876 :

> « Ses épreuves, de grandes dimensions pour cette époque, avaient un aspect tout à fait nouveau. Nadar opérait généralement en plein soleil, ou tout au moins en éclairant son modèle de façon à ce qu'un côté du visage fût très lumineux, et l'autre très sombre. Cela ressemblait beaucoup à ce que l'on nomme aujourd'hui des portraits à la Rembrandt. Ces images, très artistiques eurent un grand succès » (cité d'après Heilbrun et al. 1994, 44).

On peut s'imaginer que Nadar connaissait la théorie du portrait de Francis Wey, publiée en 1851 dans *La Lumière*, et les conseils de celui-ci sur la meilleure façon d'éclairer la figure pour la rendre plus expressive. Ainsi, Wey recommande un éclairage direct et simple pour un visage de formes naturellement harmonieuses, et pour « les têtes où la fantaisie domine », il recommande la méthode contraire : « Ici, les ombres, les reflets qui les échauffent, les éclairs habilement ménagés, doivent se combiner […] » (citations tirées de Heilbrun et al. 1994, 73). De toute manière, Nadar « expérimente avec un plaisir évident d'innombrables moyens de graduer et moduler l'éclairage, introduisant par là une dimension dynamique, voire métaphorique, dans ses portraits » (ibid., 133).

Dans le portrait de Maria, le photographe focalise la lumière sur le front, le nez et la joue de la femme, mettant en relief l'expression de son visage. Une autre partie éclairée, même si moins intensivement, se trouve sur son épaule gauche. Ce modelage de la lumière accentue la féminité et la sensualité du modèle.

1.4. – 1.6. Proxémie et kinésique, statique/dynamique dans l'image

La photographie de Maria est une image statique. La pose du modèle est détendue et passive, le spectateur a l'impression qu'elle se sent à l'aise. Le seul mouvement dans cette image vient du regard rêveur de la femme et de ses sourcils légèrement froncés. La femme semble plongée dans ses pensées, elle ne cherche pas la communication avec le spectateur. La femme est représentée en plan moyen. Du point du vue spatial, la distance entre l'émetteur et le modèle est minimale, mais vu sous la perspective communicative, la femme est assez éloignée.

2. Distance entre l'auteur et le contenu représenté dans l'image

Vers l'extérieur, la photographie donne l'impression qu'il s'agit d'un sujet tout à fait réel, mais en réalité, nous sommes témoins d'une manipulation de la part du photographe. C'est lui que décide ce qui doit être vu par les spectateurs, il dirige leur regard. Connaissant les méthodes de travail de Nadar, nous pouvons nous imaginer que l'artiste a soigneusement préparé cette mise en scène. En choisissant l'angle de vue de cette représentation, il nous livre sa propre interprétation du sujet de cette image, il manipule autant le modèle que le récepteur du message. Si nous comparons ce portrait de Maria avec sa photographie plus tardive (ci-contre), nous constatons que la dernière montre la femme sous une perspective moins avantageuse. Elle paraît plus simple et lourde, moins mystérieuse et voire moins élégante. En revanche, l'image que nous analysons est très bien réussie.

F. Nadar, *Maria l'Antillaise* (vers 1860)[179]

Nous sentons donc la présence de l'auteur dans cette photographie et pouvons prétendre qu'il s'agit d'un récit focalisé et d'une focalisation interne. Bien que la femme noire nous soit présentée comme un individu autonome, en réalité, elle fait l'objet d'une manipulation de la part du photographe et joue un rôle passif dans son récit. C'est le photographe qui raconte l'histoire dans cette image : il modèle complètement à son gré le sujet de la représentation. Le fait que l'auteur a mis une femme noire au centre de cet ouvrage photographique et les particularités de représentation de Maria nous permettent d'envisager cette image comme une œuvre audacieuse et assez progressive pour l'époque, dans laquelle l'esclavage et l'oppression des personnes noires étaient des phénomènes habituels.

[179] Heilbrun et al. 1994, 76

3. Intermédialité

On ne note pas de présence accentuée d'autres médias dans notre photographie. La pose du modèle fait certes allusion à une représentation théâtrale, mais en général, la structure de l'image est monomédia. Pourtant, quand on regarde les deux épreuves de Maria faites au cours de la même séance, du point de vue contemporain, on peut remarquer l'intervention du média « film ». Une série de photographies plus ample nous donnerait presque une bande filmique.

IV. Conclusion

Le portrait de Maria réalisé par Félix Nadar fait partie du riche patrimoine photographique de cet artiste. Avant tout, cette image porte un message artistique, elle reflète les expériences de Nadar dans le domaine de la photographie. En se spécialisant dans le genre du portrait studio, il développe un style tout particulier et des approches novatrices à la création d'images photographiques. Nadar met en relief la personnalité du modèle et essaye de montrer dans ses œuvres le côté psychologique de la photographie.

L'analyse et l'interprétation de l'image de Maria, basées sur le schéma développé dans le cadre de notre thèse de doctorat, nous ont aidé à relever des contenus importants cachés dans cette photographie. En premier lieu, nous nous sommes rendu compte du rôle décisif du contexte pour l'interprétation d'une image. Après une lecture additionnelle sur l'œuvre d'art totale et sur des méthodes de travail de Félix Nadar nous pouvons mieux comprendre le message transmis par la photographie de Maria. Ce n'est pas une servante ou même une esclave dont le photographe a pris une image, pour montrer à ses amis l'apparence d'une femme noire exotique, mais un individu extraordinaire, considéré par l'artiste comme digne d'être le sujet d'un portrait studio. Le photographe a réussi à créer l'image d'une femme noire sans connotations négatives et a mis ce modèle au même rang que les autres femmes, célèbres ou non, qui posaient pour lui. Après avoir regardé le catalogue des œuvres de Nadar, nous pouvons conclure que dans chaque modèle, le photographe cherchait une beauté particulière. La représentation de Maria, elle aussi reflète le thème de la beauté, extérieure ou intérieure, d'une femme. Pour le photographe, évidemment, la couleur de peau ne faisait pas de différence.

Il faut pourtant remarquer qu'en « écrivant » ce portrait, le photographe ne laisse pas de grandes libertés au modèle. Au contraire, il réalise une véritable mise en scène, en décidant de la pose, de l'éclairage et des habits de Maria ; il démontre au spectateur sa propre vision

de cette femme. Du point de vue actuel, nous pouvons constater que par cette photographie Félix Nadar a contribué à la promotion de l'égalité des gens et, donc, a créé une photographie avec un message à la fois artistique et politique.

F. Jean-Joseph Benjamin-Constant, *La Danse du foulard* (1880)

Jean-Joseph Benjamin-Constant, *La Danse du foulard* (1880)[180]

[180] Thornton 1993, 88

I. Image dans son contexte

1. Sources

Le tableau *La Danse du foulard* provient d'un peintre orientaliste et graveur français assez connu dont les œuvres remontent à la seconde moitié du XIX^{e} siècle – Jean-Joseph Constant dit Benjamin-Constant. Il semble qu'à l'Université de Vienne, son œuvre d'art totale ne soit pas étudiée de façon approfondie. On ne trouve les reproductions de ses toiles que par hasard dans différents livres sur la peinture orientaliste, il n'existe pas de livres sur les recherches du patrimoine iconographique de cet artiste (cf. les mots de François Pouillon, l'auteur du *Dictionnaire des orientalistes de langue française* : « Curieusement, excepté un mémoire universitaire de Régine Cadis resté à ce jour inédit (université de Toulouse), il n'existe pas de monographie sur ce peintre majeur » (Pouillon 2008, 81)).

La Danse du foulard a attiré notre attention lors de la lecture du livre *La Femme dans la Peinture Orientaliste* de Lynne Thornton (cf. Thornton 1993) où ce tableau est cité dans le chapitre *Fêtes et cérémonies*. C'est la seule fois que nous avons rencontré cette toile dans une œuvre imprimée. En outre, on peut trouver de nombreuses reproductions de *La Danse du foulard* sur Internet.

2. Auteur et public

2.1. Auteur

Jean-Joseph Benjamin-Constant (de son vrai nom : Benjamin Constant) est né le 10 juin 1845 à Paris. Il commença sa formation à l'École des Beaux-Arts de Toulouse et étudia à l'atelier d'Alexandre Cabanel. Benjamin-Constant dût interrompre ses études à cause de la guerre franco-prussienne à laquelle il prit part. Après la guerre, il entreprit plusieurs voyages en Espagne où il rencontra le grand orientaliste espagnol Mariano Fortuny y Marsal. En 1872, il réalisa un voyage au Maroc avec le peintre orientaliste Georges Clairin, ce qui influença d'une façon importante son œuvre pendant une décennie : « une décennie orientaliste particulièrement brillante » (Pouillon 2008, 80).

Photographe inconnu, portrait de Jean-Joseph Benjamin-Constant (vers 1890)[181]

Benjamin-Constant passa au Maroc deux ans et revint en France avec une solide documentation qui lui servit de base pour ses magnifiques peintures orientalistes. Dans les années 1880 l'artiste se tourna vers la peinture d'histoire et les portraits et il devint l'un des

[181] Wikipédia[6]

portraitistes et décorateurs mondains favoris de la haute société en France, aux États-Unis et en Angleterre. Entre autres, il peignit le portrait de la Reine Victoria et il est l'auteur des plafonds de l'Hôtel de ville et de l'Opéra-Comique à Paris. Pour ces œuvres, Benjamin-Constant reçut de nombreuses médailles et en 1898 il obtint même le grade de commandeur de la Légion d'honneur. Le peintre travailla fréquemment aux États-Unis ; les documents remontant à 1888-1894 témoignent de ses visites à New York. Benjamin-Constant est mort le 26 mai 1902 à Paris (cf. Karel 1992, 67 ; Pouillon 2008, 80s).

2.2. Public cible

Ne disposant pas d'informations détaillées sur l'œuvre de ce peintre, nous pouvons seulement faire des suppositions sur la destinée de ses peintures. Il est connu que ses toiles avaient été largement popularisées grâce à la Maison Goupil – une entreprise parisienne qui s'occupait, entre autres, de la distribution des peintures de Jean-Léon Gérôme. Les nombreuses copies des tableaux de Benjamin-Constant étaient très populaires chez la clientèle autant européenne qu'américaine et se vendaient avec succès sur le marché d'œuvres d'art (cf. Pouillon 2008, 80). Comme les thèmes orientaux jouissaient d'une grande popularité en Europe à cette époque, on peut supposer que ce peintre était assez connu auprès du public français.

2.3. – 2.4. Image et son contexte, référence

Il est très probable que la peinture *La Danse du foulard* ait été réalisée sous l'influence du séjour de Benjamin-Constant au Maroc et qu'elle nous présente une scène réelle qui s'est gravée dans la mémoire du peintre. D'un autre côté, on peut supposer que le sujet de ce tableau est plutôt dû à l'imagination de l'artiste et est nourri par sa fantaisie sur l'Orient exotique et mystérieux.

En tout cas, *La Danse du foulard* fascine le spectateur, autant ancien que moderne, par son ambiance saisissante, évoquant l'esprit particulier des pays lointains africains. Le contenu de cette image se réfère à un message culturel et esthétique ; la représentation paisible de cette scène de danse ne reflète pas les conflits politiques entre la France et les pays de l'Afrique du Nord colonisés par les Français. Le peintre montre un autre côté de la vie dans ces pays : ce ne sont pas la pauvreté, le retard économique, les conflits sociaux ou les problèmes de violence, mais c'est la richesse culturelle des colonies françaises qui est mise en avant dans cette toile. L'auteur attire l'attention du spectateur sur la danse comme une particularité de la culture marocaine.

3. Naissance de l'image

Malheureusement, nous ne disposons ni d'informations sur les circonstances dans lesquelles *La Danse du foulard* a été créée ni sur la motivation du peintre pour la création de ce

tableau. Cependant, la date de réalisation de cette toile (1880) nous donne des raisons de penser qu'elle appartient à la série des peintures orientalistes de Benjamin-Constant, le sujet du tableau reflétant les impressions de l'artiste de son voyage au Maroc. La toile a probablement été peinte dans l'atelier de l'artiste ; la possibilité d'une peinture d'après nature est donc exclue. Sachant que Benjamin-Constant collectionnait des armes et des tissus et en emplissait son atelier (cf. Pouillon 2008, 80), nous pouvons supposer que quelques-uns de ses tissus, et peut-être, même le foulard de la femme dansante, sont représentées dans ce tableau.

La Danse du foulard a été réalisée comme huile sur toile et mesure 61 x 100 cm (cf. Thornton 1993, 88). Nous ignorons s'il existe des croquis de cette œuvre et si les modèles sont des femmes réelles, dont Benjamin-Constant avait fait des esquisses du visage et de l'apparence générale pendant son séjour au Maroc, ou bien s'il s'agit des modèles imaginaires. On ne sait pas non plus quelle localité est représentée dans l'image.

4. Mise en œuvre de l'image

La Danse du foulard est exposée à la galerie d'art du Vassar College (d'une université privée d'art prestigieuse) à Poughkeepsie, 100 kilomètres au nord de New York. Dans le musée de cet établissement on trouve également d'autres peintures d'artistes européens, telles que des tableaux de Pablo Picasso, Paul Cézanne, Gustave Doré (cf. Wikipédia[7]). Il est probable qu'un client américain ait acheté cette toile dans les années 1880 à Paris ou que le peintre lui-même l'ait apportée aux États-Unis au cours d'un de ses voyages à New York.

5. Représentation du contenu

5.1. Thème, genre et style de l'image

Le tableau *Danse du foulard* appartient à l'ensemble des œuvres orientalistes de Benjamin-Constant. Dans cette image le peintre se concentre sur la représentation des traditions marocaines, et en particulier, de la danse, ce qui constitue le thème de notre toile. Des indications importantes qui nous permettent de l'attribuer à une peinture orientaliste sont la présence des femmes à l'apparence exotique (surtout des femmes à peau mate), leurs vêtements, leurs accessoires orientaux, la danse que présente la femme noire ainsi que le paysage à l'arrière-plan avec des traits de l'architecture arabe.

Dans ce tableau s'entremêlent des éléments du style réaliste et du style romantique : d'un côté, le peintre tente de représenter les femmes et leur danse de la manière la plus exacte et véridique possible. D'un autre côté, le mode de la représentation des femmes, leurs poses, le choix du sujet et de la gamme de couleurs douces et harmonieuses transmettent une impression romantique. À notre avis, l'aspect romantique prédomine dans cette toile.

Représentant une scène de la vie quotidienne (les femmes dansant sur une terrasse), ce tableau de Benjamin-Constant peut être attribué à la peinture de genre. Il s'agit d'illusion d'une prise sur le vif, de l'observation des mœurs du pays marocain. En outre, on y note des traits du genre « paysage » : la représentation de la mer, du ciel et des arbres à l'arrière-plan. La combinaison de ces deux genres rend la toile plus romantique ; les femmes nous semblent faire partie de cette nature et leur danse nous paraît d'autant plus authentique.

5.2. Image et texte

Le titre *La Danse du foulard* attire l'attention du spectateur sur le petit foulard rouge dans la main de la femme noire. À première vue, il semblerait que celui-ci soit l'élément clé dans cette image et que c'est ce petit morceau d'étoffe que le peintre visait à mettre en relief. Toutefois, le foulard et la silhouette de la femme constituent un seul ensemble, ce sont **tous les deux** qui exécutent cette danse, ils sont inséparables. On aurait pu également intituler ce tableau, par exemple, *La Danse de la femme arabe*, mais évidemment, l'auteur a voulu donner à l'image un nom plutôt inhabituel. Dans tous les cas, le titre de cette peinture accentue non seulement le foulard rouge, mais aussi, dans la même mesure, la femme noire dansante.

En outre, par ce titre, le spectateur comprend que c'est la danse qui y joue le thème central. Il fait directement référence à cet aspect de la culture étrangère et le représente comme une particularité exotique, digne d'être vu par les spectateurs européens. Ainsi, le peintre a choisi cet intitulé avec une certaine intention, comme élément additionnel par rapport au contenu de cette image.

La signature de l'artiste « Benj-Constant » dans le coin en bas à droite est un autre élément textuel relatif à ce tableau. À peine visible, il indique que la toile provient de ce peintre célèbre et ne joue pas de rôle important pour l'interprétation de l'image.

6. Intertextualité et intermédialité

6.1. Relations entre l'image et d'autres images du même auteur

En comparant *La Danse du foulard* avec d'autres toiles réalisées par cet artiste, on remarque que le thème de la danse n'est pas un sujet très répandu chez Benjamin-Constant. En même temps, on observe que l'élément « la terrasse » se répète dans plusieurs de ses œuvres :

De gauche à droite : J.-J. Benjamin-Constant, *La Danse du foulard* (1880)[182], *Une Terrasse au Maroc, le soir* (1879)[183], *Les Nuits arabes* (vers 1880)[184], *La Favorite d'émir* (1879)[185]

Dans chacun de ces tableaux, le peintre représente des femmes arabes (marocaines) sur une terrasse ouverte avec vue sur une ville ou de la nature à l'arrière-plan. Il les peint dans des costumes et avec des attributs orientaux, comme des tapis que l'on voit dans chaque image. Évidemment, il prête une grande attention aux détails de la représentation de ces femmes, il dessine soigneusement leurs habits et tente de transmettre aux spectateurs le coloris particulier de ces scènes. On a l'impression que pour l'artiste, les femmes sont de jolis **objets** de la culture étrangère arabe. Pourtant, leur représentation sur une sorte d'estrade les rehausse du reste des plans, ce qui souligne un certain respect avec lequel le peintre traite ces « bijoux exotiques », dignes d'être admirés par le spectateur européen.

Ainsi pouvons-nous constater que malgré le titre que porte notre tableau, ce n'est pas le foulard, mais plutôt les femmes qui constituent le thème originel de la toile. Le foulard rouge est seulement un prétexte pour attirer l'attention sur les Marocaines charmantes et sur leur danse ayant pour fond un joli paysage.

6.2. Relations entre l'image et d'autres images d'autres auteurs

Dans la peinture orientaliste de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, le sujet de la danse semble être assez populaire, mais il faut faire la différence entre les représentations des femmes dansant dans les pièces des harems et les images de femmes exerçant une danse au cours d'une fête ou d'un événement pareil. Le thème des danseuses des harems fascinait de nombreux peintres orientalistes. Il cadrait bien avec les idées des Européens sur les mystères qui se cachaient dans les appartements orientaux et sur l'image des femmes ravissantes et séduisantes démontrant leurs beautés avec accompagnement de la musique douce.

[182] Thornton 1993, 88
[183] Thornton 1993, 49
[184] http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Joseph_Benjamin-Constant [11.01.2014]
[185] http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Joseph_Benjamin-Constant [11.01.2014]

La toile de Paul Leroy *La Danse arabe* ci-contre est un joli exemple d'une telle représentation dans laquelle la danse contribue à l'atmosphère unique d'un harem oriental (selon la vision européenne) : les femmes lascives et détendues, nues ou portant des habits colorés, goûtant à des gourmandises et des rafraîchissements, assistées par des servantes et jouissant d'une représentation musicale.

P. Leroy, *La Danse arabe* (1888)[186]

Il faut ajouter que, comme le remarque L. Thornton, dans de nombreux tableaux orientalistes les danseuses des harems sont représentées de telle manière que l'on dirait qu'il s'agit d'une distraction habituelle. Regardant beaucoup d'œuvres sur ce thème, on peut difficilement comprendre si les femmes du harem dansent pour leur propre divertissement ou pour celui de leur maître, ou bien s'il s'agit de professionnelles que l'on invita lors des occasions spéciales (cf. Thornton 1993, 92), comme nous le montre la peinture d'Alfred Darjou à droite.

A. Darjou, *La Danse de la gargoulette* (vers 1870)[187]

En outre de leurs représentations dans les harems, les femmes dansantes font partie intégrante des représentations de cérémonies et de fêtes dans les pays orientaux, avec leurs rituels complexes et leurs riches traditions. La danse était un élément important des fêtes pour les naissances, les fiançailles, les cérémonies nuptiales et religieuses, les rituels de sépulture, etc., assumant des fonctions différentes selon les occasions (cf. Thornton 1993, 98ss, 108ss). Les images choisies ci-dessous nous livrent des exemples de telles représentations :

De gauche à droite : Th. Chassériau, *Danseuses mauresques* (1849)[188] **; J. Majorelle, *Danseuses marocaines à Telouet* (1e moitié du XXe siècle)**[189]

Il faut remarquer que d'habitude, ce sont des danseuses blanches qui exécutent des danses dans les harems. Dans les toiles de ce genre, les femmes noires se trouvent à l'arrière-plan, accomplissant la fonction de servantes. Les femmes noires en tant que danseuses et personnages principaux d'un tableau figurent, en règle générale, comme un groupe – voir la peinture de Jacques Majorelle ci-dessus, remontant au milieu du XXe siècle. Dans les

[186] Thornton 1993, 47s
[187] Thornton 1993, 127
[188] Delpont 2003, 224
[189] Thornton 1993, 107

tableaux de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, il est très rare que la soliste soit une femme noire. À cet égard, *La Danse du foulard* de Benjamin-Constant est une œuvre exceptionnelle car la danseuse noire au foulard est sans équivoque la figure centrale de cette toile.

6.3. Références intermédias

Il faut constater qu'au cours de nos recherches, nous n'avons trouvé aucune image photographique qui aurait comme sujet des femmes dansantes. On peut l'expliquer par le fait que les photographes venant d'Europe n'avaient pas d'accès à l'intérieur des harems orientaux. Tandis que les peintres pouvaient représenter des danses imaginées dans leurs toiles, cela était impossible pour les photographes. Quant à la représentation des danses pendant des fêtes, à l'époque, pour réaliser une prise de vue, le photographe avait besoin de préparations longues et incommodes, à cause desquelles il était trop difficile de prendre une photographie d'une danse, d'une action qui se passe vite et d'une façon spontanée. En outre, il est possible que la photographie semblât être un média trop réaliste pour la représentation de la danse – d'un sujet plutôt romantique.

Étant une œuvre peinte, *La Danse du foulard* transmet un thème qui, au fond, serait mieux représenté par les médias « danse » ou « musique ». Naturellement, nous ne pouvons pas disposer de telles sources remontant à l'époque comme des enregistrements digitaux, mais nous pouvons nous imaginer le son de la musique orientale en lisant les témoignages des contemporains de Benjamin-Constant. En général, les Européens trouvaient cette musique cacophonique et étaient souvent consternés de l'écouter. Les mots de Théophile Gautier, en revanche, accentuent plutôt sa poésie :

> « Ces mélodies frêles et chevrotantes sont comme les susurrements de la solitude, comme les voix du désert qui parlent à l'âme perdue dans la contemplation de l'espace ; elles éveillent des nostalgies bizarres, des souvenirs infinis, et racontent des existences antérieures qui vous reviennent confusément » (tiré du *Voyage Pittoresque en Algérie*, 1845, cité d'après Thornton 1993, 92).

Les mots de Mme Mary Wortley Montagu témoignent également d'une attitude de ravissement envers la musique exotique : « Je ne pouvais m'empêcher de penser que j'avais été pour quelque temps au paradis de Mahomet, tant j'avais été sous le charme de ce que j'avais vu » (ibid.). Ainsi observons-nous les relations de complémentarité entre les médias « peinture », « musique » et « littérature » par rapport à la représentation du sujet de *La Danse du foulard*.

6.4. Relations entre l'image et des textes écrits se rapportant à l'image

Nous avons déjà mentionné qu'il existe très peu d'œuvres critiques abordant le patrimoine artistique de Benjamin-Constant. Quant à *La Danse du foulard*, nous n'avons trouvé aucuns

commentaires sur cette toile, ni dans les livres sur la peinture orientaliste ni dans des sources en ligne. Pour obtenir des informations générales sur les particularités de la culture orientale des XIX^{e} et XX^{e} siècles et sa représentation dans les œuvres d'arts visuels, il serait recommandable de consulter la monographie *La Femme dans la Peinture Orientaliste* de L. Thornton (cf. Thornton 1993). Comme l'indique le titre, ce livre se concentre sur l'image de la femme dans les œuvres en question et est une riche source de tableaux fascinants.

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

1. Contenu

1.1. Description des personnages et des objets

Le tableau de Benjamin-Constant nous présente six femmes sur une terrasse à ciel ouvert : une femme qui danse, un foulard rouge à la main, quatre femmes qui sont assisses sur un tapis et la regardent ainsi qu'une femme détournée, regard dirigé vers la mer (ou vers la ville au loin). Le premier plan est constitué par les cinq femmes sur le tapis, la femme noire au foulard est le personnage principal de cette toile. Bien qu'elle ne soit pas située au centre de l'image, elle attire en premier lieu l'attention du spectateur : grâce à sa danse, à sa posture et au petit foulard rouge.

La femme noire se distingue des autres personnages non seulement par le rôle de divertissement qu'elle assume, mais aussi par son apparence inhabituelle. Avant tout, elle paraît être une femme d'origine sub-saharienne, tandis que les quatre femmes à ses côtés semblent être des femmes arabes. Ces suppositions sont basées sur la couleur de peau et sur les traits de visage des femmes ; pour un spectateur qui ne dispose pas d'informations additionnelles sur le contenu de cette image, ce sont des aspects importants pour la compréhension du sujet. Cependant, il faut remarquer que les habits que porte la femme noire sont plutôt des habits arabes que d'Afrique sub-saharienne. Quant aux femmes assisses sur le tapis, nous sommes presque sûrs qu'elles sont Marocaines (comme nous le savons, Benjamin-Constant avait passé deux ans dans ce pays). La femme noire, en revanche, nous paraît issue d'un pays africain plus au Sud qui, peut-être, vit au Maroc depuis quelques temps.

La danse est l'action qui est mise au centre de cette représentation. Nous pouvons supposer que ces femmes se sont rencontrées sur la terrasse pour se divertir : la femme noire exerce une danse et la femme aux habits rouges l'accompagne par le son d'un tambourin. Toutes les cinq semblent être assez aisées : elles portent de beaux vêtements et n'ont pas l'air de travailleuses ; elles sont belles et jeunes. La femme au second plan, au contraire, nous fait penser plutôt à une femme d'une couche sociale plus basse ; nous le supposons également

d'après son apparence. Évidemment, cette femme-ci n'appartient pas au groupe décrit auparavant. Considérant la manière dont elle s'appuie sur le bord de la terrasse, nous pouvons présumer qu'elle est une personne plus âgée que les autres femmes représentées.

Au fond de l'image nous voyons une ville (au centre) et la mer (à droite). Le ciel et le jardin derrière la terrasse sont des éléments de la nature intégrés dans cette image, ils rendent cette représentation romantique et authentique.

1.2**.** Chronotopie

Le lieu de l'action dans cette toile est une terrasse ouverte et, très probablement, publique. Nous n'avons pas l'impression que la terrasse soit une partie de la maison où habitent les cinq femmes ou l'une d'elles, mais nous nous imaginons qu'elle est accessible à tous ou à plusieurs habitants de cette ville (de ce village), comme à la femme à droite dans l'image, venue à cet endroit pour regarder la mer.

Nous ignorons s'il s'agit d'une ville ou d'un village. Comme nous l'avons déjà mentionné, à notre avis, c'est une localité marocaine, très probablement avec vue sur la Mer Méditerranée. Nous ne disposons pas non plus d'indices si l'endroit représenté est un endroit fictif, ou bien s'il est question d'une image réalisée d'après une esquisse d'une ville ou d'un village réels.

Peint en 1880, ce tableau présente un sujet contemporain à son auteur. Pourtant, on peut facilement imaginer qu'également de nos jours, il est possible d'être témoin d'une situation identique dans quelque village marocain où ses habitants pratiquent des traditions populaires. Apparemment, cette scène se passe un midi ou après-midi en été.

2. Modèles de l'expression textuelle

En se penchant sur la question de la narrativité, de la descriptivité, de l'argumentativité ou de la réflexivité dans notre toile, on peut parler de son caractère narratif et descriptif, remarquant la prédominance des aspects narratifs. La descriptivité est en général un élément inhérent de la peinture qui constitue la trame de chaque œuvre peinte ; c'est un moyen de la transmission des contenus dont se sert ce média. La narrativité y est étroitement liée à la descriptivité car derrière chaque description se cache l'intention de l'émetteur (consciente ou inconsciente) de **raconter** une histoire particulière qui l'a incité à réaliser ce tableau.

Dans *La Danse du foulard* les aspects narratifs apparaissent d'une façon considérable. Ce n'est pas seulement un tableau qui représente des femmes dansantes, mais il parle de la danse comme d'une partie intégrante de la culture arabe. Le sujet de cette toile se réfère à un contenu beaucoup plus vaste que la scène que nous voyons dans cette image. Il aborde

les thèmes de la danse et de la musique comme des particularités du monde arabe en comparaison avec la culture occidentale et vise à les faire connaître au spectateur européen.

Dans ce tableau de Benjamin-Constant on peut distinguer trois textoïdes, sur la base desquels se développe le récit. Le textoïde qui se forme autour du personnage de la femme noire dansante est le textoïde central (marqué en rouge) : elle est la figure la plus importante, elle porte l'action principale et raconte l'histoire. Son rôle prioritaire est souligné aussi par le titre de tableau qui met la danse au centre de l'attention des spectateurs.

Le textoïde d'une importance secondaire est celui des femmes assisses sur le tapis (marqué en jaune). L'une d'entre elles joue du tambourin, les autres n'y participent pas activement. Ce textoïde-là et celui de la femme noire sont liés par la relation de causalité : les jeunes femmes regardent la femme noire parce qu'elles sont intéressées par la représentation de danse de cette dernière. Entre ces textoïdes, il y a également un autre rapport causal qui se produit au niveau de la médialité : pour une représentation complète d'une danse, on a besoin de l'action de la danse et de la musique accompagnante, ce que reflètent ces deux textoïdes. Pour le déploiement du thème plus large à qui cette image fait référence (la représentation de la culture orientale), les deux textoïdes sont d'importance cruciale : l'illustration de l'art de la danse et de l'art musical.

Le troisième textoïde (dessiné en vert) se réfère au personnage de la femme à droite dans le tableau. Ce textoïde n'est pas joint aux deux premiers d'une façon directe, mais par cette figure de la femme regardant au loin vers la mer il se rapporte à la nostalgie et au romantisme dans image. Cela donne à l'image une note particulière.

Il faut remarquer que le textoïde « la femme noire » est le textoïde central dans notre image, la femme noire y étant la figure clé du récit. C'est elle le personnage autour duquel se tourne notre histoire, le nœud du réseau narratif.

3. Développement du sujet

3.1. Thème, rhème

Par son tableau *La Danse du foulard*, Benjamin-Constant fait connaître aux spectateurs tant contemporains que modernes le mode de vie dans le pays exotique du Maroc où il a passé quelque temps. Il vise à montrer au public français une scène qui l'a apparemment impressionné et qu'il voulait retenir en la peignant dans une toile. Il est également possible que cette scène ait été imaginée, mais de toute façon, l'intention de l'auteur était de représenter les particularités de la culture marocaine, ce qui peut être considéré comme le

thème de ce tableau. La nouveauté qu'il a transmise dans le cadre de ce thème, c'est la représentation de la danse, exécutée par le foulard rouge personnifié (comme nous l'indique le titre de la peinture) ou, en effet, par la femme à la peau noire (comme nous le montre le tableau). Cette nouveauté dans la toile de Benjamin-Constant constitue le rhème de l'image.

3.2. Réseaux isotopiques

Pour étudier le développement du thème dans notre tableau, il est utile d'y distinguer des réseaux isotopiques : les éléments du même champ sémantique qui sont récurrents dans le même texte/dans la même image. Dans cette toile, on peut définir les isotopies suivantes : « l'exotisme », « l'expression des particularités culturelles », « la représentation théâtrale » et « la liberté » :

- Exotisme : les habits et l'apparence des femmes (les femmes à couleur de peau différente : des femmes blanches, des femmes à peau mate, une femme « très noire »), le tapis, le tambourin comme attribut de la musique orientale, des couleurs riches, les éléments de l'architecture arabe à l'arrière-plan.

- Expression des particularités culturelles : la danse, la musique, l'artisanat (les habits décorés, évidemment, par un travail manuel), la diversité dans la mode (les diverses robes), l'exécution d'une danse sur une terrasse.

- Représentation théâtrale : la terrasse accomplissant le rôle d'une scène dans un théâtre, la femme noire au foulard rouge comme figure principale de la représentation – « danseuse étoile », les quatre femmes assises sur le tapis et les spectateurs externes comme l'audience de cette scène, la nature en arrière-plan comme coulisse.

- Liberté : la gestuelle ample de la femme noire dansante, le foulard flottant à l'air et rappelant un drapeau, le ciel qui occupe une moitié de l'image, la mer que l'on associe à l'infini, la femme noire représentée comme une femme libre.

Plus un certain réseau isotopique est « rempli » (c'est-à-dire, contenant un grand nombre d'éléments), plus la structure narrative correspondante est développée. Dans notre image, par exemple, la présence du contenu de l'isotopie « exotisme » est très forte grâce à la multiplicité des éléments appartenant à ce réseau. Par conséquence, le récit sur l'exotisme dans cette image est assez marqué, les spectateurs n'ont pas de difficultés à reconnaître ce message, traduit par le tableau. Le réseau isotopique « liberté », en revanche, ne se manifeste pas de façon ostensible. On ne note que peu d'indications sur ce sous-thème, cet aspect est transmis aux spectateurs d'une manière indirecte.

En général, on peut constater que dans cette toile de Benjamin-Constant les réseaux isotopiques sont assez denses, produisant une narration intense. Grâce à cela le spectateur a devant ses yeux un récit bien développé avec un message clair. En outre, cette densité assure la richesse informative de l'image.

3.3. Hyperonymie et hyponymie, polysémie

Pour analyser les relations hyperonymiques, hyponymiques et polysémiques dans notre peinture, nous allons prêter une attention particulière au personnage de la danseuse noire. Elle peut être vue comme une figure hyponymique par rapport aux danseuses orientales en général, représentant un certain type de danseuses. De plus, elle peut être considérée comme un personnage polysémique : nous ignorons ses origines, sa position sociale et son statut familial, alors nous pouvons exprimer plusieurs suppositions relatives à ces questions. La femme au tambourin est le deuxième personnage polysémique dans ce tableau. Ici, le spectateur peut se demander pourquoi cette femme porte des habits rouges, par contraste aux femmes à ses côtés.

3.4. Synonymes et antonymes

Les structures synonymiques et antonymiques ne semblent pas avoir d'importance particulière pour la construction du récit dans *La Danse du foulard*. On peut seulement caractériser les femmes assises sur le tapis, à l'exception de la femme en rouge, comme des personnages synonymiques : toutes les trois ont une apparence identique et accomplissent la même fonction (regarder la danse de la femme noire).

Les antonymies ne s'expriment que dans les détails de ce tableau, elles ne servent pas de moyens importants pour la construction du récit. Nous y observons des relations antonymiques comme « assis – debout » et « se bouger – se reposer » par rapport aux personnages de l'image aussi bien que le contraste « nature – ville ». L'opposition de la couleur de peau « blanche – noire », qui est souvent un attribut considérable des représentations dans lesquelles figurent les femmes noires, ne s'extériorise pas dans notre toile.

3.5. Comparaisons, métonymies

En regardant la figure de la danseuse noire, un spectateur qui s'intéresse à l'art de la danse peut penser à une comparaison curieuse. Par sa posture (la façon de tourner la tête, d'élever la main avec du foulard et de poser son autre main sur sa hanche) le personnage de la femme noire nous rappelle une danseuse de flamenco espagnol. Cette impression est renforcée par l'emploi des couleurs rouge et noire (le foulard et la peau de la femme) – des couleurs typiques de cette danse. Nous sommes d'avis que cette allusion au flamenco est plutôt une coïncidence, mais il est possible que Benjamin-Constant, qui avait passé quelque

temps en Espagne et qui était enchanté par l'Andalousie (cf. Pouillon 2008, 80), ait inconsciemment représenté cet élément de la culture espagnole dans sa peinture orientale.

Dans cette image, nous observons aussi une autre caractéristique des textes écrits : une métonymie. La danseuse et ses accompagnatrices peuvent notamment être considérées comme représentantes des Marocaines qui cultivent leurs traditions, les femmes représentées dans *La Danse du foulard* symbolisent ces Marocaines par la relation « pars pro toto ».

4. Explication des symboles et des métaphores

4.1. Symbolique des objets et des personnages

La symbolique dans la *Danse du foulard* de Benjamin-Constant peut être décrite dans le cadre de deux champs sémantiques : celui désignant « l'action, la force vitale, l'énergie » et l'autre se rapportant à « la divinité, l'infini, l'éternité ». Le premier champ sémantique se déploie par la signification symbolique des éléments « la couleur rouge », « la danse » et « la main » :

- La couleur rouge. La couleur du feu et du sang qui peut être interprétée tant d'une façon positive que négative : symbole de la chaleur, de la passion et de la fertilité vs. la couleur de la guerre, du pouvoir détruisant du feu, de la haine. D'un côté, le rouge est étroitement lié à la symbolique de l'amour (par exemple, en combinaison avec la signification symbolique de « la rose »), mais d'un autre côté, c'est une couleur du diable, de l'enfer et du péché – signifiant, par conséquence, le rapport entre la vie et la mort. Le rouge peut être perçu comme agressif, vital et chargé d'énergie ; il est souvent employé comme la couleur de signaux, d'appels, d'agitation et d'une nouvelle vie (cf. Becker 2008, 244s ; Biedermann 2009, 367ss).

- La danse. Dans plusieurs cultures anciennes la danse était mise en rapport avec des pouvoirs créateurs et établissant un certain ordre. Surtout chez les peuples africains, la danse accompagnait presque toutes les actions de la vie quotidienne et était une partie signifiante des rites. Dans beaucoup de civilisations les danses rituelles étaient perçues comme un moyen de créer un lien entre le ciel et la terre et d'invoquer la pluie, la fertilité, la grâce, etc. Plusieurs éléments de la danse (par exemple, les mouvements des mains) sont souvent chargés d'une symbolique particulière (cf. Becker 2008, 289s).

- La main. La main peut avoir différentes significations, à chaque geste on attribue un sens particulier : par exemple, la main tendue symbolise la franchise, secouer la main est un signe de confiance et d'accord. Dans la culture chrétienne la main symbolise souvent le

pouvoir et la création (divine) et est vue en général comme le symbole du règne (cf. Becker 2008, 121 ; Biedermann 2009, 178ss).

Nous pouvons observer que ces symboles désignant l'énergie créatrice et le pouvoir se rapportent au personnage de la femme dansante, dont l'attribut essentiel est le foulard rouge. Ce dernier qui, par sa couleur et par sa forme, évoque le feu, rend cette figure encore plus énergique. Au niveau symbolique, le peintre a habilement combiné la couleur rouge, l'action de la danse et le geste de la main résolu comme des éléments qui densifient l'expression du dynamisme de la danse. Avec cet aspect énergique de l'image contrastent des éléments avec une signification plus passive et romantique :

- Le ciel. On peut constater que dans chaque culture du monde, le ciel est connu comme le siège des forces divines. Dans les mythes anciens on parle de l'union initiale du dieu du ciel et du dieu de la terre. C'était le ciel qui envoyait la vie et la lumière, la pluie, la sècheresse ou les foudres sur la terre. Dans le cadre du système binaire symbolique, le ciel pur et sacré contraste avec la terre sale et pécheresse ; il est perçu comme le comble de la beauté et de la purification ainsi que comme la destination ultime des errants sur terre (cf. Biedermann 2009, 190ss).

- La mer. La mer est le symbole de la puissance et de la force vitale inépuisable, mais d'un autre côté, en cachant des phantasmes noirs dans ses fonds, elle symbolise l'inconscient et des angoisses larvées. De plus, grâce à son immense grandeur, la mer est mise en rapport symbolique avec l'infini (cf. Becker 2008, 185).

- La couleur bleue. D'entre toutes les couleurs, le bleu est celle perçu comme le symbole de la spiritualité. Contrairement au rouge, il produit un effet calmant et inspire à la réflexion. Surtout dans les légendes chrétiennes, le bleu symbolise la vérité et l'éternité divine, il est le signe de l'immortalité humaine. De plus, le bleu est interprété comme la couleur de la fidélité et du mystère, mais aussi de l'illusion et de l'incertitude (cf. Biedermann 2009, 63s).

Le champ de la signification symbolique exprimé par « le ciel », « la mer » et « le bleu » crée un fond calme et propice au rêve sur lequel se profile la danse.

4.2. – 4.3. Symbolique de la chromatique, de la lumière et de la mise en scène

La symbolique des couleurs a déjà été abordée dans la section précédente. En résumé, la représentation du foulard rouge sur le fond bleu crée un contraste assez fort du foulard comme élément dynamique et actif avec le ciel (le nuage) clair juste derrière, mettant le foulard en avant. De plus, en se penchant sur la question de la symbolique de la chromatique, il faut encore une fois attirer l'attention sur le personnage de la femme

dansante et en particulier, sur l'opposition de la couleur de sa peau noire et du foulard rouge. Ce contraste nous rappelle les couleurs typiques du flamenco espagnol et évoque l'association avec une danse ardente et passionnée ainsi qu'avec le tempérament épris de liberté des Espagnols.

La Danse du foulard nous présente une journée ensoleillée. La partie de la terrasse où s'est installé le groupe de femmes autour de la danseuse se trouve encore à l'ombre. À notre avis, cet emploi de la lumière n'a pas de signification symbolique particulière.

Quant à la symbolique de la mise en scène, nous en avons déjà parlé en creux dans le contexte des métaphores dans cette image : d'un côté, les femmes semblent jouir d'une façon indépendante de leur temps libre, mais d'un autre côté, le mur de la terrasse en arrière-plan nous suggère que leur liberté est mise dans un certain cadre. La représentation des femmes sur le fond d'un paysage pittoresque contribue à la création d'une atmosphère romantique dans le tableau.

4.4. Explication des métaphores

Déjà le titre du tableau de Benjamin-Constant *La Danse du foulard* révèle au spectateur la métaphore centrale de cette image. Nous sommes témoins de la personnification du foulard qui est représenté par l'auteur comme un personnage qui exécute la danse. Mais en réalité, c'est la femme noire qui est en train de danser. Nous pouvons découvrir cette métaphore grâce au titre de l'image (on pourrait même dire que l'auteur l'a créée en donnant au tableau le titre mentionné).

Une autre signification métaphorique se réfère, à notre avis, à la figure de la femme noire. Ce personnage doit symboliquement représenter la liberté. C'est tout particulièrement le foulard rouge qui est à la base de cette interprétation (cf. la symbolique de la couleur rouge ci-dessus), mais aussi la pose de la danseuse et ses gestes résolus. Pourtant, il s'agit dans notre cas d'une liberté restreinte : la balustrade (le mur de la terrasse) en l'arrière-plan semble mettre des frontières non seulement au niveau spatial, mais aussi au niveau symbolique. La figure de la femme à droite qui s'appuie sur la balustrade accentue la présence de cette barrière entre le lieu où se trouvent les femmes et la nature – avant tout, le ciel et la mer qui symbolisent, entre autres, l'infinité et la liberté.

4.5. – 4.6. Connotations et signification symbolique du sujet dans le contexte historique

Contrairement à la majorité des tableaux remontant au XIX^{e} siècle, *La Danse du foulard* se distingue par une connotation positive par rapport à la représentation de la femme noire. Nous ignorons qui est la danseuse noire, quelle est son origine et quel rôle elle joue dans la société, mais en comparant cette image avec de nombreuses autres toiles de la même époque, nous pouvons prétendre que cette représentation livre aux spectateurs européens

une image positive d'une femme noire habitant une colonie française. La danseuse noire n'est pas représentée comme une servante assistant sa maîtresse ou une esclave dont le statut est assimilé à celui d'une propriété, mais comme une personne libre. De plus, nous voyons qu'elle appartient à une culture avec ses propres traditions et sa propre histoire. Pour le spectateur français du XIX^{e} siècle, c'était une indication importante lui disant que de l'autre côté de la Méditerranée, il existe des cultures originales et fascinantes.

5. Pragmatique

La situation communicative dans *La Danse de foulard* a une structure qui n'est pas tout à fait simple. D'un côté, le peintre comme émetteur représente dans son tableau une scène de la vie quotidienne d'un pays exotique de l'Afrique du Nord qu'il a visité – le contenu de l'image ; le destinataire de ce message est le public français. D'un autre côté, au niveau de la narration dans l'image c'est la danseuse noire qui offre aux femmes assises sur le tapis un spectacle de danse. En l'occurrence, c'est elle qui est émetteur du message. Dans ce qui suit, nous allons nous pencher sur la relation « le peintre comme émetteur » – « le public français comme spectateur » (voir aussi la Partie III. *Analyse de l'image : organisation de la surface*, section 2. *Distance entre l'auteur et le contenu représenté dans l'image* de ce chapitre).

À première vue, on dirait que la transmission du message de l'émetteur au spectateur se passe d'une façon directe, c'est-à-dire que le sujet est représenté d'une manière explicite et que le spectateur peut sans aucunes difficultés reconnaître les informations traduites par des moyens visuels. Pourtant, certains éléments du contenu ont été perdus au cours de cette transmission. Par exemple, le peintre associait sûrement le lieu représenté dans l'image avec une certaine ville ou un village. En revanche, le spectateur n'obtient que de vagues indications sur le lieu d'action dans cette peinture, ce qui lui donne l'occasion d'une interprétation individuelle du message.

Quant à la question du modus et du dictum, on peut constater qu'il s'agit d'un acte représentatif de la part de l'auteur de la toile ainsi que de la part de la danseuse. Le dictum comme le message du tableau peut être vu comme la représentation d'un processus : le processus de la danse. Cependant, après des réflexions plus profondes, on arrive à la conclusion que le dictum de cette image constitue plutôt une qualité, à savoir la danse comme élément de la culture marocaine. Selon notre opinion, l'intention du peintre est la transmission de cette qualité aux spectateurs européens.

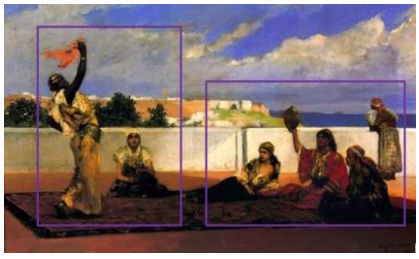
III. Analyse de l'image : organisation de la surface (cohésion)

1. Structure extérieure de l'image

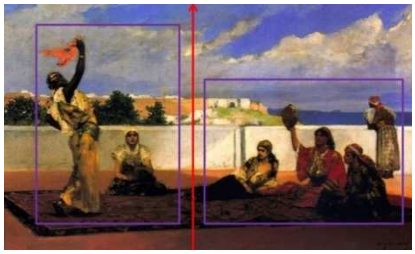
1.1. Organisation de l'espace

À travers la description de la structure extérieure de *La Danse du foulard*, nous allons étudier, premièrement, la position des personnages, deuxièmement, l'organisation de la surface de l'image et troisièmement, la question de la direction des regards. Les particularités de la composition nous permettent de distinguer trois niveaux de la mise en scène dans cette image : la danseuse noire et ses quatre accompagnatrices au premier plan, la femme regardant la mer et la ligne du mur de la terrasse au second plan et le paysage (la ville, la mer et le ciel) constituant l'arrière-plan. Ces trois plans correspondent à l'importance des informations que le peintre visait à transmettre par cette image.

La danse (la danseuse elle-même et le foulard) constitue le thème central du tableau : par conséquence, la figure de la danseuse et des autres femmes ont été mises au premier plan. Le tapis sur lequel se sont installées les femmes peut être vu comme la scène dans cette représentation. Ce premier plan nous montre le côté esthétique de la vie exotique en Afrique du Nord et ses particularités culturelles. Le second plan nous présente une femme qui s'appuie sur une longue balustrade et regarde au loin. Le message de cette partie de l'image peut être lu comme la limitation des possibilités qu'ont les femmes dans ces pays étrangers et comme leur « captivité ». Finalement, la nature et la silhouette d'une ville en arrière-plan signalent la beauté de la nature et d'une architecture, inhabituelle pour les Européens. Ainsi les plans de la composition dans cette toile servent-ils de moyens d'accentuation des informations.



En étudiant le positionnement des personnages qui occupent le premier plan et la figure de la femme, appuyée sur la balustrade, au second plan, on peut en distinguer deux groupes cernés par deux rectangles violets (cf. l'image à gauche). Ces rectangles sont de la même grandeur et ne différent que par leur position, verticale ou horizontale. De cette façon, le peintre atteint un remplissage régulier de l'espace par les personnages et la création d'une composition harmonieuse. La danseuse noire est la figure la plus grande parmi les femmes représentées dans le tableau. Grâce à cela, le spectateur la perçoit comme le personnage le plus important de la représentation. La femme à droite, qui au niveau du contenu donne à l'image une note mélancolique, sert de moyen d'équilibre de composition au niveau de l'organisation de l'image.



Dans le positionnement des personnages on peut reconnaître une certaine symétrie, son axe est déplacé à gauche de l'image, comme le montre le schéma ci-contre. L'axe de symétrie passe entre les deux rectangles qui désignent la division de l'image en deux groupes de personnages. La femme noire dans celui de gauche et la femme en rouge dans celui de droite, tournées l'une vers l'autre et avec une main levée, peuvent être vues comme des figures jumelles. Dans une certaine mesure, on peut parler de relations miroir entre ces deux groupes.

Abordant la composition de la surface, on en peut discerner deux parties : la partie inférieure de l'image qui est remplie de personnes et la partie supérieure qui est constituée par l'étendue du ciel (cf. le schéma à gauche). La bande du ciel occupe presque la moitié de l'image. Le foulard sur le fond du ciel est le seul objet qui dépasse la partie inférieure « personnages » ; lui et le visage de la danseuse noire sont les seuls éléments représentés sur cette grande surface bleue et blanche. Cette accentuation nous fait supposer que ces derniers étaient, consciemment ou non, conçus par l'auteur comme des thèmes principaux du tableau.

Quant à la question de la perspective et de la direction du regard du spectateur, il est

évident que c'est la danseuse noire sur laquelle tombe notre regard en première lieu. Bien qu'elle ne soit pas positionnée au centre de l'image, elle en est le point central. Le fait que les regards de toutes les femmes au premier plan soient dirigés vers elle (cf. la représentation ci-contre) accentue son importance aussi pour le spectateur.

1.2. – 1.3. Structure de la surface, chromatisme et lumière

Dans cette toile de Benjamin-Constant prédominent des lignes nettes et douces, seule la partie gauche du ciel est exécutée d'un style plus diffus. Les lignes fluides des étoffes des habits des femmes et du tapis reflètent l'atmosphère harmonieuse de l'image. La surface du mur blanc derrière les femmes se distingue d'autres éléments par ses contours plus précis et représente une barrière stricte entre le groupe des femmes et le paysage en arrière-plan.

Pour son tableau le peintre a choisi une gamme de couleurs saturées, mais pas trop vives, où prévalent les couleurs jaune, blanche et bleue. Le jaune, qui est présent, entre autres, dans les robes des femmes et au sol, nous rappelle la couleur du désert. Les taches rouges que représentent le foulard et la robe de la femme au tambourin donnent à la représentation une nuance particulière. Dans le contexte du multicolorisme de l'image, la couleur noire de

la peau de la danseuse ne frappe pas l'œil du spectateur. Le lieu où se sont installées les femmes n'est pas ensoleillé directement, ce qui n'a pourtant pas d'importance spéciale pour la perception du message de l'image.

1.4. – 1.6. Proxémie et kinésique, statique/dynamique dans l'image

Les personnages sont positionnés les uns par rapport aux autres à des distances plus ou moins régulières. La danseuse au foulard et la femme qui regarde la mer sont un peu plus éloignées des femmes assises sur le tapis. Par ce positionnement, ces deux femmes se distinguent du groupe des quatre femmes comme des figures particulières. Grâce au fait que la danseuse noire et les quatre femmes soient représentées toutes sur le même tapis, formant un arc de cercle, elles sont perçues comme un ensemble. La femme appuyée sur le mur est séparée de cet ensemble par sa place (tournée vers le fond) et par la ligne désignant la frontière « ombre – soleil » sur le sol. Quant aux distances spatiales en général, on peut différencier trois niveaux de profondeur dans cette image : la profondeur du premier plan (la distance du spectateur jusqu'au mur), celle du second plan (relative à la distance entre le mur et la ville dans le fond) et celle de l'étendue de la mer jusqu'à l'horizon (« la profondeur infinie »).

Tous les personnages représentés dans cette image, hormis la danseuse noire, sont des figures immobiles. Seule la femme au foulard y apporte du dynamisme par sa danse, elle se rehausse de son entourage ensommeillé et devient la figure clé de la représentation. Bien que la femme en rouge lève la main pour jouer du tambourin, elle nous paraît plutôt statique. Il faut remarquer que le foulard est également un élément actif, il bouge en accord avec les mouvements du corps dansant de la femme noire.

Trop petits pour signaler les particularités de la mimique, les visages des femmes nous paraissent peu expressifs. À l'exception de la femme noire, aucune d'elles ne bouge ; la gestuelle de la danseuse, en revanche, est assez expressive. Elle semble raconter une histoire particulière par ses mouvements de danse. Les regards des quatre femmes sur le tapis sont dirigés vers la danseuse qui détourne sa tête. La communication par les regards entre les personnages ne semble pas avoir d'importance spéciale dans cette image.

2. Distance entre l'auteur et le contenu représenté dans l'image

2.1. Intégration de l'auteur dans l'image, moyens pour guider la narration

Abordant la question de l'intégration de l'auteur dans l'image *La Danse du foulard*, il faut avant tout prêter l'attention au personnage principal du tableau : la danseuse noire. Sans aucun doute, cette figure se trouve au centre de la représentation. Elle est observée autant par l'auteur de l'image que par les quatre femmes à ses côtés et, par conséquence, elle fait l'objet d'un intérêt particulier pour les spectateurs externes ainsi qu'internes. De plus, on a

l'impression que le spectateur externe joue un rôle secondaire, contrairement aux quatre accompagnatrices de la danseuse au foulard qui occupent des « places au premier rang » dans cette représentation et, ensemble avec la femme dansante, racontent l'histoire dans cette toile. Ainsi parlons-nous d'un récit focalisé auquel participent activement les personnages du tableau et le peintre lui-même qui voit l'action par les yeux de ces personnages, ce qui nous permet de constater la focalisation interne dans ce cas.

En outre, il nous semble à première vue que la danseuse exécute sa danse pour nous – pour les spectateurs. Pourtant, après une contemplation plus profonde, nous notons que ce n'est pas pour nous que danse la femme au foulard, mais pour les quatre femmes assises sur le tapis ; elles ont la possibilité de regarder la danse de face. Donc, la perspective narrative principale dans cette image nous est en partie dérobée. Cette observation renforce l'impression que le peintre ne se trouve qu'à côté du fil narratif dans cette représentation.

2.2. Degré de l'objectivité de la représentation

Dans plusieurs sections de ce chapitre sur l'analyse et l'interprétation de *La Danse du foulard* nous avons mentionné que les femmes peintes dans cette toile représentent un groupe indépendant dans le cadre du sujet de l'image. Elles apparaissent comme des figures autonomes : les femmes d'un pays exotique qui présentent au spectateur leur danse comme un élément important de leur culture. La danseuse noire exécute cette danse sans faire attention au spectateur, quel qu'il soit ; l'auteur de l'image n'est qu'un témoin de cette scène.

Par ce mode de représentation, le peintre transforme chaque personnage en narrateur actif du récit raconté. Surtout la danseuse noire en fait usage et par sa danse elle offre au spectateur (au récepteur du message) une belle histoire choréographique, plastique et musicale. Bien que ce soit le peintre qui ait déterminé la construction de cette représentation, le récit dans cette image est fortement influencé par les personnages.

3. Intermédialité

Quand on regarde ce tableau, on y reconnaît également la présence d'autres médias, ce qui enrichit cette image au niveau expressif et artistique. En premier lieu, c'est le média « théâtre » qui se manifeste par les particularités du sujet et de la composition. Le tapis sur le sol de la terrasse ressemble à une scène de théâtre ; la danseuse noire est la figure soliste qui exécute une danse devant un auditoire constitué par les quatre femmes qui la regardent. Le média « théâtre » unit les médias « la danse » et « la musique » dont on aperçoit la présence sans difficulté. Un autre média important qui se fait remarquer dans l'apparence des femmes est « la mode » – un autre aspect significatif de la représentation de ce sujet exotique. Par cette combinaison ingénieuse, le peintre a réussi à créer une image multimédia qui par une simple représentation visuelle produit des effets beaucoup plus

amples et transmet des contenus plus riches que ce que l'on pourrait attendre d'un tableau peint.

IV. Conclusion

La Danse du foulard de Benjamin-Constant fait partie du patrimoine orientaliste des arts visuels français. Créé à la suite d'un voyage du peintre au Maroc, ce tableau met au centre de la représentation de mœurs et de traditions exotiques, étrangères pour les Français. L'image transmet au spectateur autant ancien que moderne un message culturel et esthétique, attirant son attention sur la danse comme élément important de la culture marocaine.

La particularité de cette toile se manifeste dans le fait que le personnage central de ce récit visuel est une femme noire qui n'est pas représentée comme une servante ou une esclave, mais comme une femme libre. Cette femme n'est pas vue comme un être inférieur (phénomène que nous pouvons souvent observer dans la peinture orientaliste de l'époque), mais le peintre la présente comme une personne indépendante qui communique aux spectateurs les particularités de sa culture. Bien qu'elle ne se trouve pas au centre géométrique de cette image, c'est elle qui attire l'attention du spectateur.

Avant tout, la danseuse noire est la personne la plus grande parmi les femmes qui figurent dans ce tableau. Elle attire notre regard par le dynamisme de ses mouvements, nous admirons la plastique de son corps. Le contraste entre sa peau noire et ses habits clairs met en avant son apparence exotique qui ne nous repousse pas, mais bien au contraire, elle nous charme. Cette femme noire est donc représentée d'un point de vue tout à fait positif. Le foulard rouge qui a donné le titre à cette peinture est également un élément important qui dirige le regard du spectateur vers la femme noire. Grâce à la symbolique de la couleur rouge, le foulard évoque l'association avec l'action et le dynamisme, qualités que nous transposons sur la danseuse.

L'analyse des moyens d'expression textuelle dans ce tableau a également attesté que le personnage de la femme noire forme le nœud du récit dans *La Danse du foulard*. Prenant en compte les relations entre les textoïdes qui constituent la trame textuelle dans cette image, on constate que le textoïde narratif formé autour de la danseuse au foulard est celui duquel dépend le textoïde relatif au groupe des femmes assises sur le tapis, c'est donc le textoïde principal.

Se penchant sur le développement de la narration, nous observons que toutes les femmes y participent d'une façon active. La scène de danse représentée dans ce tableau est un sujet « clos », la danse exécutée est destinée aux personnages de cette image et pas à un

spectateur externe ; le peintre ne semble être que le témoin (occasionnel) de cette scène. Les femmes elles-mêmes racontent une histoire sur la danse marocaine traditionnelle et ce mode de représentation crée une impression d'indépendance des femmes.

Un moyen important pour le développement du sujet sont les réseaux isotopiques. Dans notre image, ce sont ceux de l'exotisme, de l'expression des particularités culturelles, de la théâtralité et de la liberté. Surtout les deux premières isotopies qui sont assez denses produisent une narration active. Quant à la liberté, d'autres moyens textuels, comme la signification symbolique de la balustrade, montrent que cette liberté des femmes est cependant restreinte.

En outre, il faut remarquer que cette image est assez pauvre d'objets, ce sont des personnes qui sont au centre de l'attention du spectateur. L'apparence de ces personnes est un critère décisif pour les suppositions sur leur provenance sur leur rôle dans la société ou sur leur position sociale. Quant à la danseuse noire, nous ne pouvons que spéculer sur ce personnage. Mais en tout cas, elle évoque chez nous de la sympathie, nous regardons sa danse avec admiration. Cette femme se présente à nous comme une personne autonome, elle éveille notre curiosité et nous invite à en apprendre plus sur sa culture. Grâce à ce personnage, le peintre a réussi à transmettre aux spectateurs une image impressionnante d'un pays étranger avec une riche culture.

Résumé

Dans le cadre de notre thèse de doctorat, nous avons étudié les particularités de la représentation des femmes noires dans deux arts visuels majeurs, à savoir la peinture et la photographie, durant la seconde moitié du XIX^{e} siècle en France. Notre travail soulève dans son essence des questions historiques, sociopolitiques, anthropologiques et artistiques, mais en premier lieu il est dédié à des questions sémiotiques et méthodologiques en ce qui concerne la nature des images et les approches pour l'étude des images du point de vue de la science des médias. Dans ce qui suit, nous présenterons une vue d'ensemble et des conclusions obtenues comme résultat de nos recherches et études tant de la littérature secondaire sur notre thème que des sources primaires – des images, analysées et interprétées selon la méthode que nous avons élaborée.

D'abord, nous ferons un **résumé du cadre théorique (1)** : des circonstances historiques et culturelles dans lesquelles sont nées des images peintes et photographiques de l'époque étudiée représentant des femmes noires. Ensuite, nous passerons à des **conclusions méthodologiques (2)** au sujet de la textualité dans les images et, sur cette base, au sujet des approches proposées pour leur étude. Et finalement, les **conclusions tirées de l'analyse et l'interprétation des images (3)** choisies parmi le matériel empirique seront présentées.

Nous avons concentré notre étude sur les œuvres remontant à la seconde moitié du XIX^{e} siècle pour plusieurs raisons **(1)**. À nos yeux, cette époque représente un intérêt particulier car elle nous livre des images de femmes noires montrées sous différents aspects. Quelques années après le décret de l'abolition de l'esclavage en 1848 en France continentale, dans la société française il existait toujours une vision de la femme noire comme un être inférieur, une esclave ou une servante. Outre les représentations dans les arts visuels guidées par cette attitude, il existe également des images montrant la femme noire libre qui sont, cependant, dans une large mesure marquées par les stéréotypes mentionnés.

De plus, la seconde moitié du XIX^{e} siècle passa sous le signe de la politique d'expansion coloniale française, surtout dans les pays de l'Afrique du Nord, et de l'établissement de l'ordre de vie de la France métropolitaine dans les colonies. Dans le contexte de la représentation visuelle des femmes noires (et en général, des personnes noires), cela signifiait la création d'une certaine image des étrangers chez les Français. Cette image était dominée par la manifestation de la sauvagerie, de l'état sous-développé et primitif des peuples colonisés. Nous sommes témoins de la stigmatisation de ces peuples qui s'exprimait, entre autres, dans les œuvres de peinture et de photographie.

En outre, l'époque étudiée fut marquée par un phénomène d'importance fondamentale pour le développement des arts visuels des siècles suivants – la naissance de la

photographie. Au cours des dernières décennies du XIX^{e} siècle, ce nouveau média connut une évolution intensive, découvrant également le domaine de la photographie anthropologique et assumant ainsi la fonction documentaire, entre autres, quant à la représentation des personnes noires en France et dans ses colonies. La photographie apporta l'aspect réaliste aux images. En peinture, les représentations des femmes noires étaient attribuées au courant orientaliste qui offre une vision romantique, poétique et rêveuse dans ces œuvres, tandis que la photographie ouvrit une autre perspective sur l'image d'une femme noire : plus proche de la réalité, qui était souvent dure et démystifiée. Nous parlons ici autant de photographies réalisées en France (par exemple, à Paris) que d'images prises par des photographes voyageurs dans les pays d'Orient qu'ils exploraient.

Mis à part le grand nombre de livres portant sur différents aspects du développement sociopolitique et culturel de la France à l'époque, c'est également l'ensemble des œuvres peintes et photographiques, réalisé vers les années 1850-1900, qui représente une riche source d'information sur cette époque-là. Cela a été un travail exigeant et intéressant de chercher et d'élaborer des méthodes qui permettraient de découvrir le potentiel narratif des images **(2)**. Partant de l'hypothèse qui maintient que les images, comme tous les produits médias, ont pour base la textualité, nous avons essayé d'appliquer des approches pour l'analyse des textes écrits à l'analyse des textes visuels. Le schéma d'analyse et d'interprétation des images que nous avons développé dans ce but propose un modèle détaillé pour l'étude du contexte de création, des relations avec d'autres œuvres sur le même thème, de la cohérence et de la cohésion du récit, etc. dans l'image. En ayant appliqué ce schéma pour l'étude des six images choisies, nous avons montré que l'analyse et l'interprétation des images par analogie aux textes littéraires est possible. De plus, nous nous sommes assurés que des instruments théoriques dont fait usage la linguistique permettent de décrire le développement de la narrativité dans les images.

Les conclusions générales auxquelles nous arrivons grâce à l'analyse des six images individuelles **(3)**, centrée toujours sur la représentation des femmes noires, sont les suivantes :

Dans les arts visuels de la seconde moitié du XIX^{e} siècle en France, la femme et sa beauté prennent une place importante. Un grand nombre d'œuvres qui mettent en avant le côté esthétique dans la représentation des femmes se trouve parmi les toiles orientalistes. Il s'agit de femmes étrangères vues par les artistes français dans les colonies lointaines de la métropole ou simplement imaginées par eux – des « bijoux exotiques ». Pourtant, cette vision romantique concernait en premier lieu les femmes blanches : le statut des femmes noires était limité à celui d'esclaves, d'êtres « inférieurs ». Cette attitude se reflète dans de nombreux tableaux dans lesquels figure le couple « une femme blanche et une femme noire », la dernière toujours représentée comme une servante où une esclave.

Dans le cas de la représentation (en peinture ou en photographie) d'une femme blanche et d'une femme noire à ses côtés, formant thématiquement un couple, ce sont les antonymies qui ont une importance particulière pour le développement du sujet. L'image de la femme noire est formée au moyen de contrastes par rapport à la femme blanche qui dépeignent la position désavantageuse de la femme noire (par exemple, son physique ou sa position sociale). Le contraste visuel de la couleur de peau « blanche – noire » est mis en parallèle avec les antonymies thématiques.

Au niveau symbolique, les femmes noires ne sont que rarement connotées d'une façon positive. La majorité des peintres, ainsi que des photographes, s'imaginaient une femme blanche comme idéal de beauté. Évidemment, l'image d'une femme noire comme d'une esclave était trop enracinée dans l'esprit des artistes français. À une femme noire, montrée dans le couple avec une femme blanche, sont souvent attribués des symboles signifiant « le manque de liberté ». Par exemple, les cheveux (un élément fort symbolique) de la femme noire sont toujours noués et couverts quand elle figure auprès de la femme blanche.

Représentée seule ou dans le groupe de ses compatriotes, une femme noire figure comme un personnage plus indépendant. Elle peut former un textoïde autonome autour duquel se développe le récit. Dans les images de ce type, le statut de la femme noire est d'habitude assimilé à celui d'un objet ethnographique. Pourtant, selon la conception du monde de l'auteur de l'image, elle peut être considérée comme représentante de sa culture particulière et même admirée comme gardienne des us et coutumes de son pays natal.

En analysant et interprétant tant les œuvres peintes que photographiques, nous nous sommes rendu compte d'un grand degré d'intégration de l'auteur dans l'image. Dans chacun des six cas analysés, le peintre ou le photographe a réalisé une mise en scène – une conclusion qui peut être surprenante en ce qui concerne les trois photographies parmi les œuvres examinées. Connue comme un mode de représentation objectif, la photographie permet néanmoins, comme nous l'avons vu, différents moyens de manipulation du sujet représenté.

On trouvera d'autres observations et conclusions concernant la représentation des femmes noires ainsi que l'expression de certaines idées, de stéréotypes, de significations symboliques, etc. dans les six sous-chapitres (A-F) dédiés à l'analyse et l'interprétation des six images que font l'objet d'étude dans notre travail.

Par notre thèse de doctorat nous avons offert une contribution au développement de la sémiotique picturale et de la science des images, ainsi que de l'anthropologie culturelle. Nous espérons que la science des images s'établira comme une science plus indépendante à côté des autres sous-domaines de la science des médias, tels que la science du théâtre, les études cinématographiques ou la science de la musique. Nous sommes d'avis que l'image en tant que produit sémiotique mérite une plus grande attention comme objet d'étude. Ce sont

surtout les progrès de l'étude des textes appliqués à l'étude des images qui indiquent la direction dans laquelle on peut développer les recherches proposées.

Bibliographie

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

Alaoui, Brahim [éd.] (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 [et al.] : Harvard Univ. Press.

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

Bancel, Nicolas/Blanchard, Pascal/Gervereau, Laurent [éd.] (1993) : *Images et colonies. Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962.* – Paris : BDIC-Achac.

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

Baudelaire, Charles (2005[1869]) : *Le Spleen de Paris.* – Paris : Éditions de la Seine.

Becker, Udo (2008) : *Lexikon der Symbole. Mit über 900 Abbildungen.* – Köln : Komet.

Belting, Hans [éd.] (1996) : *Kunstgeschichte. Eine Einführung.* – 5., überarb. Auflage. – Berlin : Reimer.

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

Biedermann, Hans (2009) : *Lexikon der Symbole. Mit über 600 Abbildungen.* – Köln : Palast.

Bopp, Petra (1995) : *Fern-Gesehen. Französische Bildexpeditionen in den Orient 1865-1893.* – Marburg : Jonas.

Brassat, Wolfgang/Kohle, Hubertus (2003) : *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft.* – Köln : Deubner.

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

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

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

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

Delpont, Éric [éd.] (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.

Des Cars, Laurence [éd.] (2010) : *The spectacular art of Jean-Léon Gérôme (1824-1904).* Published in conjunction with the exhibition « The spectacular art of Jean-Léon Gérôme (1824-1904) ». – [Milano] : Skira ; Paris : Musée d'Orsay.

Doy, Gen (1998[1]) : *More than meets the eye … Representations of black women in mid-19th-century French photography.* Dans : *Women's Studies.* International Forum. – Vol. 21, Issue 3, May-June. – Amsterdam [et al.] : Elsevier Science, p. 305-319.

Doy, Gen (1998[2]) : *Women and visual culture in nineteenth-century France : 1800-1852.* – London [et al.] : Leicester Univ. Press.

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

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

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

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

Gosling, Nigel (1976) : *Nadar*. – London : Secker & Wartburg.

Greub, Thierry [éd.] (2001) : « *Las Meninas » im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte.* – Berlin : Reimer.

Guégan, Stéphane [éd.] (2002) : *Théodore Chassériau (1819-1856) : The Unknown Romantic.* – Galéries Nationales du Grand Palais, Musée des Beaux-Arts, Metropolitan Museum of Art. – Paris, Strasbourg, New York.

Hall, Kim F. (1996) : *Things of Darkness. Economies of Race and Gender in Early Modern England.* – Ithaca and London : Cornell Univ. Press.

Hardy, Georges (1953) : Histoire sociale de la colonisation française. – Paris : Larose.

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

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

Heilbrun, Françoise [éd.] (1994) : *Nadar, les années créatrices : 1854-1860.* – Paris, Musée d'Orsay, 7 juin – 11 septembre 1994 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, 3 avril – 9 juillet 1995. – Paris : Éd. de la Réunion des Musées Nationaux.

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

Imdahl, Max (1988) : *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik.* – München : Fink.

Karel, David (1992) : *Dictionnaire des artistes de la langue française en Amérique du Nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres.* – Québec : Presses de l'Université Laval.

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

Koschatzky, Walter [éd.] (2001) : *Kunstdruck – Druckkunst : von der Lithographie zum Digitaldruck.* – Wien : Der Apfel.

Köhler, Michael/Barche, Gisela [éd.] (1985) : *Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik, Geschichte, Ideologie.* – München, Luzern : Bucher.

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

Kyselova, Inna (2011) : *La représentation des femmes noires dans les arts visuels dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle (la photographie et la peinture)* (Diplomarbeit). – Wien.

Laclotte, Michael/Cuzin, Jean-Pierre [éd.] (1991) : *Dictionnaire de la peinture : la peinture occidentale du Moyen Âge à nos jours.* – Paris : Larousse.

Lafont-Couturier, Hélène (1998) : *Gérôme.* – Paris : Herscher.

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

Larousse, Pierre (1866-1877) : *Grand dictionnaire universel du XIX^{e} siècle : français, historique, géographique, mythologie, bibliographique…* – T. 8 F-G. – Paris : Administration du grand Dictionnaire universel.

Lederbogen, Jan (1989) : *Technikgeschichte der Fotografie.* Dans : Theye, Thomas : *Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnografisches Dokument.* – München : Bucher, p. 490-506.

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

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

Lemaire, Gérard-Georges (2000) : *Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei.* – Köln : Könemann.

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

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

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

MacCauley, Elizabeth A. (1994) : *Industrial Madness : Commercial Photography in Paris, 1848-1871.* – New Haven, Conn [et al.] : Yale Univ. Press.

Metzeltin, Michael (2010[1]) : *Analyse- und Interpretationsanleitung.* Dans : Metzeltin, Michael : *Skript*, Sommersemester 2010. – Wien, Universität für Romanistik.

Metzeltin, Michael (2010[2]) : *Erklärende Grammatik der romanischen Sprachen. Satzkonstruktion und Satzinterpretation.* – Wien : Praesens.

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

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

Metzeltin, Michael/Thir, Margit (2006) : *Der Mensch als semiotisches und mediales Wesen.* Dans : Metzeltin, Michael [éd.] : *Diskurs, Text, Sprache. Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten.* – Wien : Praesens, p. 121-148.

Metzeltin, Michael/Thir, Margit (2012) : *Textanthropologie.* – Wien : Praesens.

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

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

Panofsky, Erwin (1994) : *Ikonographie und Ikonologie (1933/1955*). Dans : Kaemmerling, Ekkehard [éd.] : *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem. Band 1.* – 6., überarb. Auflage. – Köln : Dumont, p. 207-225.

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

Peltre, Christine (2004) : *Orientalisme.* – Paris : Terrail.

Petitot, Jean (1977) : *Topologie du carré sémiotique.* Dans : Bauer, Christian/Ouellet, Pierre [éd.] : *Études littéraires.* – T. 10, N° 3, p. 347-426.

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

Pouillon, François [éd.] (2008) : *Dictionnaire des orientalistes de langue française.* – Paris : Karthala.

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

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

Rosenblum, Naomi (2007) : *A World History of Photography.* – New York, London : Abbeville Press.

Rouillé, André [éd.] (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.

Sachs-Hombach, Klaus (2004) : *Wege zur Bildwissenschaft : Interviews.* – Köln : von Halem.

Said, Edward W. (2003) : *Orientalism.* – London : Penguin Books.

Sandoz, Marc (1974) : *Théodore Chassériau : 1819-1856. Catalogue raisonné des peintures et estampes.* – Paris : Arts et métiers graphiques.

Scherer, Joanna C. (1992) : *The Photographic Document : Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry.* Dans : Edwards, Elizabeth [éd.] : *Anthropology and photography : 1860-1920.* – New Haven, Conn. [et al.] : Yale Univ. Press, p. 32-41.

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

Schwarz, Werner Michael (2001) : *Anthropologisches Spektakel : zur Schaustellung « exotischer » Menschen, Wien 1870-1910.* – Wien : Turia und Kant.

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

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

Souriau, Étienne/Souriau, Anne [éd.] (1990) : *Vocabulaire d'esthétique.* – Paris : Presses Univ. de France.

Sowa, Hubert/Uhlig, Bettina (2006) : *Bildhandlungen und ihr Sinn. Methodenfragen einer kunstpädagogischen Hermeneutik.* Dans : Marotzki, Winfried [éd.] : *Bildinterpretation und Bildverstehen : methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive.* – Wiesbaden : VS, Verlag für Sozialwissenschaften, p. 77-106.

Spencer, Frank (1992) : *Some Notes on the Attempt to Apply Photography and Anthropometry during the Second Half of the Nineteenth Century.* Dans : Edwards, Elizabeth [éd.] : *Anthropology and photography : 1860-1920.* – New Haven, Conn. [et al.] : Yale Univ. Press, p. 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.

Theye, Thomas (1989) : *Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnografisches Dokument.* – München : Bucher.

Theye, Thomas (2004) : *Ethnologie und Photographie im deutschsprachigen Raum. Studien zum biographischen und wissenschaftsgeschichtlichen Kontext ethnografischer und anthropologischer Photographien (1839-1884).* – Frankfurt am Main [et al.] : Peter Lang.

Thornton, Lynne (1993) : *La Femme dans la Peinture Orientaliste.* – Paris : ACR PocheCouleur.

Thürlemann, Felix (1990) : Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft. – Köln : DuMont.

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

Vries, Ad de; Vries, Arthur de [éd.] (2004) : *Elseviers dictionary of symbols and imagery.* – 2nd ed., enlarged, revised and updated by Arthur de Vries. – Amsterdam [et al.] : Elsevier.

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

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

Sources Internet :

Arcadja (2012) : *Trémaux, Pierre*. Dans : http://www.arcadja.com/auctions/en/tremaux_pierre/artist/358766/ [11.01.2014]

Athenaeum (2012) : http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=66288 [11.01.2014]

Banque d'images, BNF[1-2] (2012) : *Moulin, Félix-Jacques Antoine.* Dans : http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp?destination=afficherListeCliches.jsp&origine=rechercherListeCliches.jsp&contexte=resultatRechercheAvancee (recherche sur « Moulin »), p. 1 [11.01.2014]

Galería de desnudos (2013) : http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/LOFOTOGRAFICO/PREIMPRESIONISTAS/Desnudos.htm [11.01.2014]

Hébert, Louis (2006) : *Le carré sémiotique.* Dans : Hébert, Louis [éd.] : *Signo* (en ligne). – Rimouski (Québec), http://www.signosemio.com/greimas/carre-semiotique.asp [11.01.2014]

MoMA (2012) : *Trémaux, Pierre*. Dans : The Museum of Modern Art, http://www.moma.org/search/collection?query=tremaux (recherché sur « Trémaux ») [11.01.2014]

NYPL[1] (2012) : *Mouilleron, Adolphe*. Dans : NYPL Digital Galery, http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchresult.cfm?keyword=Mouilleron%2C+Adolphe (recherche sur « Mouilleron, Adolphe ») [11.01.2014]

NYPL[2], **Vidal de la Blanche, Paul/Camena d'Almeida, Pierre** [éd.] (2012) : *L'Asie, l'Insulinde, l'Afrique*. Dans: NYPL Digital Galery, http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchresult.cfm?keyword=galla (recherche sur « Galla ») [11.01.2014]

Verat, Marc (2012) : *Art contemporain et critique.* Dans : http://verat.pagesperso-orange.fr/initial.htm, p. 2 [11.01.2014]

Wikipédia[1] : http://www.scribd.com/doc/2517635/seance-2-esclavage [11.01.2014]

Wikipédia[2] : http://fr.wikipedia.org/wiki/Chambre_noire [11.01.2014]

Wikipédia[3] : http://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Trémaux [11.01.2014]

Wikipédia[4] : http://fr.wikipedia.org/wiki/Oromos [11.01.2014]

Wikipédia[5] : http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me [11.01.2014]

Wikipédia[6] : http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Joseph_Benjamin-Constant [11.01.2014]

Wikipédia[7] : http://fr.wikipedia.org/wiki/Vassar_College [11.01.2014]

Note: Je me suis appliquée à indiquer les propriétaires des droits artistiques des images citées dans ce travail et à obtenir leur accord pour l'utilisation de ces images. Cependant, dans le cas de violation des droits d'auteur je les prie de se mettre en contact avec moi.

Zusammenfassung

Die vorliegende Dissertation behandelt die Darstellung von schwarzen Frauen in den französischen Kunstwerken der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts – in den gemalten und fotografischen Bildern – und untersucht insbesondere die Entwicklung von Textualität in diesen semiotischen Produkten. Die Arbeit schneidet historische, soziopolitische, anthropologische und kunstwissenschaftliche Themen an, ist aber in erster Linie den medien- und textwissenschaftlichen sowie methodologischen Fragen gewidmet. Die semiotische Natur der Bilder wird in den Mittelpunkt gestellt und es werden Ansätze für die Bildanalyse und -interpretation ausgearbeitet, die auf der Hypothese gründen, dass Bilder, wie literarische Werke, als Texte im weiten Sinne des Wortes betrachtet werden können und ähnliche Prinzipien des Aufbaus und der Entwicklung des textuellen Gerüstes aufweisen.

Die empirische Basis für unsere Untersuchungen bilden Gemälde und Fotografien französischer Autoren, die in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts entstanden sind. Diese Epoche zeichnet sich durch die koloniale Expansion Frankreichs, vor allem in den nordafrikanischen Ländern, durch die Eroberung der neuen Territorien und die Etablierung der europäischen Lebensordnung in den Kolonien aus. Die Ureinwohner der kolonisierten Länder wecken unter anderem anthropologisches Interesse bei den Franzosen. Die Fremden werden oft als „minderwertige“ Wesen betrachtet, und die „wilden“ Gesellschaftsordnungen werden der zivilisierten europäischen Welt gegenübergestellt. Außerdem ist die Vorstellung eines schwarzen Menschen im Bewusstsein der Franzosen, auch nach der Abschaffung der Sklaverei 1848, immer noch stark mit einer Sklavenrolle verbunden, und diese Stereotypen spiegeln sich in den Werken der bildenden Kunst wider.

Ein Großteil des aus 65 Bildern bestehenden Corpus, das in unserer Arbeit untersucht wird, ist der künstlerischen Strömung des Orientalismus zuzuordnen. Diese Bilder bieten eine romantische, etwas idealisierte Darstellung der Lebensweise, der Menschen, der Natur, der Architektur etc. in den orientalischen Ländern (als Orient werden nordafrikanische Länder, vor allem die des Maghrebs, sowie der westliche Teil der Türkei aufgefasst). Im Gegensatz zu den weißen Frauen, die oft als wunderschöne verführerische Odalisken dargestellt werden, spielen die schwarzen Frauen, mit nur wenigen Ausnahmen, die Rolle einer Sklavin oder einer Dienerin und stehen in den Bildern in der Regel im Hintergrund.

Eine andere Art der Darstellung von schwarzen Frauen und im Allgemeinen, von exotischen Realien, entsteht durch die Fotografie – ein neues Medium, dass sich ab ca. 1850 zu einer selbstständigen visuellen Kunst entwickelt. Das grundlegende Charakteristikum der Fotografie – die wahrheitsgetreue Abbildung – bringt einen realistischen Aspekt in die Bilder, die das Leben in den fernen Ländern darstellen, ein. Die Menschen werden in den alltäglichen Lebenssituationen gezeigt, oft umgeben von den Gegenständen, die für ihre Kultur typisch sind, wie Handwerkserzeugnisse oder Hauseinrichtung. So bildet sich der

ethnografische Zweig der Fotografie heraus, der auch dem Äußeren der Menschen eine besondere Aufmerksamkeit schenkt. In den fotografischen Bildern dieser Epoche, die sehr häufig von den reisenden Fotografen stammen, kommen schwarze bzw. dunkelhäutige Frauen als ethnografische Objekte oft vor.

Somit bilden die Darstellungen von schwarzen Frauen in den gemalten und fotografischen Bildern eine spannende Grundlage für die Untersuchung der Entwicklung der Narration in den Bildern, der Schaffung von Konnotationen, der Gestaltung des thematischen Gerüstes etc. Um dem großen narrativen Potential der Bilder auf den Grund kommen zu können, bedarf es unserer Meinung nach einer Methode, die diese Werke als mediale Produkte betrachten und für die Bildanalyse und -interpretation Ansätze heranziehen würde, die von den Wissenschaften, die eine andere Art von Medien untersuchen, entwickelt wurden – beispielsweise, der Textlinguistik.

Aufgrund von Methoden für die Analyse der geschriebenen Texte, die sich in der Sprach- und Literaturwissenschaft etabliert haben, und in Anlehnung an bereits vorhandene Ansätze für die Bilduntersuchung wurde von uns ein Schema für Bildanalyse und -interpretation ausgearbeitet. Das Schema setzt sich aus vier Bereichen zusammen: dem Kontext der Bildentstehung, der Entwicklung der Kohärenz im Bild, dem Aufbau der Kohäsion im Bild und den Schlussfolgerungen.

Die Angaben über den Autor des Werkes, über die Umstände dessen Schaffung, über seine Zugehörigkeit zu einem bestimmten Stil und Genre, über die intertextuellen Beziehungen zu anderen Bildern und geschriebenen Texten u. A. bilden den Kontext der Bildentstehung. Als Entfaltung der Kohärenz (des inhaltlichen Zusammenhangs) werden der Inhalt, die Entwicklung des Themas, der Isotopienetze, der Symbolik, die pragmatischen Aspekte etc. untersucht. Auf die Besonderheiten der Kohäsion (des formellen Zusammenhangs) wird vor allem bei der Untersuchung der Organisation der Bildoberfläche, der farblichen Gestaltung, der Lichtverhältnisse, der statischen und der dynamischen Elemente, der Einbeziehung des Autors in das Bild und der intermedialen Komponenten eingegangen. Die Schlussfolgerungen spiegeln in erster Linie die Überlegungen über die Botschaft, die das Bild den zeitgenössischen und den modernen Zuschauern vermitteln kann, und über die Besonderheiten des Bildes wider.

Im Rahmen des praktischen Teils unserer Arbeit werden die Analyse und Interpretation von sechs Bildern (drei Gemälden und drei Fotografien) französischer Maler bzw. Fotografen vorgestellt, die aufgrund vom ausgearbeiteten Schema vorgenommen wurden. Zum einen führen diese Analyse und Interpretation zu interessanten inhaltlichen Erkenntnissen und zeugen zum anderen davon, dass die Anwendung von sprach- und literaturwissenschaftlichen Prinzipien für die Untersuchung von Bildern möglich ist und dass somit Bildern, wie geschriebenen Texten, eine textuelle Basis zugrunde liegt.

Abstract

The present PhD thesis examines the representation of black women in French painting and photography of the second half of the 19th century, with a particular focus on the development of textuality in these visual semiotic products. The thesis raises historical, socio-political, anthropological and art-historical questions, although it primarily addresses issues of text analysis and media science as well as methodological issues. We emphasize the semiotic nature of pictures and elaborate approaches for their analysis and interpretation, based on the assumption that pictures, like literary works, can be considered as texts in the broad sense of the term, demonstrating inherently similar principles of organisation and development of the textual structure.

The empirical basis for our studies is provided by paintings and photographs created by French artists during the second half of the 19th century. This was a period of French colonial expansion, primarily in North Africa, during which new territories were conquered and European ways of life established in the colonies. The natives of the occupied countries attracted the interest of the French conquerors, also from an anthropological viewpoint. They were often considered “inferior beings”, their “wild” social order contrasted with that of the civilised European world. Even after the abolition of slavery in 1848, the concept of a black man as a slave remained deeply rooted in French consciousness, and these stereotypes are reflected in visual works of art of this period.

A large part of the corpus investigated in our thesis (65 pictures in total) presents examples of Orientalism, an artistic movement popular in the 19th century. These paintings offer romantic and idealistic representations of the way of life, inhabitants, natural world and architecture in Oriental countries, by which the countries of North Africa, especially the Maghreb, and Western Turkey are meant. In contrast to white women, who are usually depicted as beautiful, seductive odalisques, with very few exceptions the black women are assigned the role of slaves and servants, and they are mostly positioned in the background.

A different manner of representing black women, and exotic realia in general, arose with photography, a new medium that experienced a dynamic development after 1850 to become an independent visual art form. The fundamental characteristic of photography, its truthful mode of representation, brings a realistic perspective to the images illustrating ways of life in faraway countries. They show people in their everyday environment, often surrounded by objects typical of their culture, such as handicrafts or domestic interiors. This led to the development of ethnographic photography, with its particular focus on outward appearance. In photographs of this period, frequently taken by travelling photographers, black or dark-skinned women are often represented as ethnographic objects.

Consequently, representations of black women in paintings and photographs provide a fascinating basis for examining the development of narration in pictures, the creation of connotations and the formation of thematic structures. In order to understand the significant narrative potential of pictures a method is required that considers these works of art as medial products, and which uses approaches for analysing and interpreting pictures that have been developed by the sciences to examine other media – for example, text linguistics.

Based on the methods of analysing written texts that have become established in linguistics and literary studies, and following existing approaches for picture studies, we have elaborated our own scheme for the analysis and interpretation of pictures. This scheme is composed of four areas: the context of the picture's creation, the development of its coherence, the structure of the cohesion and the conclusions.

The context of the picture's creation refers to the information about the painter/the photographer, the circumstances in which the picture was created, its assignment to a particular style and genre, the intertextual relations with other pictures and literary texts, etc. Examining the development of the coherence (connections between the elements at the content level) involves dealing with the particularities of the subject matter, the topic, the isotopy, the symbolism, the pragmatic issues, etc. The cohesion (connections between the elements at the formal level) is examined in the organisation of the picture surface, the use of colour and light, the static and dynamic elements, the involvement of the painter/the photographer in the picture and issues of intermediality. The conclusions reflect, first and foremost, considerations about the message the picture transmits to contemporary and modern viewers as well as the specifics of the particular work of art.

Within the scope of the practical part of our PhD thesis we present six pictures (three paintings and three photographs) by French artists, analysed and interpreted in accordance with the scheme we have devised. On the one hand, the analyses and interpretations reveal interesting information hidden in these works of art, and on the other, they demonstrate that it is possible to apply the principles of text analysis and literary studies to the investigation of pictures, and thus that pictures, like written texts, are organised on a textual basis.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name:	Mag.[a] Inna Kyselova
Geburtsdatum:	09.08.1983
Staatsangehörigkeit:	Ukraine
Kontakt:	Tel.: 0676-365-5231
	E-Mail: inna.kyselova@gmail.com

Ausbildung

2011 – 2014 Universität Wien, Österreich
Doktoratsstudium der Philosophie, Dissertationsgebiet: Romanistik

Doktorarbeit zum Thema „Les femmes noires dans le patrimoine iconographique français de la seconde moitié du XIXe siècle : la textualité dans les images“

2013: Veröffentlichung des Dissertationsprojektes auf der Forschungsplattform romanistik.de

2005 – 2011 Universität Wien, Österreich
Diplomstudium Romanistik (Französisch als Hauptfach, Spanisch und Globalgeschichte als freie Wahlfächer)

Abschluss mit Auszeichnung (Diplomarbeit und Diplomprüfung in Französisch)
Diplomarbeit zum Thema „Die Darstellung von schwarzen Frauen in der französischen Malerei und Fotografie der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts“

2000 – 2005 Universität Tschernowitz, Ukraine
Diplomstudium Germanistik / Deutsch als Fremdsprache (Lehramt Deutsch und Englisch)

Abschluss mit Auszeichnung
Diplomarbeit zum Thema „Kasusgebrauch in verschiedenen Funktionalstilen der deutschen Sprache (schöngeistige Literatur, Publizistik, Wissenschafts- und Geschäftssprache)

1993 – 2000 Besuch eines **Gymnasiums** mit erweitertem Deutschunterricht in Tschernowitz, Ukraine
Abschluss: Matura mit Auszeichnung

1990 – 1993 Besuch einer **Volksschule** in Tschernowitz, Ukraine

Berufserfahrung

Dezember 2013 – laufend	**Projektmanagerin** bei der Übersetzungsagentur „ASI – Austria Sprachendienst International“, Wien
Januar 2007 – Dezember 2013	**Russisch-, Ukrainisch- und Deutschlehrerin** am Sprachinstitut „The Language Company“, Wien
August 2005 – März 2007	**Russisch- und Deutschlehrerin** am Sprachinstitut „Europea Ara“, Wien
Juli 2008 – Februar 2011	**Übersetzerin** (http://www.sprachgalerie.at)
Juni 2005 – Dezember 2013	**Übersetzerin** (http://www.lingua-town.com)

Sprachkenntnisse

Russisch, Ukrainisch (Muttersprachen, ausgezeichnet in Wort und Schrift)
Deutsch, Englisch (ausgezeichnet in Wort und Schrift)
Französisch (ausgezeichnet in Wort und Schrift)
Spanisch (gut)
Italienisch (Grundkenntnisse)