

BEAUTÉS EXOTIQUES

EXOTIC ILLUSIONS PORTRAITS OF WOMEN, 1870-1910*

Much has been said about the "imaginaire exotique"; first and foremost that it is the indisputable expression of a situation of colonial domination.

Shaped by a complex set of preconceived notions, the photographic genre of exotic societies reinforces prejudices: historical (colonization), cultural (the alleged superiority of industrial societies over the archaism of less-developed societies) and aesthetic (the Western ideal of beauty as being a universal one).

t is subordinate to certainties that are firmly rooted in ways of thinking and in the collective and individual imagination. While nothing can be disputed about these historical and sociological reflections, photographic creation, which stems from this state of affairs, merely prolongs this domination. Photographic art as an extension, as it were, of the colonial reality by other means. Some have focused on the problem of historical and cultural conditions as sources of coercion and violence committed by the West against various peoples. Now that the way has been largely paved, we can turn our attention to photographic creation for its own sake.

♦

The photographic portrait of exotic beauty is the counterpoint to the naturalistic image. It is photography of convention, which does not seek to express astonishment at the foreign body, but rather to model it by virtue of ideological dispositions. By exploring

its content to a certain extent, we understand that this is not a search for authenticity, despite the desire to produce an exoticism that would escape its most trivial definition. Let's take a look at this, without indulging in a search for the intentions or desires behind the photographic act, a medium that is particularly resistant to psychological analysis.

While photographers share the same desire to produce an authentic portrait, there is an immediate dichotomy between "le modèle de la nature" (envisaged since Diderot) and an artificial beauty made from idealistic standards. What this photographic genre produces is beauty as a motif, beauty erected as an ideal. It produces a type. The portraits, though individualized, conform to a tried-and-tested canon, which has much to do with the search for an ideal of beauty.

His paradox is, however, to create, through these amiable, graceful images, a refined emotion. Even as he ventures to produce a rather mawkish type, a canon of beauty bordering on abstraction, he also arouses erotic

^{*} This text does not deal with portraits of North Africa. For that geographical area, please refer to Michel Megnin's study on page 49.

^{*} Ce texte ne traite pas des portraits d'Afrique du Nord. Pour cet espace géographique, se reporter à l'étude de Michel Megnin, en page 49.

desire. This paradox is compounded by the fact that the cliché is immediately legible, while at the same time conveying a hidden subversion of beauty. This repetition of images according to an established model shifts the production of the "exotic" image towards the portrait "type", in which we see the difficulty of going beyond mere physical appearance and allowing the effect of the actual subject to shine through the image, instead of only offering a conventional body. It's a photograph isolated from the present, its isolation contributing to the fabrication of the myth of timeless beauty as a symptom of an age spared from degradation (the golden age/primitive times). Having dispensed with the burden of the present, this beauty appears as a pure creation, not even marred by the picturesque rendering of the mise-en-scène.

•

We can understand the scepticism of the critics of this photographic genre, which brings together the picturesque and the artificial, and presents images of a semblance of paradise in which women combine lasciviousness and forced sensuality, all in poses borrowed from classical sculpture. This art is perhaps the ever-replayed score of colonial photography in the face of cultural otherness, a confrontation that results in the creation of an exotic archetype. There's nothing to refute this criticism, except that we can't overlook the fact that there are a large number of images of undeniable aesthetic beauty, as demonstrated by Bruno Tartarin's selection of original prints.

These images evoke a lightness that may be used as a foil to condemned platitude; a mockery, no doubt unintentional, that can be used as a counterweight to the hierarchy of the great themes of photographic art — as was the case in painting at the same period — and a happy immediacy, at the heart of a colonial destiny in the making that cannot be ignored. Above all, if this photography is the expression of an established convention, it also offers some views that are more

singular than others. We note an interest in the existential quality of the model, less of a focus on creating artificial intimacy: the photographer attempts to give expression to the model's inner self, showing what might be enigmatic and serious about her; here, beauty is created by distance and a simplicity of composition. This interest in the model's destiny is uncommon.

Another approach is found in the reluctance to follow the conventional attempt to eroticize women. In this case, the focus is on the ethnic character of the model, while curiosity about the "primitive" remains conditioned by the essential background, part of an aesthetic of strangeness. This curiosity, without any scientific ambition, focuses on ritual attributes: the two Maori women, dressed in korowai cloth, feature the traditional feather, a chin tattoo, the moko kauae, one of them displaying a hei tiki pendant and holding a small taranaki club; on feminine finery: a woman from Upper Egypt displays all her jewels, a Nubian is adorned in her traditional festive garb, another Nubian, in a slightly eroticized pose, wears a forehead ornament, nose ring and pendants; on the adornment and scarification: such as this woman, a "Négresse du Soudan" (Sudanese Negress), shown in half-length, her hair in disarray, wearing her shell necklaces and half-dressed, all attributes suggesting her status as a 'savage', which reinforces the exoticism-primitivism equivalence; or this African woman with a fierce expression, whose partially bare bust reveals various marks of scarification on her chest and arm, all signs that also confirm her qualification as a "barbarian".

• PIERRE DOURTHE

1 On this theme, see the article by Gilles Boëtsch and Éric Savarese: "Le Corps de l'Africaine. Érotisation et Inversion", *Cahiers d'Études Africaines*, nº 153, 1999, pp. 123-144.

Most of these compositions are not exempt from the process of eroticizing the figure, whatever form the photographer gives it and whatever the geographical origin of the model. This can be seen in the refinement of the composition, in the elaboration of the attitudes, even in the physical incoherence of the pose, in the carefree attitude the model is forced to adopt, in the loose arrangement of the clothing.

The eroticized body is perfectly integrated and understood within the broader colonial imaginary. The iconography presents a fairly systematic body of work, within which variants cannot be ignored. A photographer's staging will vary depending on whether his model is posing in a public or natural space, or indoors. Similarly, stereotypes emerge depending on whether the model comes from a particular region of the world. In Africa, for example, the black woman in general and the Moorish woman will not be treated in the same way, as these women occupy a different place in the Western imagination ¹.

This imposition of nudity invites the eye to the innocence of sensuality through a representation far removed from an art of depravity. In the accumulation of staging devices, we often recognize a body with no real involvement, captive or inaccessible, in a lascivious or restrained pose; the female sitter can be embarrassed or dignified, the smile that accompanies her in most shots either charming or restrained. The iconography as a whole oscillates between an allusion to the state of nature in the model's partial nudity, and an abandonment to voluptuousness that relegates the model to the status of an object of fantasy.

ILLUSIONS EXOTIQUES PORTRAITS DE FEMMES, 1870-1910

Beaucoup a été dit sur l'imaginaire exotique, en premier lieu qu'il est l'expression incontestable d'une situation de domination coloniale. Informé par un faisceau complexe de présupposés, le genre photographique des sociétés exotiques conforte les préjugés: historique (la colonisation), culturel (la supériorité revendiquée des sociétés industrielles sur l'archaïsme des sociétés au développement moins avancé) et esthétique (l'idéal occidental du Beaucomme universel).

Il est subordonné à des certitudes fortement ancrées dans les formes de pensée et dans l'imaginaire collectif et individuel. Si rien n'est contestable de ces réflexions historiques et sociologiques, la création photographique, qui découle de cet état de fait, ne fait que prolonger cette domination. De l'art photographique comme extension de la situation coloniale par d'autres moyens. D'aucuns se sont intéressés à cette problématique des conditions historiques et culturelles comme sources de coercition et de violence commises par l'Occident à l'encontre de divers peuples. La voie étant largement balisée, nous pouvons nous intéresser pour notre part à la création photographique pour elle-même.

•

Le portrait photographique de la beauté exotique est le contrepoint de l'image naturaliste. C'est une photographie de convention, qui ne privilégie pas l'étonnement devant le corps étranger, mais le modèle en vertu de dispositions idéologiques. En explorant son contenu jusqu'à un certain point, on comprend qu'elle n'est pas dans la recherche de l'authenticité, malgré le souhait de produire un exotisme qui voudrait échapper à sa définition la plus triviale. Voyons cela, sans nous autoriser la complaisance d'une recherche des intentions ou des désirs qui se

dissimuleraient derrière l'acte photographique, matériau des plus réfractaires à l'exégèse psychologique.

Si les photographes partagent le désir de réaliser un portrait authentique, immédiatement intervient une dichotomie entre « le modèle de la nature » (envisagé depuis Diderot) et une beauté artificielle fabriquée à partir de normes idéalisantes. Ce que produit ce genre photographique, c'est la beauté comme motif, une beauté érigée en idéal. Il produit un type. Les portraits, pourtant individualisés, se conforment à un canon éprouvé, qui tient pour beaucoup de la recherche d'un idéal de beauté.

Son paradoxe est de créer pourtant, à travers ces images aimables et gracieuses, une émotion raffinée. Alors même qu'il se risque à produire un type mièvre, un canon de beauté qui frôle l'abstraction, il suscite aussi le désir érotique. Ce paradoxe est redoublé par le fait que le cliché est immédiatement lisible en même temps qu'il porte une subversion cachée dans la beauté. Cette répétition des images selon un canon constitué fait glisser la production de l'image « exotique » vers le portrait de genre, dans lequel se voit la difficulté à dépasser la seule apparence physique et à laisser poindre à travers l'image l'effet de présence produit par le corps ; de n'offrir qu'un corps convenu. C'est une photographie isolée du présent, son isolement contribuant à la fabrique du mythe de la beauté intemporelle comme symptôme d'un âge épargné par la dégradation (l'âge d'or/les temps primitifs). Ainsi abolie la pesanteur du présent, cette beauté apparaît-elle comme une pure création, que même le rendu pittoresque de la mise en scène n'entache guère.

•

Nous comprenons le scepticisme des contempteurs de ce genre photographique, qui allie pittoresque et artifice, et donne à voir les images d'un semblant de paradis dans lequel les femmes conjuguent lasciveté et sensualité forcées, le tout dans des poses empruntées à la statuaire antique. Cet art est possiblement la partition toujours rejouée de la photographie coloniale face à l'altérité culturelle, confrontation qui le conduit à produire un archétype exotique. Il n'y a rien à retrancher à cette critique, si ce n'est qu'on ne peut passer outre sans considération le fait qu'il propose un nombre important d'images d'une beauté plastique indéniable, comme le montre le choix de tirages originaux réunis par Adnan Sezer et Bruno Tartarin.

Ces images convoquent une légèreté, qu'on peut opposer à la platitude condamnée, une dérision, sans doute involontaire, opposable à la hiérarchie des grands thèmes de l'art photographique — comme c'est le cas en peinture à la même époque —, une immédiateté heureuse, au cœur d'un destin colonial en train de s'accomplir et qu'on ne peut ignorer. Surtout, si cette photographie est l'expression d'une convention, elle offre aussi quelques regards plus singuliers que d'autres. On note alors un intérêt pour la qualité existentielle du modèle, dans une recherche moins portée sur la création d'une intimité artificielle : le photographe tente de donner une expression à l'intériorité de son modèle, montrant ce qu'il y aurait d'énigmatique, de gravité en elle : la beauté est ici créée par la distance et une simplicité dans la composition de l'ensemble. Cet intérêt pour le destin du modèle est peu fréquent. Un autre type de vision se rencontre également dans une réticence à la tentative convenue d'érotisation de la femme. Dans ce cas, l'attention se porte sur le caractère ethnique du modèle, la curiosité pour le « primitif » restant conditionnée par un arrière-plan essentialiste et s'inscrivant dans une esthétique de l'étrangeté. Cette curiosité, sans désir scientifique, porte sur les attributs rituels : les deux femmes maories, vêtues du tissu *korowai*, arborent la plume traditionnelle, un tatouage au menton, le moko kauae, l'une d'elles exhibant un *hei tiki* en pendentif et tenant une petite massue taranaki; sur la parure féminine: une femme de Haute-Égypte présente tous ses bijoux, une Nubienne est parée de son vêtement traditionnel de fête, une autre Nubienne, à la pose légèrement érotisée, arbore ornement frontal, anneau nasal et pendentifs; sur la parure et la scarification: comme cette femme, « Négresse du Soudan », présentée en buste, le cheveu en bataille, pourvue de ses colliers de coquillages et à demi dévêtue, tous ces attributs connotant son statut de « sauvage », qui conforte l'équivalence exotisme-primitivisme; c'est encore cette femme africaine à l'expression farouche, dont le buste partiellement dénudé laisse apparaître différentes marques de scarification sur la poitrine et le bras, tous signes qui affirment là aussi la qualification de « barbare ».

•

La plupart des compositions n'échappent pas au processus d'érotisation des corps, quelle que soit la forme que le photographe lui donne et l'origine géographique du modèle. On le note dans le raffinement de la composition, dans l'apprêt des attitudes, jusqu'à l'incohérence physique de la pose, dans l'insouciance à laquelle est obligé le modèle, dans la disposition relâchée du vêtement.

Le corps érotique est parfaitement intégré et compris dans l'imaginaire colonial le plus large. L'iconographie présente un fonds assez systématique, au sein duquel il ne faut pas ignorer des variantes. Un photographe ne déclinera pas une mise en scène similaire selon que son modèle pose dans l'espace public ou naturel, ou dans un intérieur. De même, des stéréotypes émergent selon que le modèle est originaire de telle ou telle région du monde. En Afrique, par exemple, la femme noire en général et la mauresque ne seront pas traitées de la même manière, ces femmes occupant une place différente dans l'imaginaire occidental.

Cette imposition de la nudité convie le regard à l'innocence d'une sensualité par le biais d'une représentation éloignée d'un art de la dépravation. Dans l'accumulation des artifices de mise en scène se reconnaît le plus souvent un corps sans implication véritable, captif ou inaccessible, à la pose lascive ou retenue; la femme peut être embarrassée ou digne,

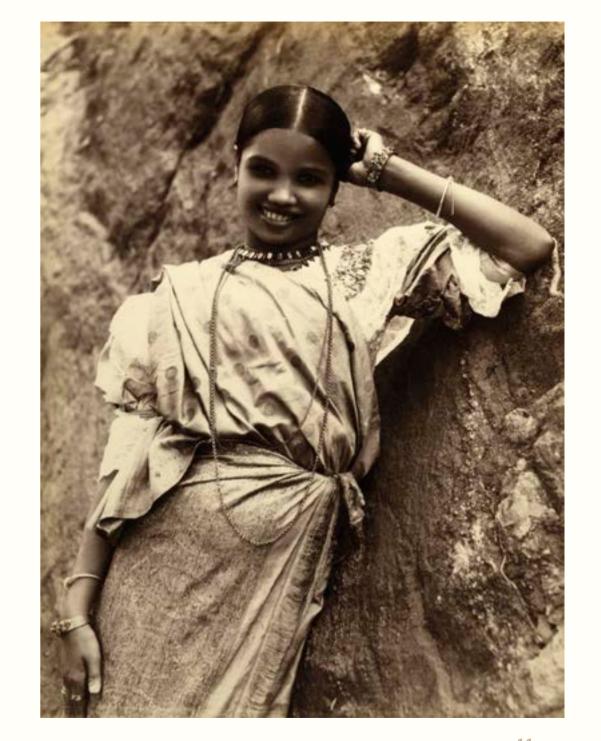
le sourire qui l'accompagne sur la plupart des clichés se faisant charmant ou parcimonieux. L'ensemble de cette iconographie oscille entre allusion à l'état de nature dans le dénudement partiel du modèle et abandon à la volupté qui relègue le modèle au rang d'objet fantasmatique.

PIERRE DOURTHE

¹ Sur ce thème, voir l'article de Gilles Boëtsch et Éric Savarese : « Le corps de l'Africaine. Érotisation et inversion », Cahiers d'Études africaines, nº 153, 1999, p. 123-144.









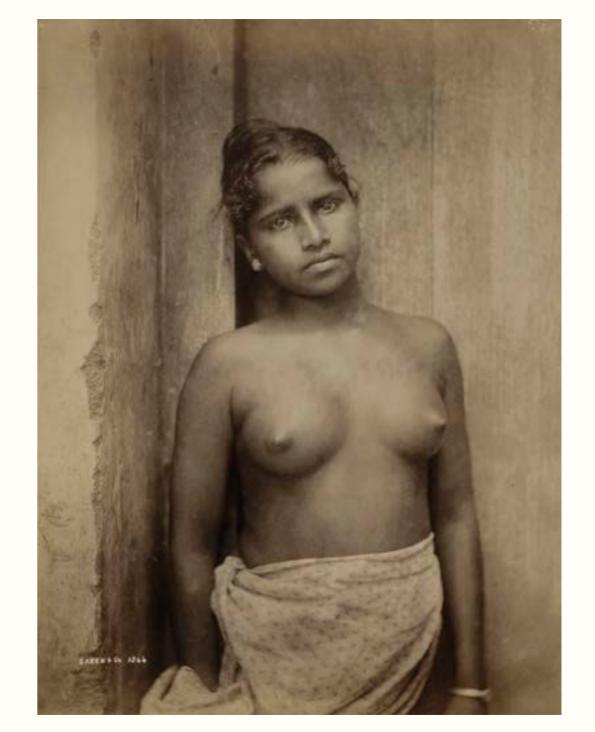
















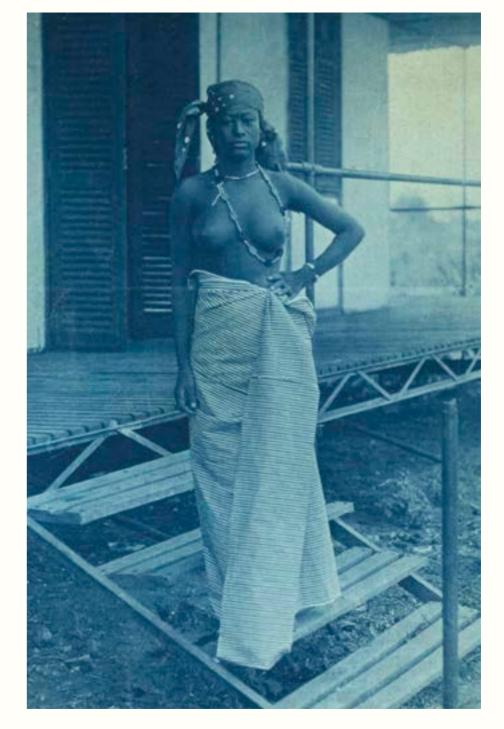




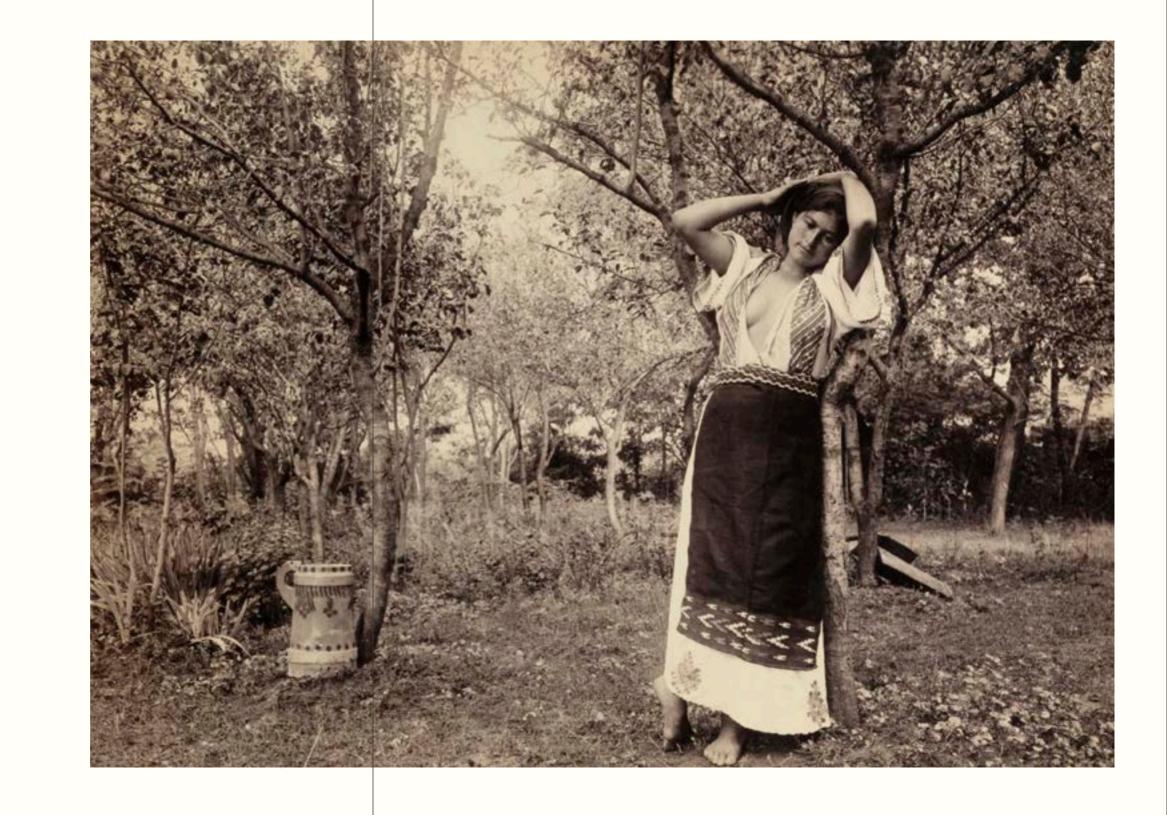










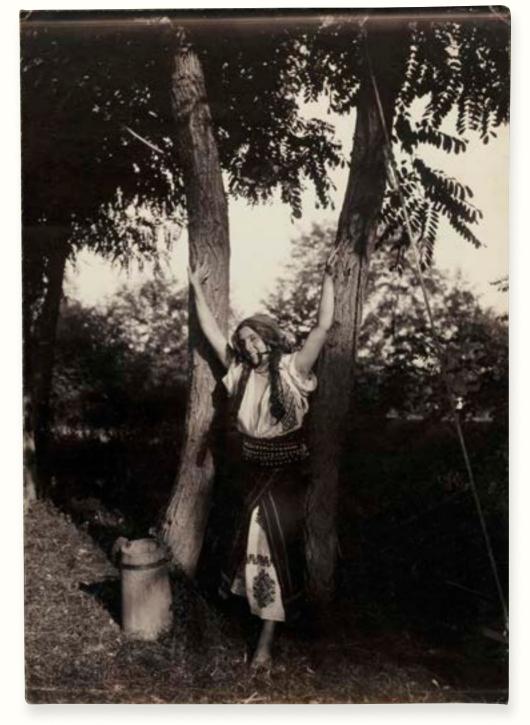
























TURQUEIRIE, ALMAHS AND ALL THINGS MORESQUE...

In 2016, the Archives Nationales d'Outremer drew on their collection of photographs to pay tribute to "Ces femmes (qui) ne savent pas leur beauté: Femmes d'Afrique, d'Algérie, des Antilles, d'Indochine, de Madagascar et d'Océanie (1892-1962)" [1].

or a book that in no way sidestepped the prejudices that glorify colonization and the white man: exotic beauties, ves, but "tristes tropiques", the main objective was to "elicit emotion and to view these photographs for their timeless beauty". To stress the empathy with the models, as it were. On the subject of Algeria, Isabelle Dion confessed to a particular difficulty: "The choice of photographs for Algeria proved complicated. In a country where a woman does not reveal herself, there is no such thing as a spontaneous portrait. And often the only photographs we have are of prostitutes or dancers". One could debate the notion of "portrait spontané", but the fact remains that no photograph of an undressed Maghrebine woman was ever published, despite the presence of several images done by the studio of Lehnert & Landrock.

Two years later, the postcolonial gaze of the sulphurous *Sexe*, *Race et Colonies* ² amassed a considerable iconographic collection in which, across all genres, studio photographs and postcards mingled with war reports, private and pornographic snapshots to prove the systematic domination of bodies by the colonial

enterprise: from penetration of the land to that of the bodies of women. From Gauguin to Algeria to the Vietnam War, how can we imagine a single moment of timelessness in the face of such a radical rejection of the invisibility of victims? In place of this demonstrative display, a number of feminist initiatives have opted for a deconstructive artistic approach deemed more respectful of the 'modèles' involved" ³.

In order to complete the historiographical context in which the work of gallery owners and the purchases of collectors, on which exhibitions and publications still depend so heavily, is now carried out, allow me to point out one last, even more recent reference. This regards the Musée du Quai Branly, which, since 2019, has been committed to "unfolding a more global history of the beginnings of photography" 4, a history that is decentralized from its European and American protagonists. The multiplicity of approaches is matched only by the incompleteness of a necessarily partial mosaic, as the publication's two directors acknowledge. For any selection is partial, if not one-sided. Insofar as it concerns women from the shores of the Mediterranean, it is above all part of a proximity of time and space that is all the more significant given that current events

do not always allow us to extract ourselves from it: "Le voile oriental, une passion française" 5... In the light of this introduction, the selection presented by Adnan Sezer and Bruno Tartarin opens up new avenues for reflection.

"FEMMES TURQUES?"

Firstly, at the heart of the Ottoman Empire itself, non-European photographers have long been studied, either by Turkish historians — as in the case of the Abdullah brothers and the Sebah family — or by exhibitions and publications devoted to the numerous Armenian photographers, many of whom also worked in Palestine and Egypt. If we confine ourselves to the studios based in Constantinople, their work is regularly included in the Orientalist corpus, on a par with that of the brothers Georges and Constantin Zangaki, Hippolyte Arnoux and Félix Bonfils (1831-1885). The series of "Femmes Turques" is thus particularly representative for the purpose of sketching out a comparative approach.

While the Ottoman studios in Istanbul used oriental accessories, as did their counterparts in Algeria at the time, the Turkish women in the Egyptian studios posed in front of what Alain Fleig described as a "set of very Bellefontaine painted backgrounds" 6... Arnoux, Zangaki and even Bonfils displayed a decorative fantasy whose originality undoubtedly appealed to the clientele, perhaps in keeping with the modernity proclaimed by the Ottoman Empire and above all the Khedive Ismaïl Pacha, whom Napoleon III had housed in the Tuileries Palace with his entourage, but also significantly Europeanizing the fantasy of the Oriental harem thus imported into the very heart of the most exclusive Parisian salons. Armchair travel...

There is indeed fantasy, and it is the role of the captions to draw attention to what we don't necessarily see. Did the clients really believe it? No matter. With palace décor a must, be it "bellifontaine", Zangaki and Arnoux would write "Sérail de Constantinople" ("Seraglio

of Constantinople") or "Harem" in emulsion. Arnoux even dared to write "Dame d'honneur du grand vizir du sultan"! ("Lady in waiting to the Sultan's Grand Vizier") Of course, none of these terms are used in the captions of the photographs of Turkish women emerging from the studios of Constantinople 8. The paradox is that neither Zangaki, Arnoux nor Bonfils ever undressed their models, whereas Pascal Sebah's (1823-1886) Danseuse shows off her navel — albeit in a much more supple movement than Zangaki's less credible Almée.

A final word on captions and their fictitious signifiers, long before the postcard: the *Femme en Somalie* [p. 86] is crowned Reine de Somalie on an earlier print, numbered 1384 and signed by Arnoux. She is also the Fille du roi d'Abyssinie (Daughter of the King of Abyssinia) in a third version! But then again, are Pascal Sebah's women really Turkish? We are guessing that they were Armenian or Caucasian, the Sultan Abdulhamid sending his police to check that no Muslim women were frequenting the studios in his capital ⁹. As for the "nourrice du négus" ("wet-nurse of the Negus") (sic), of which there is an even more demonstrative variant, none of the various editions as postcards changed a single word of the caption on the photographic print [p. 87]. This did not prevent Menelik's troops from inflicting the memorable military defeat on the Italian army at Adwa on 1 March 1896.

AT THE HOME OF

The particular care taken in photographing the women of Egypt highlights the specific characteristics of each studio: Lekegian and Bonfils opt for neutral backgrounds, Sebah for a much more modern, striking focus. In doing so, he probably borrowed from Émile Béchard (1844-?) the magnificent maternity [p. 75] whose highly pictorial sensibility is specific to the French photographer. Gabriel Lekegian (1853-c. 1920) is more frontal, opting for hieratic poses. The contrast is striking with

the necessarily wild nudity of the women of Somalia and Eritrea, so close to sub-Saharan Africa, but also with the much less wild nudity of the "Jeunes Filles Arabes" (young Arab girls) stripped of their clothes on their modest mounts and set against the backdrop of the Cairo City of the Dead, one of the photographers' most popular spots [p. 94-95]. Here, the soldier meets the photographer, as the expeditions of the Khedive's troops to Somalia in the 1870s were followed by the occupation of Egypt by British troops after the bombing of Alexandria. The Armenian Lekegian thus became the official photographer of the British troops, releasing studio nudes as postcards captioned "Types d'Orient". Schroeder & cie's truly "lurid" prints also date from these years 1880-1890, before the merger of this Swiss company with photochrom print specialist Photoglob Zurich.

A photograph by Lekegian is today still particularly captivating ^[p.83]. Could the two rather androgynous, richly adorned models be khawal, the male transvestites who, in Cairo and Alexandria, replaced public dancers from 1834 onwards? And yet the one on the left, this time covered in a veil, can also be found on a postcard captioned "Abyshian woman" by the Parisian publisher Lévy, as well as the "Donna Sudanesa" for a later series destined for Italian Libya. Another portrait by Lekegian, of a Nubian woman, would bear the signature of Lehnert & Landrock when they built up their Egyptian catalogue after 1923.

IN FRENCH ALGERIA...

Much has been written, and rightly so, regarding the reiteration of the representation of Maghrebi women, a representation trapped, as it were, in the dialectic of veiled/unveiled induced by restrictions that the "powerless" colonial photographer could only circumvent through well-known stratagems: studio staging, surrogate models, spurious descriptions. The selection in this collection does, however, allow us to nuance such

an unequivocal analysis, especially as we have already suggested a number of correspondences between the studios in Constantinople and those in the Maghreb.

Algeria, for obvious chronological and geopolitical reasons, provided the largest corpus of photographs. In the nineteenth century, however, it was not Algerian studios that massively undressed women, and it was even less so in Tunisia. Emphasis on "in the nineteenth century". Claudius Portier (1840-1910), Alexandre Leroux (1836-1912) or Paul Famin (1851-1911), as well as the studios of Alary-Geiser and Jean Geiser (1848-1923), certainly accumulated fake backdrops and orientalising accessories, but their main concern was to show the variety and exoticism of jewels and ornaments, looking for the most photogenic models possible. This documentation, for which critics must also seek to track down ethnographic fantasies and errors, has served as a serious basis for dedicated works. But can we still draw the distinction Fleig once made between the inevitably colonial photography of resident studios and the colonialist photography of Parisian publisher-photographers such as Neurdein 10? Our selection seems to point in this direction, but it's true that in the twentieth century, encouraged by the commercial boom of the postcard and a more aggressive colonial propaganda policy, some Algerian and Tunisian photographer-publishers, but not all, indulged in the "Oriental nude". After all, in his early days, Étienne Dinet painted young bathers, perhaps inspiring Geiser to capture his famous dancers...

Another observation is linked to the evolution of technical constraints. With dry collodion, then gelatino-bromide, exposure times were shortened and photographers were able to leave their studios with greater ease. With Millet in France and Guillaumet in Algeria, a naturalist school strongly influenced painters and photographers alike. What indeed is there in common between the studio reconstructions of the photographers already mentioned and the scenes composed in southern Algeria by Émile Frechon (1848-1921) and Alexandre Bougault (1851-1911)? A preoccupation with

more or less encyclopedic exoticism was succeeded by the ambition to capture, in situ, a way of life and traditions doomed to disappear, and sometimes already quite corrupted. This is obviously the case of the famous Ouled Naïl, about which literature has not been devoid of suggestive descriptions. However, Frechon, who was also a journalist, sets the record straight: in 1892, "one is Ouled Naïl as one is a merchant of galettes or beignets, origin has nothing to do with it" 11!

And the models? Dancers or prostitutes, of course. Professionals who also posed for painters. Undoubtedly. Bedouin women unconstrained by the compulsory veil, wrote Lehnert & Landrock in Tunis. Socially declassed Bedouins living on the outskirts of Tunis, wrote painter Alexandre Roubtzoff. Children from the "ouvroirs" or picked up from the streets, or from the banks of the Wadi, for a few pennies... A few first names have come down to us, according to the captions: "La Belle Nakhia [p.119] de la Tribu des Ouleds-Nails"... "La Belle Fatma, célèbre Beauté d'Alger" according to the captions on many postcards: one of Geiser and Leroux's favourite models [p. 107 et 122]. In 1927, Victor Barrucand also mentions "An Azriva Aurasienne 'Tessaâdith' whom we knew personally and whose features have been preserved in a photograph by the late Fréchon". Is this Tessaâdith, who also inspired Isabelle Eberhardt, hiding in the magnificent portrait of a young woman from the Aurès [p. 109], one of the finest works of this great French photographer based in Biskra?

LEHNERT & LANDROCK AND THE AUSTRO-GERMAN AESTHETIC

The final part of the selection takes us back to the most controversial Orientalist work of the moment: that of the Austro-German studio Lehnert & Landrock, Based in Tunis from 1904 to 1914, Rudolf Lehnert (1878-1948) also worked in Algiers and the south Saharan, where ethnic frontiers were far more porous than the nationalisms of decolonization would have us believe. The science of composition and the mastery of lighting effects are dazzling, thanks in particular to the gelatine-bromide technique mastered in Vienna by Lehnert at the world's 1st School of Photography. The double portrait of the Ouled [p. 131] has become almost iconic, and I was once able, despite a number of inaccuracies and errors that I'll have to try to rectify one day, to present a biographical essay multiplying the avenues of interpretation of a work that remains rather elusive ¹².

"The Slave Market" [p. 128-129] however, no longer needs a caption to incite the imagination, if not history, for, as Bruno Nassim Aboudrar has emphatically pointed out in relation to another scene on this same subject, Koranic law forbids the trade of devout Muslims: "purely mendacious and racist fiction, of course", concludes the author 13. Invoking a little, or a lot, of the "kitsch" in this scene, which nobody really believes in anymore, would certainly not soften the verdict, all the more so given that at the beginning of the twentieth century, Austrian tourists, lured to Tunis by Mediterranean cruises where the L&L studio sold photographic albums, would faint as soon as they discovered the site of the former slave market when visiting the city's souks.

Above all, the nudes of (very) young girls, like those of young boys, are no more accepted by contemporary critics than those of other Germanic photographers from southern Italy, such as von Gloeden and Plüschow; in Egypt, the German Anton Reiser also published nudes. It was, however, a relatively young female nude

that enabled the studio in 1906 to make a name for itself beyond the borders of the protectorate, thanks to a prize awarded by the Jugendstil magazine Die Schönheit. At photography fairs, this image, which the studio advertised as intended for artists and aesthetes, left no one indifferent. In April 1910, a columnist for the Algerian daily La Dépêche, the quasi-official organ of the colony's general government, made the following - technically approximate - comment at the Salon organized by the Photo Club d'Alger: "It is on matte albumen that is... printed this curious (sic) 'Fathma la Bédouine', by Messrs Lehnert & Landrock, of Tunis. Now here is a photo that won't go unnoticed and which is finding enthusiasts (resic)! I'd say the same of their two carbon {prints}: 'Fleur d'Orient' and 'Aischa'...

Für Kunstfreunde! "For Art Lovers" was the title of the catalogue of Oriental nudes in their studio in Tunis.

MICHEL MÉGNIN

- 1 DION Isabelle: "Ces femmes qui ne savent pas leur beauté", Loubatières, ANOM Aix-en-Provence, 2016
- ² Collectif: *Sexe, Race* et *Colonies*, La Découverte, Paris, 2018
- ³ The most recent project was run by Salma Ahmad CALLER: Making Postcard Womens Imaginarium dreaming our future out of our past, Peculiarity Press, Henley on Thames, 2022

- 4 BARTHE Christine and LACOUR Annabelle (sld): Mondes photographiques, histoire des débuts, Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Actes Sud, Paris. 2023
- ⁵ It is the title of Bruno Nassim ABOUDRAR's contribution in the exhibition catalogue of *Voilé.e.s* / *Dévoilé.e.s*, In Fine, Paris, 2019, exhibition at the Royal Monastery of Brou, for which has was the co-commissioner.
- 6 FLEIG Alain: L'aventure orientale, D'une certaine manière, 2006, page 50

- 7 This does not prevent the word *harem* from occasionally appearing today in descriptions of photographs offered for sale at public auctions notably for the supposed *Promenades du Harem* by the Abdullah Freres.
- Abdullah Freres would even go so far as to show a bared breast
- 9 PINGUET Catherine: Istanbul, photographie et sultans, 1840-1900, CNRS Editions, Paris, 2011
- 10 FLEIG Alain: Rêves de papier, La photographie orientaliste (1860-1914), Ides et Calendes, Neuchâtel, 1997
- 11 FRECHON Émile: Biskra, Gervais-Courtellemont, Algiers, 1892
- 12 MÉGNIN Michel: Tunis 1900, Lehnert & Landrock photographes, Paris Méditerranée et Apollonia, Paris and Tunis, 2005
- 13 ABOUDRAR Bruno Nassim, op. cit. page 39

TURQUERIES, ALMÉES & AUTRES MAURESQUES...

En 2016, les archives nationales d'outremer puisaient dans leur collection de photographies pour rendre hommage à « Ces femmes (qui) ne savent pas leur beauté:

Femmes d'Afrique, d'Algérie, des Antilles, d'Indochine, de Madagascar et d'Océanie (1892-1962) » [1].

our un ouvrage qui n'éludait aucunement les préjugés faisant l'apologie de la colonisation et de l'homme blanc : beautés exotiques, certes, mais tristes tropiques, l'objectif principal restait de « susciter une émotion et de regarder ces photographies pour leur beauté intemporelle ». Souligner l'empathie avec les modèles, en quelque sorte. À propos de l'Algérie, Isabelle Dion confessait cependant une difficulté particulière : « Le choix des photographies pour l'Algérie s'est avéré compliqué. Dans un pays où la femme ne se montre pas et ne se dévoile pas, il n'y a pas de portrait spontané. Et souvent les seules photographies dont on dispose sont celles de prostituées ou de danseuses ». On pourrait disserter sur la notion de « portrait spontané » mais le fait est qu'aucune photographie de femme maghrébine dénudée n'était publiée, malgré la présence de plusieurs images du studio Lehnert & Landrock.

Deux ans plus tard, le regard postcolonial du sulfureux Sexe, Race et Colonies ² accumulait un fonds iconographique considérable où, tous genres confondus, les photographies de studios et les cartes postales s'acoquinaient avec les reportages de guerre, les clichés privés et pornographiques afin de prouver la domination systémique des corps par l'entreprise coloniale: de la pénétration dans les terres à celle des corps des femmes. Gauguin, l'Algérie ou la Guerre du Vietnam, comment envisager un seul moment d'intemporalité devant un refus aussi radical de l'invisibilisation des victimes? À cette exhibition démonstrative, plusieurs initiatives féministes ont préféré une démarche artistique déconstructive jugée plus respectueuse des « modèles » ³.

Afin de compléter le contexte historiographique dans lequel s'inscrit désormais le travail des galeristes et les achats des collectionneurs dont dépendent si fortement encore les expositions et les publications, que l'on me permette une dernière référence encore plus récente. Il s'agit du Musée du Quai Branly qui, depuis 2019, s'est engagé à « déployer une histoire plus mondiale des débuts de la photographie » 4, une histoire ainsi décentrée de ses acteurs européens ou états-uniens. La multiplicité des approches n'y a d'égale que l'incomplétude d'une mosaïque forcément partielle, ainsi que le reconnaissent les deux directrices de la

publication. Car toute sélection est partielle, sinon partiale. Dès lors qu'elle concerne les femmes des rivages méditerranéens, elle s'inscrit surtout dans une proximité de temps et d'espace d'autant plus prégnante que l'actualité ne permet pas toujours de s'en extraire : « Le voile oriental, une passion française » 5 ... À la lumière de ces préliminaires, la sélection proposée par Adnan Sezer et Bruno Tartarin permet d'ouvrir quelques pistes de réflexion.

FEMMES TURQUES?

Tout d'abord, au sein de l'empire ottoman lui-même, les photographes non européens ont été étudiés depuis longtemps, soit par des historiens turcs, c'est le cas pour les frères Abdullah et la famille Sebah, soit par des expositions ou publications consacrées aux nombreux photographes arméniens dont beaucoup ont aussi travaillé en Palestine ou en Égypte. Si l'on s'en tient aux studios installés à Constantinople, leur production est régulièrement intégrée au corpus orientaliste, à l'égal de celles des frères Georges et Constantin Zangaki, Hippolyte Arnoux et autres Félix Bonfils (1831-1885). La série des « femmes turques » se révèle ainsi particulièrement représentative afin d'ébaucher une approche comparative.

Si les studios « ottomans » utilisent des accessoires orientaux, tout comme le faisaient alors leurs confrères d'Algérie, les femmes turques des studios égyptiens posent devant ce qu'Alain Fleig décrivait comme un « jeu de fonds peints très bellifontains » ⁶... Arnoux, Zangaki et même Bonfils déclinent une fantaisie décorative dont l'originalité plaît sans doute à la clientèle, s'accorde peut-être avec la modernité revendiquée par l'empire ottoman et surtout le khédive Ismaïl Pacha, que Napoléon III avait logé au palais des Tuileries avec sa suite, mais européanise très sensiblement le fantasme du harem oriental ainsi importé au sein même des salons parisiens les plus chics. Armchair travel...

Car fantasme il y a bien, et c'est le rôle du légendage de souligner ce que l'on ne voit pas forcément. La clientèle y croit-elle vraiment? Peu importe. Décor de palais oblige, fût-il « bellifontain », Zangaki et Arnoux écrivent donc « Sérail de Constantinople » ou « Harem », dans l'émulsion. Arnoux osera même un « Dame d'honneur du grand vizir du sultan »! Aucun de ces termes n'est évidemment utilisé dans les légendes des photographies de femmes turques sortant des studios de Constantinople . Le paradoxe est que ni Zangaki, ni Arnoux, ni Bonfils ne dénude jamais leurs modèles, alors que la *Danseuse* de Pascal Sebah (1823-1886) exhibe son nombril dans un mouvement cependant bien plus souple que l'*Almée* si peu crédible des Zangaki. 8

Un dernier mot sur les légendes et leurs signifiants factices, bien avant les cartes postales : la Femme en Somalie [p. 86] est sacrée Reine de Somalie sur un tirage antérieur numéroté 1384 et signé par Arnoux. Elle est aussi Fille du roi d'Abyssinie sur une troisième version! Mais après tout, les femmes de Pascal Sebah sont-elles bien turques? On les devine plutôt arméniennes ou caucasiennes, le sultan Abdulhamid envoyant sa police vérifier qu'aucune femme musulmane ne fréquente les studios de sa capitale 9... Quant à la « nourrice du négus » (sic), dont il existe une variante encore plus « démonstrative », aucune des différentes éditions en carte postale ne modifiera un mot de la légende du tirage photographique [p. 87]. Cela n'empêche pas les troupes de Menelik d'infliger à l'armée italienne la mémorable défaite militaire d'Adoua, le 1er mars 1896.

CHEZ LE KHÉDIVE

Le soin particulier à photographier les femmes d'Égypte met en valeur les caractéristiques propres à chaque studio: Lekegian et Bonfils optent pour des fonds neutres, Sebah pour une mise au point saisissante bien plus moderne. Ce faisant, il emprunte vraisemblablement à Émile Béchard (1844-?) la magnifique maternité [p. 75] dont la sensibilité très picturale est

propre au photographe français. Gabriel Lekegian (1853-c. 1920) se montre plus frontal et choisit des poses hiératiques, mais sa femme nubienne [p. 81] portera la signature Lehnert & Landrock quand ceux-ci constitueront leur catalogue égyptien aprés 1923. Le contraste est saisissant avec la nudité forcément sauvage des femmes de Somalie et d'Érythrée, si proches de l'Afrique subsaharienne, mais aussi avec celle, beaucoup moins sauvage, des « jeunes filles arabes » dépoitraillées sur leur modeste monture [p. 94-95], et sur fond de cité des morts cairote, un des spots les plus prisés des photographes. Le soldat rejoint ici le photographe, car aux expéditions des troupes du Khédive jusqu'en Somalie des années 1870 succède l'occupation de l'Égypte par les troupes britanniques après le bombardement d'Alexandrie. L'arménien Lekegian devient alors photographe officiel des troupes britanniques et diffusera des nus en studio que la carte postale légendera « Types d'Orient ». Les tirages racoleurs de Schroeder & Cie datent ainsi de ces années 1880-1890, avant la fusion de cette société suisse avec Photoglob Zurich, grand spécialiste de la photochromie.

Une photographie par Lekegian retient encore l'attention ^[p.83]. Les deux modèles plutôt androgynes, très richement parées, ne seraient-elles pas des khawals, ces garçons travestis qui, au Caire et à Alexandrie, remplacèrent les danseuses publiques à partir de 1834? On retrouve cependant celle de gauche, cette fois recouverte d'un voile, reproduite en carte postale légendée "Abyshian woman" par l'éditeur parisien Lévy, ou encore "Donna Sudanesa" pour une série plus tardive destinée à la Libye italienne.

EN ALGÉRIE FRANÇAISE...

On a beaucoup écrit, avec juste raison, sur les mécanismes de réitération liés à la représentation de la femme maghrébine, représentation prisonnière, en quelque sorte, de la dialectique voilée/dévoilée induite par des

interdits que le photographe colonial, « impuissant », ne peut donc contourner que par des stratagèmes bien connus : mises en scène en studio, modèles de substitution, légendes fallacieuses. La sélection proposée dans ce recueil permet cependant de nuancer une analyse aussi univoque, d'autant que nous avons déjà suggéré quelques correspondances entre les studios de Constantinople et ceux du Maghreb.

L'Algérie, pour des raisons chronologiques et géopolitiques évidentes, a fourni le corpus le plus important de photographies. Au XIX^e siècle, ce n'est pourtant pas les ateliers algériens qui ont massivement dénudé les femmes, et encore moins en Tunisie. J'écris bien « au XIX^e siècle ». Claudius Portier (1840-1910), Alexandre Leroux (1836-1912) ou Paul Famin (1851-1911), de même que les studios d'Alary-Geiser et de Jean Geiser (1848-1923), ont certes accumulé les faux décors et les accessoires orientalisants, mais ils se sont surtout attachés à montrer la variété et l'exotisme des bijoux et des parures, en cherchant les modèles les plus photogéniques possibles. Cette documentation, dont la critique doit aussi s'attacher à traquer les fantaisies et les erreurs ethnographiques, a pu servir de base sérieuse à des ouvrages dédiés. Pour autant, peut-on encore reprendre la distinction que Fleig avait jadis énoncée entre la photographie forcément coloniale des studios résidents et la photographie colonialiste des éditeurs-photographes parisiens tels que Neurdein ¹⁰? Notre sélection semble aller dans ce sens, mais il est vrai qu'au XX^e siècle, encouragés par l'essor commercial de la carte postale et une politique de propagande coloniale plus agressive, quelques photographes-éditeurs algériens et tunisiens, mais pas tous, se sont adonnés au « nu oriental ». Après tout, à ses débuts, Étienne Dinet peignait de jeunes baigneuses, inspirant peut-être à Geiser ses fameuses danseuses...

Une autre observation temporelle est liée à l'évolution des contraintes techniques. Avec le collodion sec, puis le gélatino-bromure, les temps de pose se sont raccourcis et les photographes ont pu sortir de leurs studios plus commodément. Avec Millet en France et Guillaumet en Algérie, une école naturaliste a fortement influencé les peintres et les photographes. Qu'y a-t-il en effet de commun entre les reconstitutions en studio des photographes déjà cités et les scènes composées dans le Sud algérien par Émile Frechon (1848-1921) et Alexandre Bougault (1851-1911)? Au souci d'exotisme plus ou moins encyclopédique a succédé l'ambition de fixer, in situ, un mode de vie et des traditions vouées à disparaître, et parfois même déjà passablement corrompues. C'est évidemment le cas des fameuses Ouleds Nails sur lesquelles la littérature n'a pas été avare en descriptions suggestives. Frechon, qui était aussi journaliste, remet pourtant les pendules à l'heure : en 1892, « on est Ouled Naïl comme on est marchande de galettes ou de beignets, l'origine n'a rien à v faire » 11!

Et les modèles, précisément? Danseuses ou prostituées, certes. Professionnelles posant aussi pour des peintres. Sans doute. Bédouines non contraintes par l'obligation du voile, écrivent un peu facilement Lehnert & Landrock à Tunis. Bédouines socialement déclassées vivant en périphérie de Tunis, précisera le peintre Alexandre Roubtzoff. Enfants sortis des ouvroirs ou cueillis dans la rue, ou au bord de l'oued, pour quelques piécettes... Quelques prénoms nous sont parvenus, au gré des légendes : « la belle Nakhia [p.119] de la tribu des Ouleds-Nails »... « La belle Fatma, célèbre beauté d'Alger » selon la légende de très nombreuses cartes postales : une des modèles préférées de Geiser et Leroux [p. 107 et 122]. En 1927, Victor Barrucand évoque également « une azriya aurasienne "Tessaâdith" que nous avions personnellement connue et dont les traits ont été conservés dans une photographie du regretté Fréchon ». Se cache-t-elle, cette Tessaâdith qui inspra également Isabelle Eberhardt, dans le magnifique portrait de jeune femme des Aurès [p. 109], l'une des plus belles réussites de ce grand photographe français installé à Biskra?

LEHNERT & LANDROCK ET L'ESTHÉTIQUE AUSTRO-ALLEMANDE

Le final de la sélection nous renvoie à l'œuvre orientaliste la plus controversée du moment : celle du studio austro-allemand Lehnert & Landrock. Installé à Tunis de 1904 à 1914. Rudolf Lehnert (1878-1948) a aussi travaillé à Alger et dans le Sud saharien, là où les frontières ethniques étaient bien plus poreuses que ne le prétendent les nationalismes issus de la décolonisation. La science de la composition et la maîtrise des effets de lumière y sont éblouissantes, grâce notamment au gélatino-bromure apprivoisé à Vienne par Lehnert au sein de la 1^{re} École de photographie jamais créée dans le monde. Le double portrait des Ouleds [p.131] est devenu quasiment iconique et j'ai pu jadis, en dépit de plusieurs imprécisions ou erreurs qu'il me faudra bien un jour tenter de rectifier, proposer un essai biographique multipliant les pistes d'interprétation d'une œuvre encore assez insaisissable 12.

« Le marché d'esclave » [p.128-129] n'a cependant plus besoin de légende pour exciter le fantasme, sinon l'Histoire car, comme l'a fait vertement remarquer Bruno Nassim Aboudrar au sujet d'une autre scène sur ce thème, la loi coranique interdit le commerce des fidèles musulmans: « pure fiction mensongère et raciste, bien entendu », conclut l'auteur 13. Invoquer un peu, beaucoup de kitsch dans cette scène à laquelle plus personne ne croit vraiment, n'adoucirait certainement pas la sentence, d'autant qu'au début du XXe siècle les touristes autrichiennes, attirées à Tunis par des croisières méditerranéennes où le studio L&L vendait des albums photographiques, s'évanouissaient dès qu'elles découvraient le site de l'ancien marché aux esclaves lors de la visite des souks de la ville.

Surtout, les nus de (très) jeunes filles, comme ceux de jeunes garçons, ne sont pas plus acceptés par la critique contemporaine que ceux d'autres photographes germaniques du sud de l'Italie, les von Gloeden et

Plüschow – en Égypte, l'allemand Anton Reiser diffusait également des nus. Ce fut pourtant un nu féminin assez jeune qui permit au studio, en 1906, de se faire connaître au-delà des frontières du protectorat, grâce à un prix décerné par la revue Jugendstil Die Schönheit. Lors des salons de photographie, cette production que le studio annonçait destinée aux artistes et aux esthètes, ne laissait d'ailleurs personne indifférent. En avril 1910, un chroniqueur de *La Dépêche algérienne*, organe quasi officiel du gouvernement général de la colonie, livrait ainsi ce commentaire – techniquement approximatif – lors du Salon organisé par le Photo Club d'Alger: « C'est sur de l'albuminé mat qu'est... imprimée cette curieuse (sic) "Fathma la Bédouine", de MM Lehnert & Landrock, de Tunis. Voilà une photo qui ne passe pas inaperçue et qui trouve des amateurs (resic)! J'en dirais autant de leurs deux charbons: "Fleur d'Orient" et "Aischa" »...

Für Kunstfreunde! titrait le catalogue des nus orientaux du studio de Tunis.

MICHEL MÉGNIN

- 1 DION Isabelle: « Ces femmes qui ne savent pas leur beauté », Loubatières, ANOM Aix-en-Provence, 2016
- ² Collectf: *Sexe, Race* et Colonies, La Découverte, Paris, 2018
- The projet le plus récent a été dirigé par Salma
 Ahmad CALLER:
 making Postcard Womens
 Imaginarium dreaming
 our future out of out past,
 Peculiarity Press,
 Henley on Thames, 2022

- ⁴ BARTHE Christine et LACOUR Annabelle (sld): Mondes photographiques, histoire des débuts, Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Actes Sud, Paris, 2023
- 5 C'est le titre
 de la contribution de
 Bruno Nassim ABOUDRAR
 dans le catalogue
 de l'exposition Voilé.e.s /
 Dévoilé.e.s, In Fine, Paris,
 2019, exposition au monastère
 royal de Brou dont
 il était co-commissaire.
- 6 FLEIG Alain: L'aventure orientale, D'une certaine manière, 2006, p. 50

- 7 Ce qui n'empêche pas qu'aujourd'hui le mot harem s'invite parfois dans les descriptions de tirages mis en vente lors de ventes publiques, notamment pour les supposées promenades du harem des frères Abdullah.
- 8 Les frères Abdullah iront même jusqu'à dévoiler un sein...
- 9 PINGUET Catherine: Istanbul, photographie et sultans, 1840-1900, CNRS Editions, Paris, 2011
- 10 FLEIG Alain: Rêves de papier, La photographie orientaliste (1860-1914), Ides et Calendes, Neuchâtel, 1997
- 11 FRECHON Émile: *Biskra*, Gervais-Courtellemont, Alger, 1892
- 12 MÉGNIN Michel: Tunis 1900, Lehnert & Landrock photographes, Paris Méditerranée et Apollonia, Paris et Tunis, 2005
- 12 ABOUDRAR Bruno Nassim, op. cit. p. 39















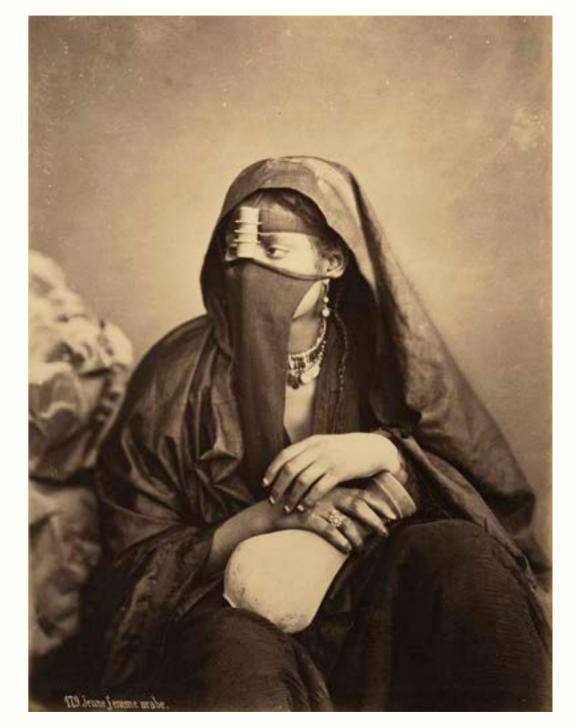










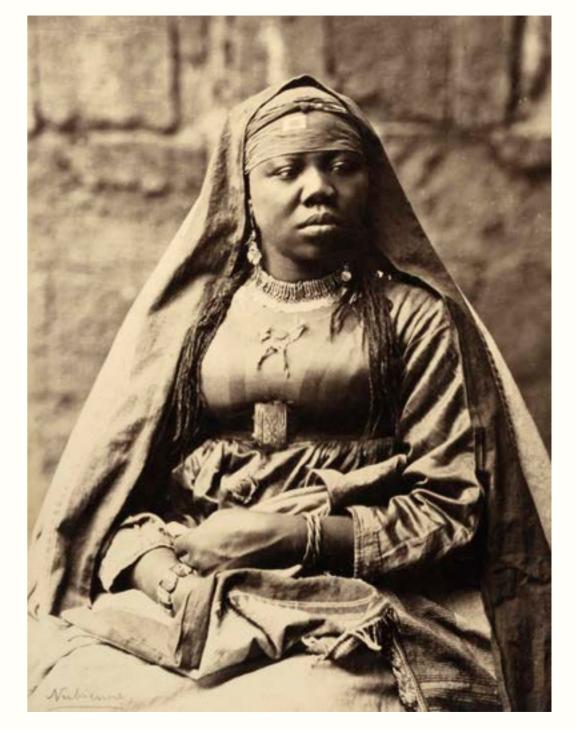




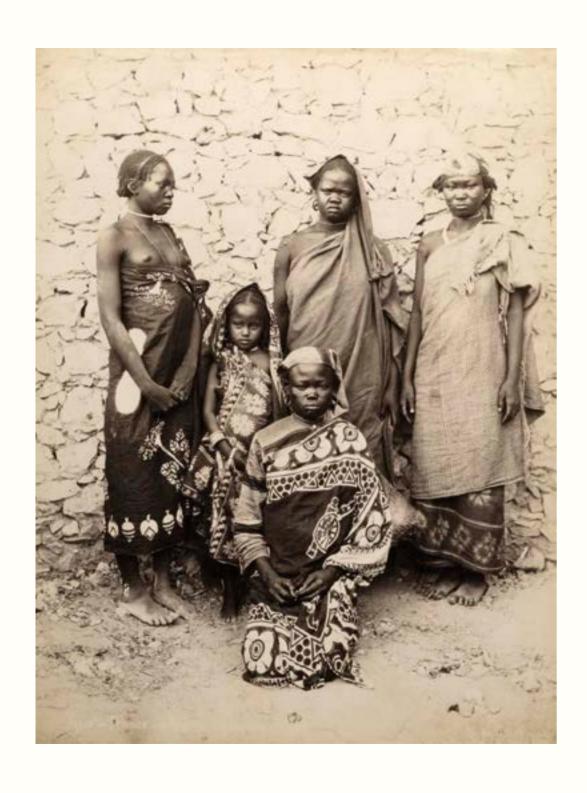




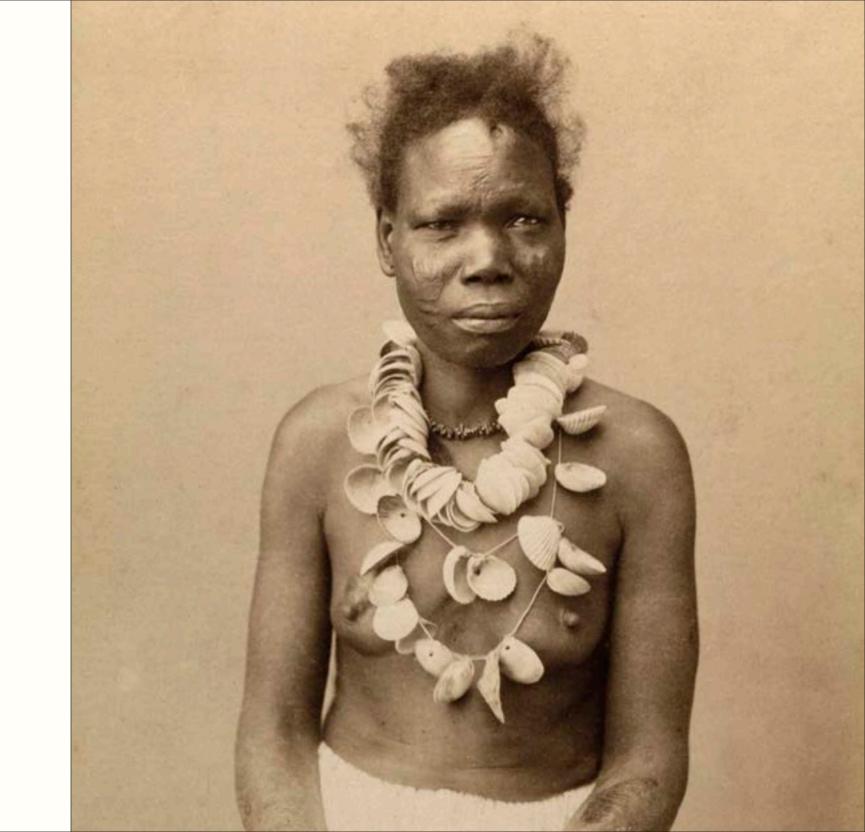










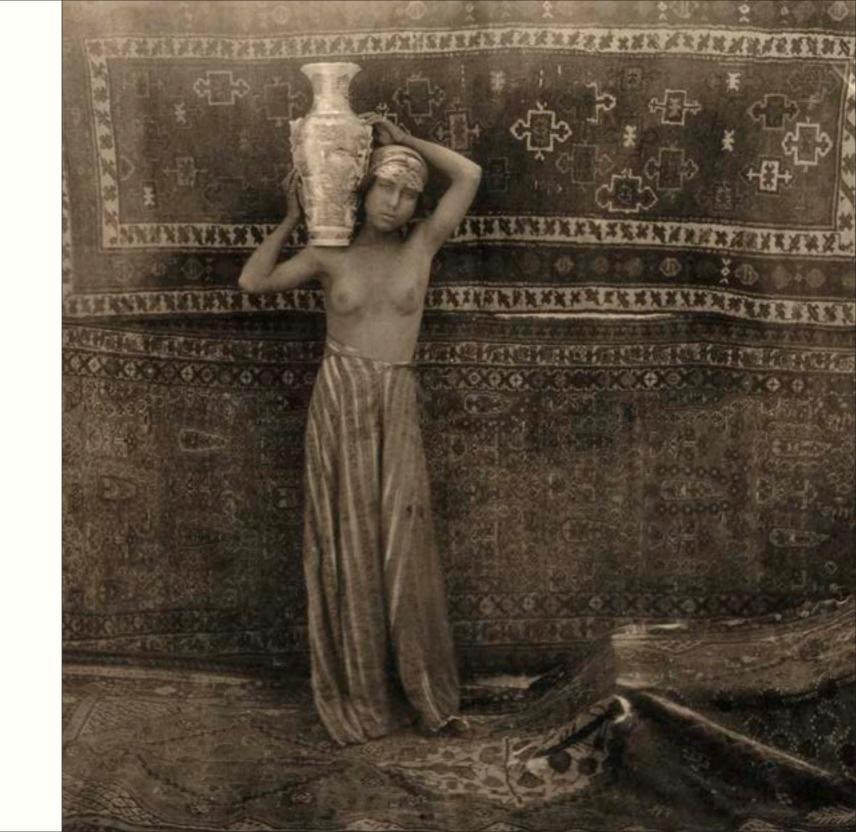






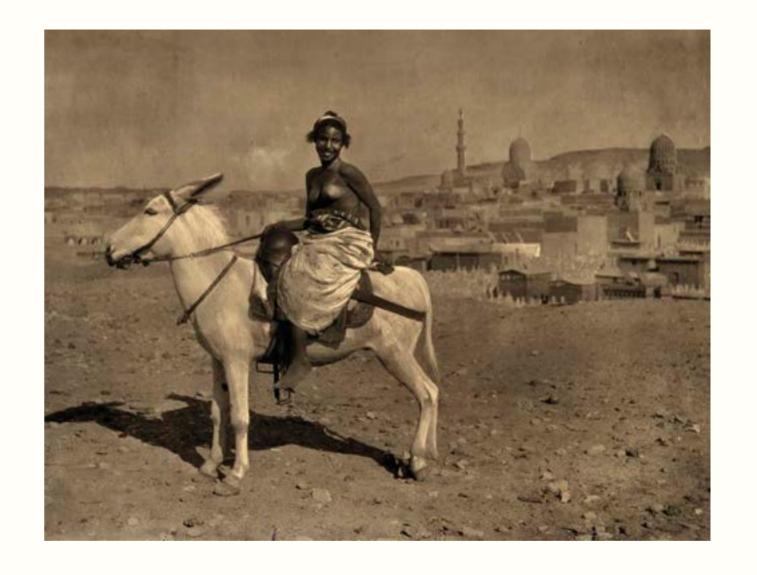
















Ferme ande de Marse













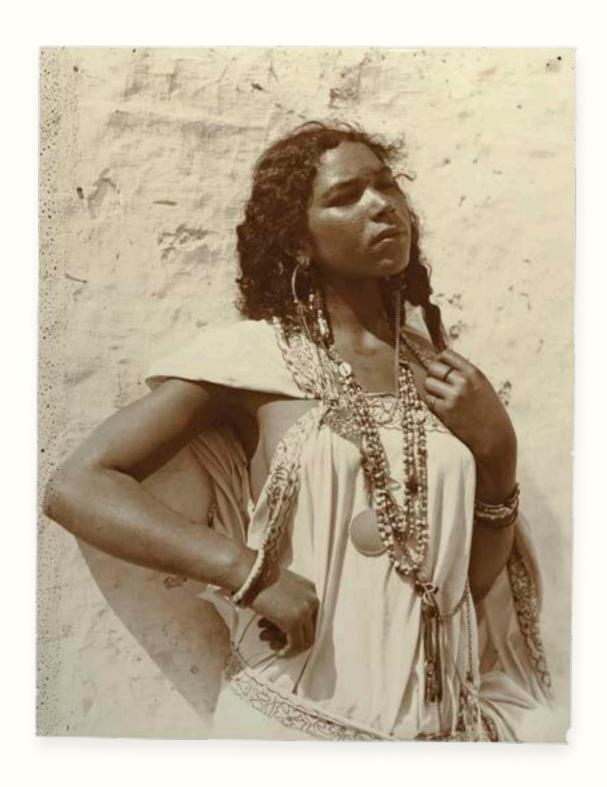




























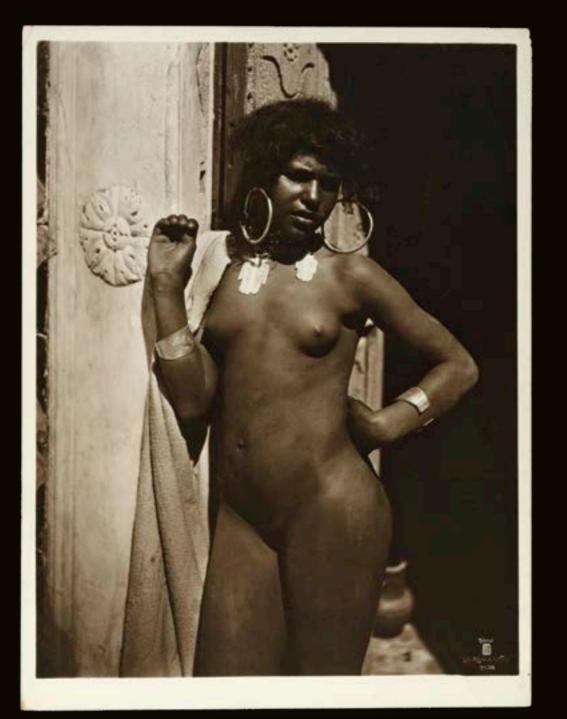


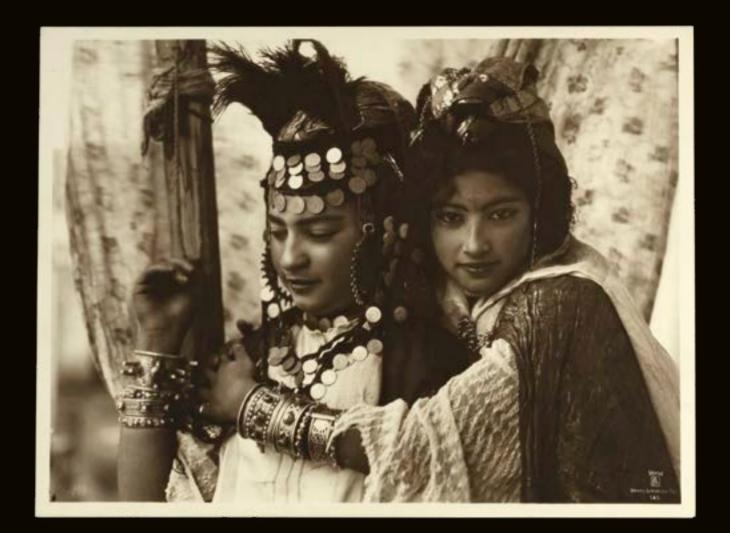














+33 6 10 01 38 97

60 rue du Mad, 54530 Arnaville

+33 6 09 75 86 57

