

Scènes d'Empire : représentation des spectacles ethnographiques dans la littérature et les arts visuels européens au temps des conquêtes coloniales

Fanny Robles

Numéro 3, 2011

Identités européennes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1089720ar>
DOI : <https://doi.org/10.21083/synergies.v0i3.1365>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

University of Guelph, School of Languages and Literatures

ISSN

1920-4051 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Robles, F. (2011). Scènes d'Empire : représentation des spectacles ethnographiques dans la littérature et les arts visuels européens au temps des conquêtes coloniales. *Synergies Canada*, (3), 1–23.
<https://doi.org/10.21083/synergies.v0i3.1365>

Résumé de l'article

Au cours des dernières décennies du 19^e siècle, le partage du continent africain coïncide avec l'apogée des spectacles ethnographiques en Europe. En tournée dans les zoos, les cabarets et les champs de foire européens, ainsi que dans les expositions coloniales et universelles, ces représentations mettent en scène des groupes d'individus indigènes des régions récemment colonisées ou sur le point de l'être. Alors que la France, la Grande-Bretagne et l'Allemagne s'affrontent à l'étranger pour affirmer leur pouvoir colonial, ces pays accueillent les mêmes spectacles dans leurs capitales respectives comme dans leurs villes de province. Notre étude se propose d'examiner la façon dont ils ont été représentés dans la littérature et les arts visuels européens, à partir d'exemples empruntés à la France, à l'Angleterre, à l'Allemagne et à l'Autriche-Hongrie. Si ce type de spectacle conduit à l'exposition d'une grande variété de peuples, et ne se limite en aucun cas à des groupes en provenance d'Afrique, notre article se cantonne à des œuvres mettant en scène des exposés originaires de ce continent. En traitant les créations en question comme autant de « signaux culturels », pour reprendre l'expression de Jean Devisse, il cherche à dégager les types de consommation visuelle ou littéraire que ces productions artistiques semblent susciter. Nous adoptons une optique essentiellement rhétorique pour tenter de déterminer les différents types d'identification sollicités chez le lecteur/consommateur, qu'il s'agisse d'une consommation impérialiste naïve du « sauvage » animal, d'une forme de compassion civilisatrice qui peut en temps de guerre se changer en méfiance, ou encore d'une complicité érotique qui va jusqu'à esquisser une contestation de l'ethnocentrisme.

© Fanny Robles, 2011



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

é
rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Scènes d'Empire : représentation des spectacles ethnographiques dans la littérature et les arts visuels européens au temps des conquêtes coloniales

Fanny Robles
Université de Toulouse

Au cours des dernières décennies du 19^e siècle, le partage du continent africain coïncide avec l'apogée des spectacles ethnographiques en Europe. En tournée dans les zoos, les cabarets et les champs de foire européens, ainsi que dans les expositions coloniales et universelles, ces représentations mettent en scène des groupes d'individus indigènes des régions récemment colonisées ou sur le point de l'être. Alors que la France, la Grande-Bretagne et l'Allemagne s'affrontent à l'étranger pour affirmer leur pouvoir colonial, ces pays accueillent les mêmes spectacles dans leurs capitales respectives comme dans leurs villes de province. Notre étude se propose d'examiner la façon dont ils ont été représentés dans la littérature et les arts visuels européens, à partir d'exemples empruntés à la France, à l'Angleterre, à l'Allemagne et à l'Autriche-Hongrie. Si ce type de spectacle conduit à l'exposition d'une grande variété de peuples, et ne se limite en aucun cas à des groupes en provenance d'Afrique, nous nous cantonnerons quant à nous à des œuvres mettant en scène des *exposés* originaires de ce continent. En traitant les créations en question comme autant de « signaux culturels », pour reprendre l'expression de Jean Devisse (Devisse, 1979 : 7), nous chercherons à dégager les types de consommation visuelle ou littéraire que ces productions artistiques semblent susciter. Nous adopterons une optique essentiellement rhétorique pour tenter de déterminer les différents types d'identification sollicités chez le lecteur/consommateur, qu'il s'agisse d'une consommation impérialiste naïve du « sauvage » animal, d'une forme de compassion civilisatrice qui peut en temps de guerre se changer en méfiance, ou encore d'une complicité érotique qui va jusqu'à esquisser une contestation de l'ethnocentrisme.

Consommation impérialiste naïve du « sauvage » animal

Si les spectacles ethnographiques peuvent parfois être assimilés à des « zoos humains », selon l'ouvrage éponyme des historiens et anthropologues du groupe ACHAC (Bancel, 2004), c'est parce qu'un certain nombre d'entre eux, et en particulier ceux qui ont pour cadre les zoos, envisagent le rapport des *exposés* à l'animalité¹. Suivant une déformation de la théorie darwinienne de l'évolution courante à la fin du 19^e siècle, les peuples africains sont alors traditionnellement placés entre l'homme blanc et les grands singes, l'Afrique demeurant le territoire de la nature sauvage². Il n'est ainsi pas rare de voir des hommes noirs intégrés à des ménageries, dans des représentations qui ne sont pas à proprement parler des spectacles ethnographiques, mais qui s'y apparentent dans leur mise en scène d'individus jugés « exotiques ». C'est le cas par exemple de la galerie zoologique de Charles Huguet à Paris, dans laquelle les montreurs de bêtes indigènes servent parfois d'interlocuteurs aux anthropologues amateurs, comme en témoignent les papiers de la Société de Géographie³. Le tableau *Menagerie/In der Tierbude* de Paul Friedrich Meyerheim, qui date de 1894, souligne la quasi identité de l'homme africain et de l'animal qu'il porte sur ses épaules, les deux corps semblant se confondre par un jeu de continuité picturale [Fig.1]. L'espace scénique est ici clairement détaché des spectateurs, qui sont habillés de la tête aux pieds, et dont le nombre contraste avec la singularité de l'homme noir qui, lui, est presque nu. Paradoxalement, alors que l'homme exposé est celui qui supporte le poids de l'animal, le véritable héros semble être ici l'homme blanc, qui a le courage d'ouvrir la gueule du crocodile. L'observateur occidental *devant* le tableau se trouve ainsi dans la position des spectateurs *dans* le tableau et s'identifie à ce même héroïsme humain, face au danger animal.



Fig.1 « Menagerie/In der Tierbude », Paul Friedrich Meyerheim, 1894.

La cohabitation du sujet noir avec les spécimens animaliers se retrouve au cœur du tableau *Tierbude*, dans lequel la foule des hommes à gauche fait face aux animaux exotiques à droite, une jeune femme africaine s'étant glissée parmi ces derniers [Fig.2]. La jeune femme est elle aussi dans une attitude d'observation mais on ne sait qui elle regarde, des animaux ou des hommes. Visuellement, de toute évidence, elle est du côté du monde animal, source de toutes les curiosités pour l'observateur du tableau. Meyerheim est d'ailleurs un habitué des sujets animaliers : une autre œuvre du peintre représentant des « Indiens sauvages », scène de 1877, met en scène les protagonistes au milieu des bêtes, dans ce qui s'apparente également à une ménagerie [Fig.3]. Il faut dire que l'Allemagne est à l'époque le pays où l'association des hommes exposés avec le monde animal est sans doute la plus explicite, puisque c'est là-bas que l'entrepreneur Carl Hagenbeck, d'abord spécialisé dans les animaux exotiques, inaugure en 1876 ses fameuses expositions « anthropo-zoologiques » (*Anthropologisch – Zoologische Ausstellungen*) en usant de ses relations pour étendre l'importation des animaux inférieurs à celle des hommes, afin de satisfaire la curiosité zoologique grandissante du public européen⁴. Les spectacles d'Hagenbeck font ensuite le tour des capitales d'Europe avant de s'implanter dans le parc zoologique d'Hambourg, fondé par l'homme d'affaires en 1907. La forme du village indigène prend alors progressivement la place du spectacle ethnographique itinérant (Thode-Arora, 2004 : 82).



Fig.2 « Tierbude », Paul Friedrich Meyerheim, . 1885.



Fig.3 « Schaustellung wilder Indianer », Paul Friedrich Meyerheim, 1877.

C'est dans l'Autriche-Hongrie voisine que le poète Peter Altenberg rend visite aux Ashantis (indigènes de la future colonie anglaise du Ghana) exposés dans le Tiergarten ou Jardin zoologique de Vienne. Même si l'Empire austro-hongrois ne possède à l'époque aucun territoire africain, comme le rappelle Katharina von Hammerstein, l'étendue et la diversité de son territoire européen rendent les questions d'identité et d'altérité particulièrement préoccupantes, ce qui expliquerait le succès des spectacles ethnographiques en l'absence même de colonies (Von Hammerstein, 2007 : 102). Dans son recueil de poèmes *Ashantee* (1897) Altenberg remet en cause la naïveté de l'association « naturelle » des Africains au domaine de l'animalité. Les exposés eux-mêmes sont les agents de cette remise en cause, à l'image de la jeune Tioko, dont le poète s'est épris, qui prend la parole :

Wilde müssen wir vorstellen, Herr, Afrikaner. Ganz närrisch ist es. In Afrika könnten wir so nicht sein. Alle würden lachen. Wie, « men of the bush », ja, diese. In solchen Hütten wohnt Niemand. Für dogs ist es bei uns, gbé. Quite foolish. Man wünsht es, dass wir Tiere vorstellen. Wie meinen Sie, Herr?! Der Clark sagt : « He, Solche wie in Europa gibt es genug. Wozu braucht man Euch?! Nackt müsst Ihr sein natürlich. » (Altenberg, 1897 : 14)⁵

L'Africain animalisé serait donc nécessaire à la définition de l'Européen civilisé, au mépris des similitudes culturelles effectives, la vision d'une altérité naturelle et brute permettant à ce dernier de s'inscrire au sommet de la chaîne du progrès. Loin d'être des phénomènes isolés, les spectacles ethnographiques s'inscrivent en effet dans le cadre plus large de l'entreprise coloniale et civilisatrice, l'homme exposé devenant l'instrument de la définition identitaire impérialiste. C'est ainsi que lors de l'Exposition universelle se tenant à Paris en 1889, deux peintures de Charles Toché, ayant pour modèles respectifs un homme et une femme exposés, jouxtent de part et d'autre l'entrée de la Section d'Anthropologie. Sur la toile de gauche, on voit Esther, membre du groupe de Khoisans exposés en 1889 au Jardin zoologique d'acclimatation de Paris en tant que « Hottentots » ; sur celle de droite, l'aborigène australien Billy, qui se donne en représentation avec sa troupe dans les capitales européennes durant les deux dernières décennies du 19^e siècle (Poignant, 2004 : 194-195). Entre ces deux toiles, à l'arrière-plan dans la salle d'exposition, deux squelettes — d'orang-outang et de gorille — se dressent de part et d'autre d'un modèle anatomique d'homme blanc. L'exposition vient ici au service de l'éducation, l'homme exposé se changeant paradoxalement en œuvre d'art alors que l'homme blanc est support scientifique : lui seul demeure le « modèle » humain, figure d'identification du visiteur européen, là où l'« exotique » donne à voir une simple variété de l'espèce. Si l'homme blanc est plus que nu puisqu'il est écorché afin de dévoiler ses organes, c'est la nudité des « sauvages » exhibés qui retient l'attention du spectateur comme une nudité culturelle alors que celle du blanc est toute pédagogique, nécessaire à l'acquisition d'un savoir qui est l'attribut du Blanc civilisateur. L'état primitif de l'exposé, qui tend à le rapprocher de l'animal par contiguïté visuelle, en fait tour à tour une figure de « sauvage » attendrissant ou de terrible ennemi.

De la compassion à la méfiance

Loin d'être figée, l'image du « sauvage » n'a cessé de fluctuer dans la pensée européenne. Dans *Le Cannibale. Grandeur et décadence*, Frank Lestringant s'intéresse au cannibalisme, illustration la plus frappante de la sauvagerie, et rappelle que si des philosophes comme Montaigne réhabilitent l'anthropophage des Amériques au 16^e siècle, suivis par les philosophes des Lumières au 18^e siècle, ce même siècle voit une dégradation de cette valorisation jusqu'à sa décadence totale au 19^e siècle (Lestringant, 1994). Jan Nederveen Pieterse va dans le même sens dans son ouvrage *White on Black : Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, dans lequel il rappelle qu'à la suite des révolutions américaines et françaises, et du développement progressif de l'expansion coloniale, l'Europe devient un modèle appelé à rayonner sur le monde. Après les Amériques, l'attention du continent se porte alors plus particulièrement sur l'Afrique où le « sauvage » est défini négativement. Nederveen Pieterse rappelle en effet la caractérisation de cette figure par une série d'absences : absence ou rareté de vêtements, de possessions, des attributs de la civilisation (Nederveen Pieterse, 1995 : 35). L'entreprise civilisatrice européenne a donc pour obligation de combler ce manque tout en ne manquant pas de le souligner.

La civilisation du « sauvage », qui est païen par essence (alors que certains des indigènes exposés en Europe avaient déjà été en contact avec des missionnaires) passe par la conversion au christianisme. C'est le sujet de l'un des rares romans européens du 19^e siècle à se pencher exclusivement sur le destin imaginaire d'un Africain exposé : *The Quickening of Caliban : A Modern Story of Evolution*, publié en 1893 par l'anglais John Compton Rickett. Il y raconte l'histoire de Forrest Bokrie, indigène d'Afrique de l'Ouest (on ne sait pas exactement de quel pays il est originaire) exhibé dans l'ouest de Londres en qualité de « chaînon manquant » ou « Homme Singe ». Sans morale, il se laisse aller aux excès de l'alcool et à la violence. L'instigatrice de la réforme de Bokrie est Christina, une jeune bourgeoise qui s'efforce d'humaniser l'Africain : « an enthusiastic young woman had set to work to produce a soul in this African

enigma » (Compton Rickett, 1893 : 203). Le lecteur du 19^e siècle, solidaire de la « mission civilisatrice » européenne, s'identifie à la jeune femme dans sa compassion chrétienne et son projet réformateur. L'exposé est quant à lui réduit au statut de brute, comme Bokrie lui-même l'affirme : « I am only a big beast without a spirit » (*ibid.* : 238). Gracebroke, un jeune Anglais secrètement amoureux de Christina, la met en garde contre la transformation qu'elle essaie d'opérer chez le « sauvage » : « If you succeed in your scheme of salvation you will have destroyed the poor man's individuality, and he will prove of no further use to the showmen » (*ibid.* : 122). Une fois que la religion chrétienne lui est révélée, à la fin du roman, Bokrie cesse de se donner en spectacle, comme si l'exposition était nécessairement exposition du « sauvage » impie qui n'a pas pleinement le statut d'homme.

Bokrie semble trouver son pendant spectaculaire et réel chez les fameux Pygmées de l'entrepreneur Farini [Fig. 4]. Dans son article « Africa meets the Great Farini », Shane Peacock précise que le bras droit de l'entrepreneur va les chercher dans le désert du Kalahari, en 1884, et qu'ils sont alors présentés à l'Aquarium de Londres en tant que « Earthmen », « pygmies » ou « yellow dwarves » (Peacock, 1999 : 94). Ils se produisent ensuite sur la côte Est des États-Unis et en Europe, sans oublier un passage remarqué aux Folies Bergère en 1886. C'est Farini qui prend la décision d'habiller les pygmées avec des peaux de léopard, et il affirme que leur teint jaunâtre (« yellow dwarves ») est dû au fait qu'ils habitent sous terre! On retrouve ici le contraste entre la quasi nudité des exposés et l'habillement bourgeois de l'exposant. La taille réduite des pygmées, qui participe de leur réduction au statut d'enfants, suscite la compassion du spectateur pour le « sauvage » attendrissant⁶. Ce dernier sentiment vient désamorcer l'allusion au cannibalisme contenue dans l'étrange mise en scène du Royal Aquarium : les Pygmées y brandissent leurs armes sur l'enfant étendu, qui est assimilé à un animal qu'ils viennent de tuer, comme le souligne la légende : « rejoicing over a slained animal ». La sauvagerie montée de toute pièce en devient ici presque ridicule.

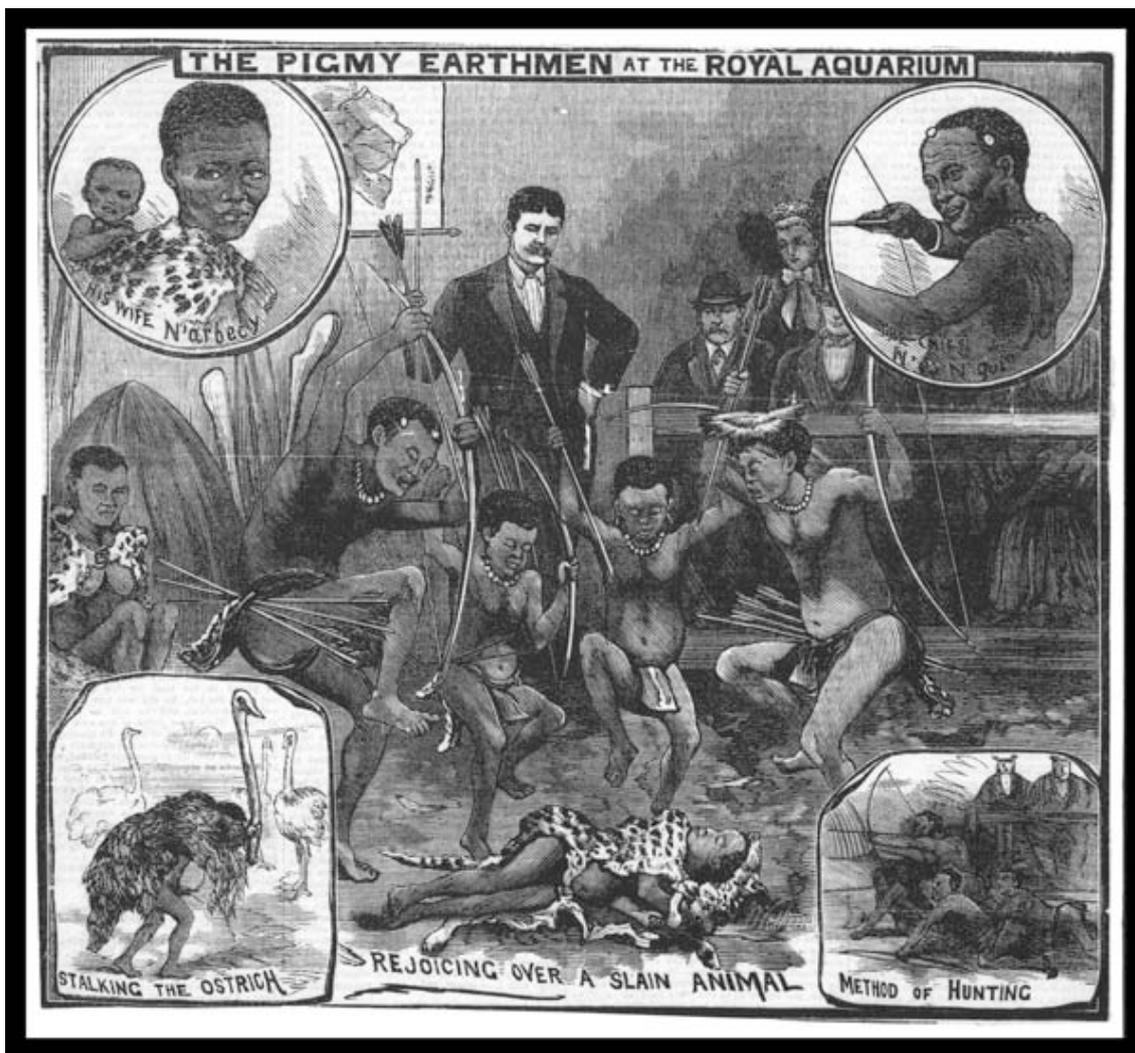


Fig.4 « The Pigmy Earthmen at the Royal Aquarium », 1884, gravure sur bois. Bodleian Library, Oxford.

Certaines œuvres, d'apparence comique, n'en mettent pas moins en garde contre une compassion exagérée pour les « sauvages », en particulier lorsqu'il s'agit d'ennemis de guerre. C'est le cas des représentations humoristiques des Zoulous publiées par le journal *Judy, the London Serio-Comic Journal*, un hebdomadaire conservateur sans prétentions intellectuelles [Fig.5]. Alors que la guerre Anglo-Zoulou de 1879 fait rage en Afrique du Sud, le journal ironise sur la soi-disant gentillesse des « Friendly Zulus » de Farini mis en scène à l'Aquarium de Londres. Ainsi, dans un article publié le 16 juillet 1879, on peut lire : « a proposed exhibition of so-called "Friendly Zulus" at the Westminster Aquarium has been withdrawn in consequence of a representation from the Government that such an exhibition would hardly be consonant with the feelings of the country ». Cette information est accompagnée d'un poème humoristique sur la gentillesse du Zoulou. Deux jours plus tard, le « Poor Zulu » fait suite au « Friendly Zulu » et le poème porte la mention « dedicated to those Unpatriotic Liberals who disgrace their country » [Fig.6]. L'aspect comique de la caricature contraste ici avec les difficultés rencontrées par les forces britanniques en Afrique du Sud, dans une guerre qui se solde dans un premier temps par une série d'échecs pour l'armée de la Couronne. On touche ici à l'ambivalence fondamentale du grotesque, soulignée par Victor Hugo dans sa préface à *Cromwell* : « d'une part il crée le difforme et l'horrible, de l'autre le comique et le bouffon » (Hugo, 1968 : 71).

THE FRIENDLY ZULU.

In reply to the irrepressible member for Jenkins in the House of Commons, it was stated by Mr. Cross that a proposed exhibition of so-called "friendly Zulus" at the Westminster Aquarium had been withdrawn in consequence of a representation from the Government that such an exhibition would hardly be consonant with the feelings of the country.



'M a harmless and friendly Zulu, And no manner of mischief I'd brew; I'm as mild as a lamb, Oh! believe me, I am, And the words that I speak are quite true.

Yet I'm forced to stay quiet and dumb, And to twiddle my finger and thumb; I may not display My nice playful way At the Westminster A-quari-um.

My shield I will hang up on high, I'll surrender my sharp assegai,

From theft I'll abstain,
From murder refrain,
And like WASHINGTON ne'er tell a lie.

I'm a sort of a new Foo-fo-fum;
And I've far for publicity come;

Now is it not hard
That I am debarr'd
From a show at the A-quari-um?

For I'm civilised now as you see,
None more civilised surely could be,
And my manners are such,
With my toothpick and crutch,
That I ornament so-cis-tee.

Oh, I pray, don't look sour and glum,
Nor receive me with ha! hem! and hum!
Ain't I man and brother
As well as another?
Yet I'm thrust from the A-quari-um.

Ominous.

LORD BRACONFIELD has declined with thanks the golden wreath or chaplet of Mr. TRACY TURNERRELL. Thus the good intentions of the donors are thwarted, and Mr. TURNERRELL's patriotic desire frustrated. But let him be comforted—was not the proposed present itself made of "beaten" gold?

New Ready, price Eight Shillings,
VOLUME XXIV. OF "JUDY."
Handsomely bound in red cloth, gilt edges. Cases for binding same, 2s. Reading cases, 1s. 4d. each.

Ready shortly, One Shilling. Post free, 1s. 2½d.
HIGH TIDE.
A BOOK FOR LOW WATER AND LOW SPIRITS.
Containing in all nearly 300 Comic Pictures, illustrating every phase of Seaside Life, from the "Journey Down" to the "Journey Home Again."
* * "HIGH TIDE" contains eight full-page illustrations, beautifully printed in colours.

Fig.5 « The Friendly Zulu », *Judy*, or the *London Serio-Comic Journal*, 16 juillet 1879.

THE "POOR ZULU."

(Dedic'ed to those U-patriotic Lib.rals. who disgrace their country.)



YOU pity the treach'rous Zulu,
Oh! Buhoo!
The unfortunate down-crushed Zulu,
For a master you take him,
A black angel make him,
Your country is nothing to you,
And that's true.

You exult at a Zulu success,
For no less
Will please you than Zulu success;
Notwithstanding your screeching,
And teaching and preaching,
The fact is you're all in a mess.
Come, confess!

Your conduct is shockingly base;
A disgrace
To your country is conduct so base;
You renegade rabble,
Your puerile babble

Won't gain you an office or place.
That's the case.

Do you care for old England one whit?
Not a bit.
For your country you care not one whit;
You radical bowlers
And place-seeking growlers,
On Government bun-bes you'd sit.
That's just it.

But the're patriots still in the land,—
Understand,
There are those who love dearly their land,
And the voice of the nation
'S against your dictation.
Despite all the dodges you've planned—
Understand!

The Conservatives will not turn out
At your shout,
Your screech won't turn Government out;
With your ranting and railing,
The Zulus bewailing,
You'd better mind what you're about,
Without doubt.

NOTICE.

Requiring more commodious premises than we formerly occupied in Fleet Street, we beg to notify to our readers that the Editorial, Advertisement, and Publishing Offices of "JUDY" have been removed to **No. 99, SHOE LANE, FLEET STREET,** *where all communications should be now addressed.*

NOTICE.

JUDY'S Shilling and other Books will appear from time to time, due notice being given of the dates of publication.

Fig.6 « The Poor Zulu », *Judy*, or the *London Serio-Comic Journal*, 18 juillet 1879.

Si l'horreur côtoie le comique dans certaines illustrations, elle peut aussi être associée à un certain érotisme. Les mythiques Amazones, dont la beauté n'a d'égale que la cruauté légendaire, incarnent cette ambiguïté dans l'imaginaire européen. Dans le cadre des spectacles ethnographiques qui nous occupent, les Dahoméennes constituent la version contemporaine et africaine de ces dangereuses séductrices. Les observateurs de l'époque remarquent que des femmes combattent aux côtés des guerriers dahoméens (le Dahomey étant le Bénin actuel) et, après la victoire de l'armée française contre

les hommes du roi Béhanzin à Abomey en 1892, les « Amazones du Dahomey » viennent se donner en spectacle en France et dans d'autres pays d'Europe. C'est ainsi qu'en 1893, cent Dahoméens et vingt-cinq Amazones sont exposés au Champ de Mars [Fig.7]. Malgré l'infériorité numérique des femmes dans le spectacle, on remarque le choix des publicistes d'une Amazone comme personnage central de l'affiche promotionnelle. Dans cette représentation quelque peu androgyne, la violence du corps « sauvage », qui s'appête à décapiter deux prisonniers, semble effacer la frontière entre les genres. La cruauté du geste de la Dahoméenne en fait l'écho de cette femme fatale omniprésente dans la littérature européenne fin-de-siècle, à ceci près que là où son double européen est parée des atours de la femme moderne, sa cruauté étant la plupart du temps raffinée, la femme fatale africaine semble affirmer sa fureur castratrice dans une sauvagerie décomplexée. La menace représentée par la sauvage guerrière est cependant annulée par la défaite historique et laisse place chez le spectateur à l'appréhension érotique, ultime mode de consommation, visuelle ou littéraire, des sujets exposés.

De la complicité érotique au relativisme esthétique

Certains des codes visuels des affiches de spectacles ethnographiques se trouvent réutilisés dans les publicités contemporaines, le « sauvage » africain servant paradoxalement à vanter les mérites de la société de consommation naissante. Ainsi les commerçants parisiens Moysse et Lhullier affirment-ils sur leur affiche publicitaire que « Si Behanzin a pu fuir aussi rapidement d'Abomey, c'est grâce à une bicyclette de notre maison enlevée à un vélocypédiste militaire par une Amazone, laquelle en avait fait cadeau à son Roi. Ce titre de fournisseur involontaire du roi Behanzin nous autorise donc à appeler notre bicyclette la Dahoméenne » [Fig.8]. On assiste donc ici à un effacement de la réalité de la guerre derrière le comique de situation, la transformation verbale de l'Amazone en objet (la guerrière devient bicyclette) allant progressivement vers une utilisation visuelle de son corps érotisé pour vendre l'objet de consommation [Fig.9].

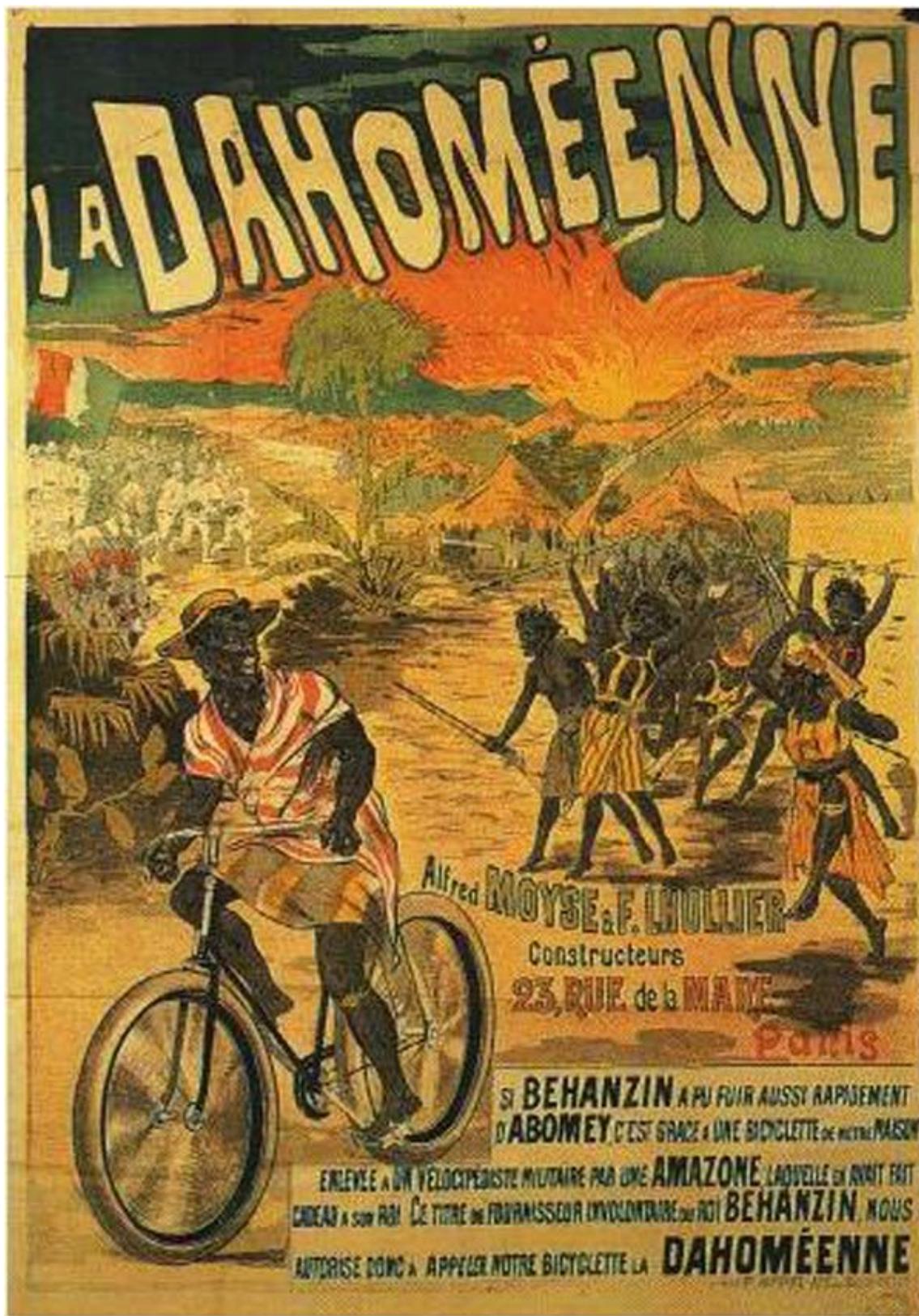


Fig.8 Affiche publicitaire pour « La Dahoméenne », Anonyme, vers 1894. Bibliothèque Nationale de France.

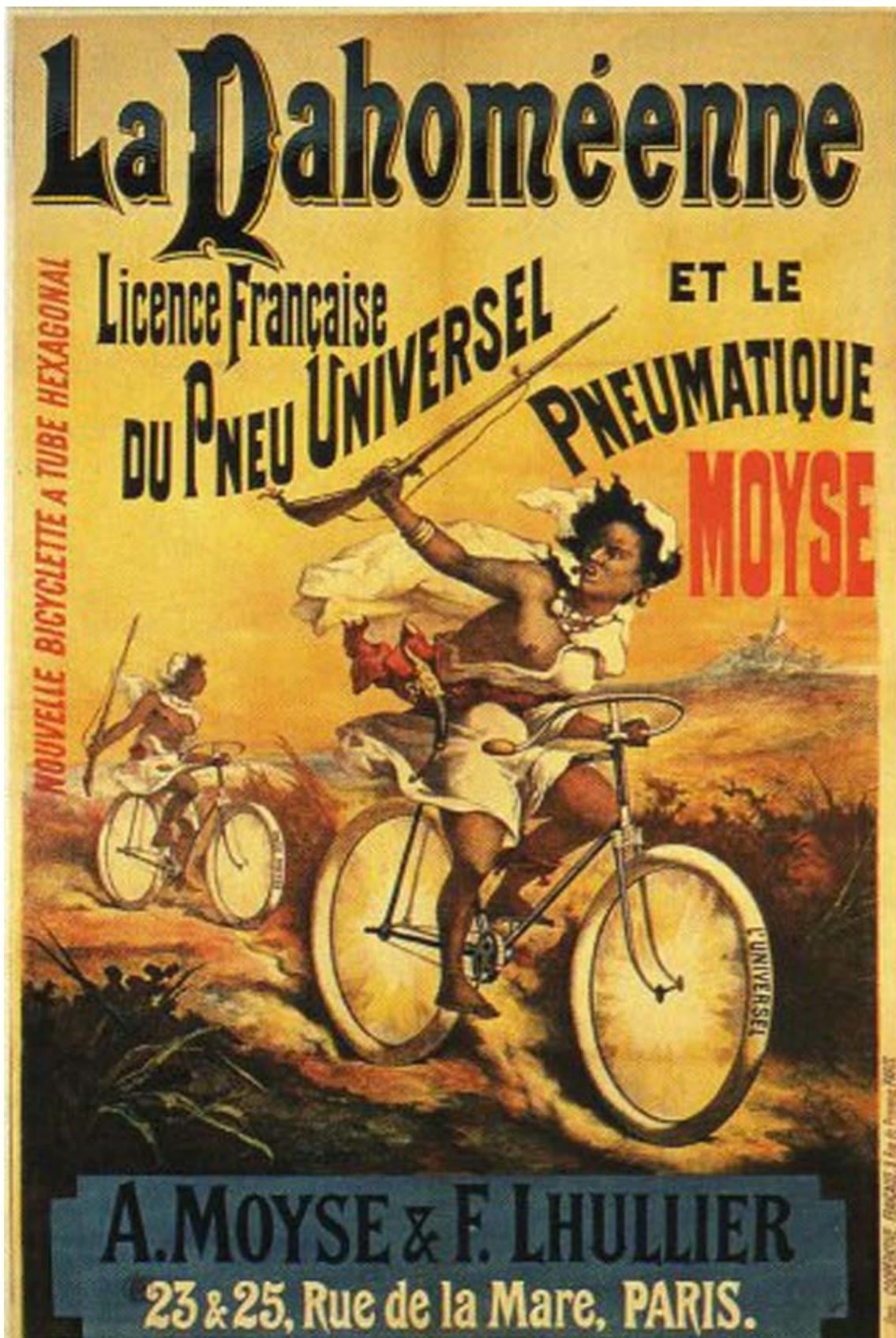


Fig.9 Affiche publicitaire pour « La Dahoméenne », Anonyme, 1894.

Par ailleurs les corps noirs exposés, souvent peu vêtus, contrastent avec le raffinement naissant des grands magasins. À l'occasion de la venue des guerriers dahoméens au Jardin zoologique d'acclimatation en 1891 (et donc avant même la fin de la guerre), le Jardin publie un petit livre dans lequel des pages de vulgarisation ethnographique côtoient les publicités pour les grands magasins de la place de Clichy [Fig.10][Fig.11]. Sur la publicité de la première page, on peut déceler un jeu sur le mot « jardin » : alors que le Jardin d'acclimatation est réservé aux « sauvages », la Belle Jardinière propose des vêtements aux Français « civilisés ». De même, une double page fait contraster l'Amazone, armée d'un couteau, avec la finesse des eaux de toilette, même si l'origine russe des parfums exhale un certain exotisme et qu'une forme de raffinement semble étrangement habiller la « sauvage »-[Fig.12][Fig.13]. Au-delà du contraste s'instaure ici un véritable parallèle : la femme occidentale est au fond sauvage derrière son apparence sophistiquée, esquissant l'archétype artistique de la « femme fatale fin-de-siècle » précédemment mentionné.

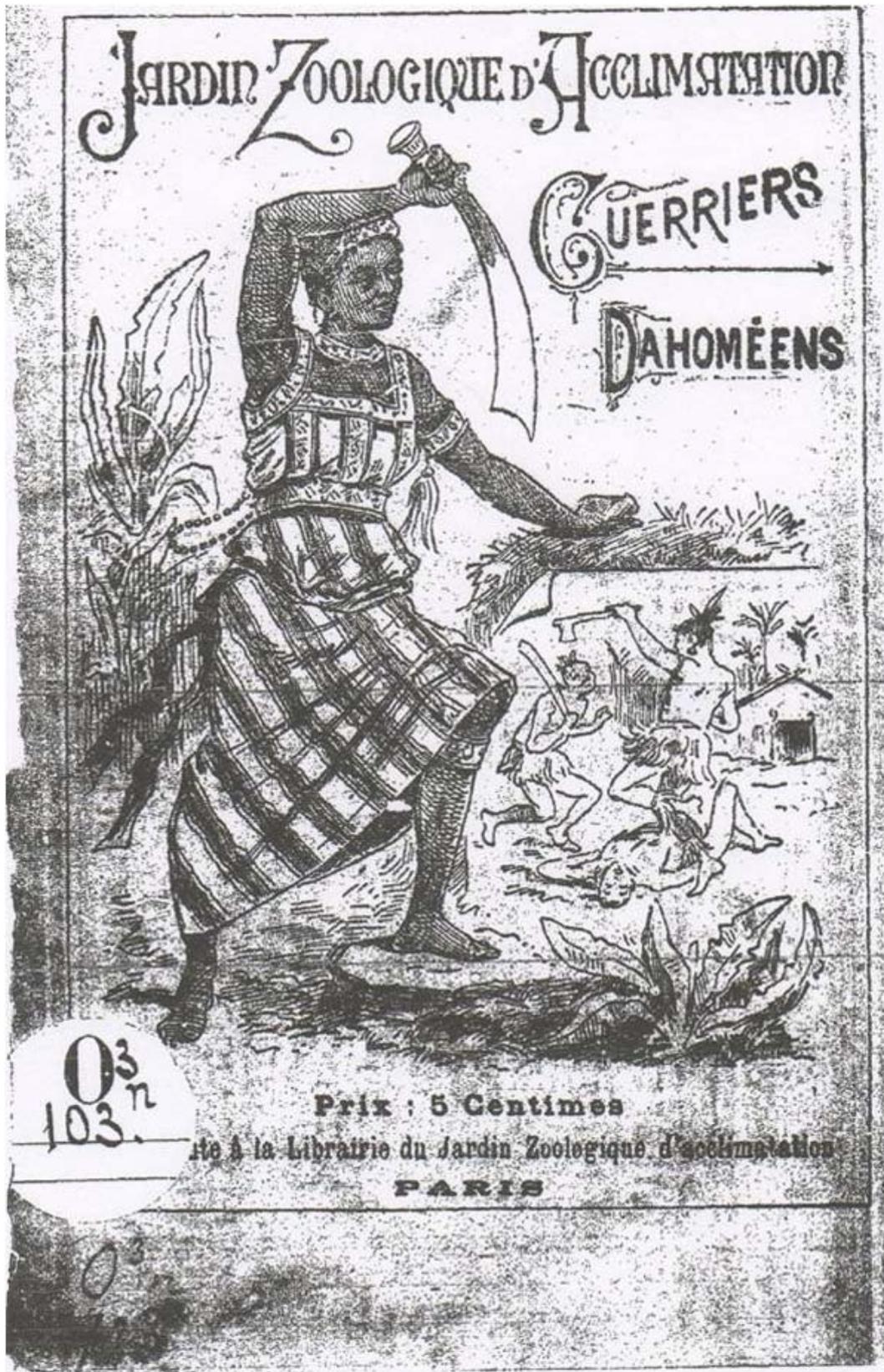


Fig.10 Couverture de *Guerrières et guerriers du Dahomey au Jardin zoologique d'acclimatation* : février 1891. Jean-Camille Fulbert-Dumonteil. Paris : Jardin zoologique d'acclimatation. Bibliothèque Nationale de France.

MAISON DE LA
BELLE JARDINIÈRE
2, Rue du Pont-Neuf, PARIS

VÊTEMENTS
tout
FAITS
et sur
MESURE
pour
HOMMES
pour
JEUNES GENS
et pour
ENFANTS
CHOIX
IMMENSE.



ASSORTIMENT
le plus
COMPLET
de tout ce qui concerne
l'Habillement
de l'HOMME
à des
PRIX
très
AVANTAGEUX
UNIFORMES
Civils
et Militaires.

LIVRAISON A DOMICILE | **EXPÉDITION EN PROVINCE**
dans PARIS. | **FRANCO** au-dessus de 25 fr.

Mêmes **PRIX** et Mêmes **AVANTAGES** dans nos **SUCCESSALES**
d'ANGERS, LYON, MARSEILLE, NANTES, LILLE, ELBEUF, et de PARIS, Place Clichy, n° 1

Fig.11. Deuxième de couverture de *Guerrières et guerriers du Dahomey au Jardin zoologique d'acclimatation* : février 1891. Jean-Camille Fulbert-Dumonteil. Paris : Jardin zoologique d'acclimatation. Bibliothèque Nationale de France.



Fig.12 Illustration figurant dans *Guerrières et guerriers du Dahomey au Jardin zoologique d'acclimatation* : février 1891. Jean-Camille Fulbert-Dumonteil. Paris : Jardin zoologique d'acclimatation, p. 15. Bibliothèque Nationale de France.

— 16 —

LA TZARINE

Nouveau parfum Franco-Russe

EAU DE TOILETTE SUPERFINE

Le flacon 2 fr. 90 | Le 1/2 litre 7 fr. 75
Le grand flac. 4 fr. 75 | Le litre 14 fr. 75

EXTRAIT POUR DENTELLES ET MOUCHOIRS

Le flacon 2 fr. 50 | Le gr. flacon. 3 fr. 50

Lotion extrafine pour les soins de la tête. Le flacon 3 fr. 50
Huile extrafine pour les cheveux. Le fl. 2 fr. 50
Brillantine pour la barbe. Le flacon . . . 2 fr. 50
Cosmétique fixateur. Le bâton 2 fr. »
Glycérine pour la beauté de la peau.
Le flacon 2 fr. »
Crème pour la beauté du teint. Le pot.. 2 fr. 50
Pommade pour les cheveux. Le pot .. 2 fr. 50
Bains de la Tzarine (hygiène, santé).
Le flacon 1 fr. 10

VELOUTINE RUSSE

Adhérente, invisible et impalpable

La boîte . . . 2 fr. 40

ROSE — RACHEL — BLANCHE

SAVONS EXTRAFINIS

(Pâte spéciale)

La boîte de 3 pains . . . 4 fr. 90

PARFUM EXQUIS

Fig.13 Publicité figurant dans *Guerrières et guerriers du Dahomey au Jardin zoologique d'acclimatation : février 1891*. Jean-Camille Fulbert-Dumonteil. Paris : Jardin zoologique d'acclimatation, p. 16. Bibliothèque Nationale de France.

La charge érotique du corps indigène semble être présente aussi bien chez le sujet masculin que chez le sujet féminin. Après avoir été porteurs de malaise en Angleterre, les Zoulous se changent ainsi en figure de séduction lors de leur passage en France. Un article du *Monde Illustré* du 22 novembre 1879 mentionne la fascination des femmes pour les parures des guerriers zoulous en représentation aux Folies Bergère et le journaliste espère ironiquement que cette mode ne prendra pas [Fig.14]⁷. Si les « sauvages » féminisés et les femmes civilisées sont ainsi moqués dans le commentaire textuel qui accompagne l'image, cette dernière n'en offre pas moins une vision avantageuse des exposés et l'on peut avancer que le regard de la lectrice sera peut-être ici différent de celui du lecteur. Ce dernier est cependant plus ambigu qu'il n'y paraît. En effet, le type de remarque humoristique du journal est à replacer ici dans le contexte d'une fin de siècle européenne marquée par la peur de la dégénérescence immortalisée dans l'ouvrage éponyme de Max Nordau publié en 1896. Le corps exotique est paradoxalement vu à la fois comme signe de la sauvagerie caractéristique de l'indigène arriéré et comme modèle contrastif d'une vitalité qui fait défaut à l'homme moderne dégénéré (peut-être représenté dans la gravure de Fernandinus par le personnage masculin en bas à droite de l'image). Tour à tour source de mépris et d'envie, l'Africain exposé subit ainsi dans l'imaginaire populaire européen un sort comparable à celui réservé aux sujets noirs des peintures orientalistes du 19^e siècle. Comme le rappelle Hugh Honour dans *L'image du Noir dans l'art occidental*, dans la tradition orientaliste la représentation des hommes noirs est associée à une certaine « négation de la virilité », puisqu'ils sont « esclaves ou eunuques, sinon totalement morts » (Honour, 1989 : 184). Leur émasculatation ne pouvant être qu'implicite, elle participe à la création d'une certaine tension érotique, lorsque les odalisques côtoient leurs gardiens dans un même tableau : « l'interdit suscite le désir » (Honour, 1989 : 177).

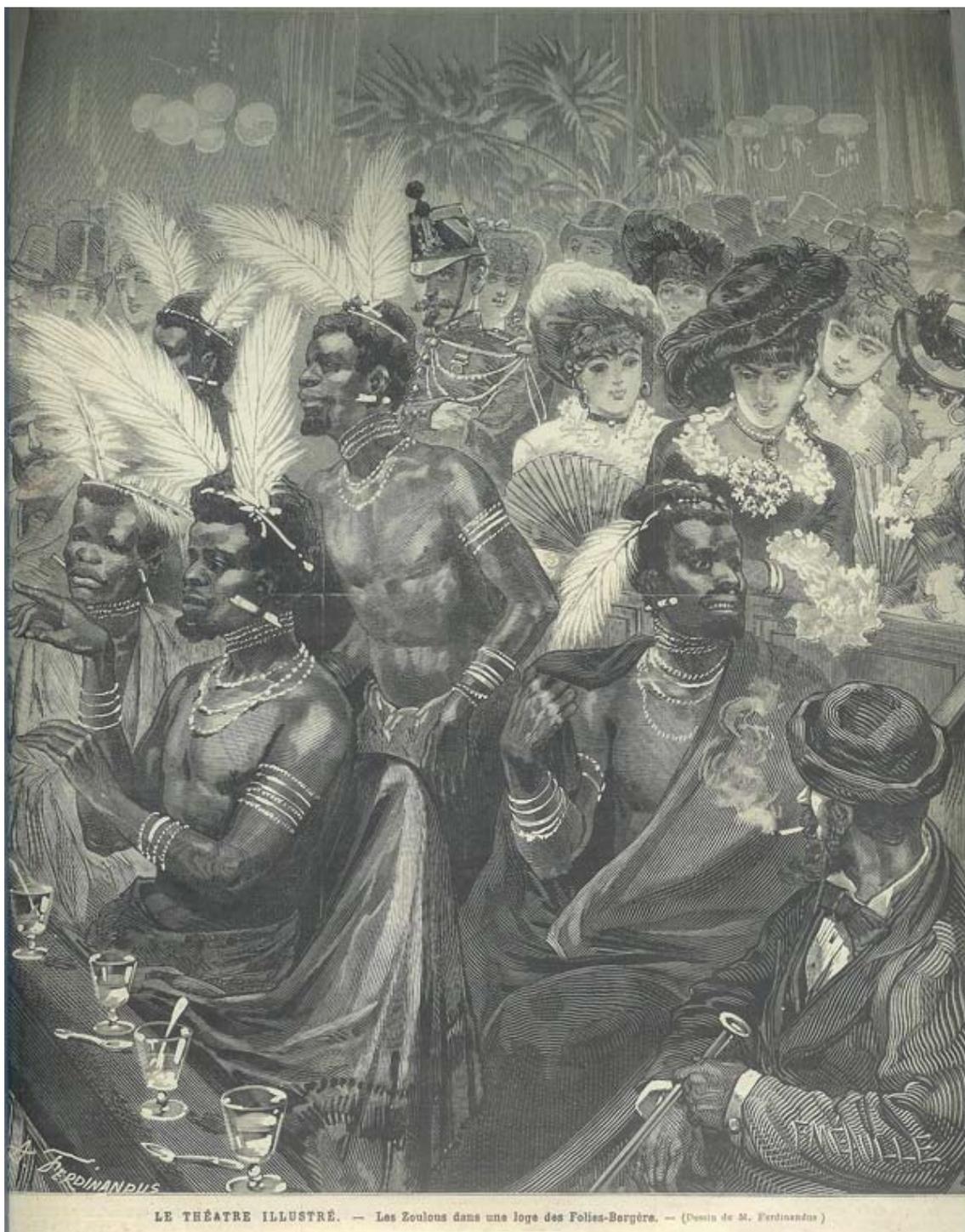


Fig.14 « Les Zoulous dans une loge aux Folies-Bergère », Ferdinandus, *Le Monde Illustré*, 22 novembre 1879. Collection personnelle.

À l'image de la loge des Folies Bergère dessinée par Ferdinandus, la rencontre entre l'*exposé(e)* et le visiteur (ou la visiteuse) brise parfois le quatrième mur théâtral, ce qui donne lieu dans l'histoire des spectacles ethnographiques à quelques rencontres amoureuses, réelles ou imaginées. C'est ainsi que Peter Altenberg écrit *Ashantee*, en s'inspirant de son contact régulier avec les femmes du village, dont il s'éprend successivement, créant ainsi des jalousies parmi les *exposées*. Katharina von Hammerstein souligne l'ambivalence d'une érotisation des corps africains qui tend à réduire les femmes convoitées à leur simple corporalité, dans une démarche qui s'apparente d'abord au primitivisme. Ainsi, si Altenberg

s'insurge contre l'idée que l'un des riches visiteurs du zoo veuille acheter l'une des *exposées*, il insiste sur la peau chaude des femmes africaines et sur leurs formes sculptées, participant ainsi d'un même fantasme colonial d'appropriation (Von Hammerstein, 2007 : 107). De l'autre côté de la Manche, on observe d'autres attachements réels comme celui de Peter Lobengula, héros du spectacle « Savage South Africa », en représentation à Londres de 1899 à 1901, qui épouse Kitty Jewel, jeune femme de la bourgeoisie anglaise, en août 1899 [Fig.15]⁹. L'histoire mouvementée du couple, qui défraye alors la chronique, n'a à notre connaissance donné lieu à aucun roman. En France, Louise Faure-Favier écrit quant à elle un ouvrage sur un sujet similaire en 1928. Il s'agit de *Blanche et Noir*, dans lequel elle raconte l'histoire de Malvina Rieux, une belle veuve de quarante ans qui, lors de l'Exposition universelle de Paris en 1889, fait la rencontre de Samba Laobé, l'un des participants du village sénégalais⁹. Après une semaine de passion clandestine dans la capitale, le couple s'enfuit au Sénégal où Malvina donne naissance à un enfant métis, loin de l'opprobre dont l'accable sa famille. La narratrice du roman est la petite-fille française de Malvina, qui n'a pas connu sa grand-mère, et tente de reconstituer l'histoire de cette parente maudite, à laquelle tout le monde dit qu'elle ressemble énormément. Elle souligne à maintes reprises la beauté des indigènes et l'égalité des races, allant jusqu'à remettre en question les critères esthétiques impérialistes :

Un blanc, d'ailleurs, est-ce si beau? Et d'abord, qu'est-ce qu'un blanc? Est-ce un collégien dont les pustules multicolores parsèment la barbe naissante? Est-ce ce vieillard bilieux? Est-ce cette jeune femme qui poudre son nez couperosé, ou est-ce son époux pelliculeux et dartreux dont l'occiput chenu forme des bourrelets rouges?... Vraiment, un blanc n'est jamais blanc. (Faure-Favier, 2006 : 113)



Fig.15 Photo de presse de Kitty Jewel et Peter Lobengula.

L'observateur du sujet colonial devient ici l'*exposé* et est invité à poser un regard critique sur son propre épiderme, quitte à opérer un certain renversement primitiviste des valeurs esthétiques. Mais *Blanche et Noir* reste un roman de son temps et la narratrice explique ainsi que c'est grâce à la présence coloniale de la France que le Sénégal peut se moderniser et progressivement atteindre le niveau de développement du grand pays colonisateur. La rencontre érotique est également de courte durée dans le roman, puisque l'on apprend que Malvina est morte peu de temps après avoir mis son enfant au monde.

Ce rapide tour d'horizon (en aucun cas exhaustif) de quelques représentations artistiques liées aux spectacles ethnographiques du 19^e siècle permet de se faire une certaine idée de l'identité impériale européenne. Inférieur biologique et culturel, véritable faire-valoir de l'homme moderne, l'Africain(e) exposé(e) est aussi paradoxalement objet de désir, l'intégration de l'altérité passant ici par la rencontre sensuelle, réelle ou imaginée. L'identification se fait donc multiple : compassion ou méfiance, sentiment naïf de domination ou complicité érotique. Quant au phénomène historique des spectacles ethnographiques, ils ne sont malheureusement pas l'apanage exclusif du 19^e siècle et les exemples contemporains se multiplient toujours. Pas plus tard qu'en juin 2010, les zoos de Berlin et d'Eberswalde accueillent des expositions d'art et de musique africains pour célébrer l'indépendance de la Namibie. Sous couvert de sentiments humanistes, on retrouve la même naturalisation de l'Afrique et de ses habitants, et leur réduction à des spécimens zoologiques qui justifie leur présence dans un zoo. Il est intéressant de voir que l'art européen contemporain revient sur ces phénomènes et les prend pour sujet d'inspiration. C'est le cas du film *Vénus Noire* d'Abdellatif Kechiche et de la bande dessinée éponyme de Renaud Pennelle, deux œuvres respectivement publiée et sortie en 2010 qui se penchent sur le destin de l'une des premières Africaines exposées au 19^e siècle, Sarah Baartman. Si certains des choix de Kechiche pour la réalisation de son film peuvent faire débat, *Vénus Noire* offre une étude intéressante des différents regards qui se posent sur l'*exposée*, portés par des spectateurs et des spectatrices, des Anglais et des Français, des aristocrates et des ouvriers. Le spectateur moderne s'identifie dans un certain malaise à ce public hétéroclite, mais aussi et surtout au personnage central. L'accès très réduit aux pensées d'une « héroïne » qui parle peu rend parfois cette identification problématique. C'est pourtant cette difficulté qui fait sans doute l'intérêt de *Vénus Noire* car elle permet d'inaugurer un nouveau type de consommation visuelle : celle d'un spectateur (homme ou femme) du troisième millénaire, paradoxalement mis à l'épreuve de son propre regard et de sa propre curiosité.

Notes

¹ La généralisation du concept de « zoo humain » à l'ensemble des spectacles ethnographiques en dépit des contextes historiques et des cadres propres à chaque spectacle a pu être critiquée. Voir par exemple Qureshi, 2011 (nous sommes reconnaissante à l'auteur de nous avoir laissé lire son ouvrage avant publication).

² Sur les dérives du darwinisme à la fin du 19^e siècle, voir Robles, 2010.

³ Dans une communication faite devant la Société de Géographie en 1851, le Chevalier de Paravey mentionne ainsi une conversation avec l'un des Africains employés par Huguot. Cet entretien, qui fait office de document ethnographique, constitue pour lui un élément précieux dans les recherches sur l'existence d'hommes à queue en Afrique centrale (Pénel, 1982 : 147).

⁴ Rappelons que le 19^e siècle voit l'ouverture du Zoo de Londres en 1828, du Zoo de Berlin en 1844, et du Jardin zoologique d'acclimatation de Paris en 1854.

⁵ Dans la traduction de Miguel Couffon : « Nous devons représenter des sauvages, Monsieur, des Africains. C'est extravagant. En Afrique, nous ne pourrions pas nous montrer comme ça. Tout le monde rirait. Ici, il faut être des *men of the bush*. Personne n'habite dans des huttes pareilles. Ce serait pour des *dogs* chez nous, *gbé*. *Quite foolish*. On souhaiterait que nous représentions des animaux. Qu'en pensez-vous, Monsieur?! Le responsable dit toujours : "Eh! Des Européens, il y en a suffisamment ici! Pour quoi [*sic*] croyez-vous qu'on a besoin de vous? Il faut que vous soyez nus, naturellement." (Altenberg, 2002 : 67)

⁶ Les photographies d'époque, qui représentent les pygmées aux côtés de Farini, mettent l'accent sur l'aspect inoffensif des exposés. On pense en particulier à la photo le représentant debout, toisant du regard les pygmées assis (« Farini's Earthmen », ca. 1884. Pitt Rivers Museum, Oxford). Cette image est fréquemment reprise pour parler des expositions ethnographiques : elle sert ainsi d'affiche à une exposition temporaire organisée par le Musée du Quai Branly (<http://www.quaibrantly.fr/fr/programmation/expositions/prochainement/exhibitions.html>).

⁷ Cette image figure dans Gordon, 2009 : 204. Cette étude complète de la présence du darwinisme fin-de-siècle dans la culture populaire française regorge d'images peu connues, fort intéressantes pour l'historien des arts et des idées.

⁸ Leur histoire mouvementée est racontée en détail dans Shepard, 2003. Sur Lobengula et le spectacle « Savage South Africa », voir notre article "Quand l'histoire coloniale devient spectacle vivant : quelques exemples britanniques au XIX^e siècle", à paraître prochainement aux Presses Universitaires de Caen.

⁷ On retrouve une vue de face et de profil d'un certain Samba Lawébée Thiam dans l'album « Village Sénégalais » du Prince Rolland Bonaparte, qui contient vingt-quatre photographies prises durant l'Exposition Universelle de Paris en 1889.

Liste des illustrations

Fig.1 « Menagerie/In der Tierbude », Paul Friedrich Meyerheim, 1894.

Fig.2 « Tierbude », Paul Friedrich Meyerheim, . 1885.

Fig.3 « Schaustellung wilder Indianer », Paul Friedrich Meyerheim, 1877.

Fig.4 « The Pigmy Earthmen at the Royal Aquarium », 1884, gravure sur bois. Bodleian Library, Oxford.

Fig.5 « The Friendly Zulu », *Judy, or the London Serio-Comic Journal*, 16 juillet 1879.

Fig.6 « The Poor Zulu », *Judy, or the London Serio-Comic Journal*, 18 juillet 1879.

Fig.7 « Exposition d'ethnographie coloniale. Champ de Mars, Palais des Arts libéraux. 150 Dahoméens, etc... », 1893. Bibliothèque Nationale de France.
(<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9011234c.r=les+dahom%C3%A9ens+au+champ+de+mars+.langFR>)

Fig.8 Affiche publicitaire pour « La Dahoméenne », Anonyme, vers 1894. Bibliothèque Nationale de France.

Fig.9 Affiche publicitaire pour « La Dahoméenne », Anonyme, 1894.

Fig.10 Couverture de *Guerrières et guerriers du Dahomey au Jardin zoologique d'acclimatation : février 1891*. Jean-Camille Fulbert-Dumonteil. Paris : Jardin zoologique d'acclimatation. Bibliothèque Nationale de France.

Fig.11. Deuxième de couverture de *Guerrières et guerriers du Dahomey au Jardin zoologique d'acclimatation : février 1891*. Jean-Camille Fulbert-Dumonteil. Paris : Jardin zoologique d'acclimatation. Bibliothèque Nationale de France.

Fig.12 Illustration figurant dans *Guerrières et guerriers du Dahomey au Jardin zoologique d'acclimatation : février 1891*. Jean-Camille Fulbert-Dumonteil. Paris : Jardin zoologique d'acclimatation, p. 15. Bibliothèque Nationale de France.

Fig.13 Publicité figurant dans *Guerrières et guerriers du Dahomey au Jardin zoologique d'acclimatation : février 1891*. Jean-Camille Fulbert-Dumonteil. Paris : Jardin zoologique d'acclimatation, p. 16. Bibliothèque Nationale de France.

Fig.14 « Les Zoulous dans une loge aux Folies-Bergère », Ferdinandus, *Le Monde Illustré*, 22 novembre 1879. Collection personnelle.

Fig.15 Photo de presse de Kitty Jewel et Peter Lobengula.

Robles, Fanny. « Scènes d'Empire : représentation des spectacles ethnographiques dans la littérature et les arts visuels européens au temps des conquêtes coloniales » *Synergies Canada*, N°3 (2011)

Bibliographie

- ALTENBERG, Peter (1897). « Gespräch », dans *Ashantee*. Berlin : S. Fisher Verlag, p. 14-15.
- ALTENBERG, Peter (2002). *Achanti*. Trad. Miguel Couffon. Paris : Éditions Caractères.
- BANCEL, Nicolas (dir.) et al. (2004 [2002]). *Zoos humains : Au temps des exhibitions humaines*. Paris : La Découverte.
- COMPTON RICKETT, John (1893). *The Quickening of Caliban : A Modern Story of Evolution*. London : Cassel.
- DEVISSE, Jean (1979). *L'image du Noir dans l'art occidental. 2, Des premiers siècles aux grandes découvertes. 1, De la menace démoniaque à l'incarnation de la sainteté*. Paris : Bibliothèque des arts.
- FAURE-FAVIER, Louise (2006 [1928]). *Blanche et Noir*. Paris : L'Harmattan.
- GORDON, Rae Beth (2009). *Dances with Darwin, 1875-1910 : Vernacular Modernity in France*. Farnham : Ashgate.
- HONOUR, Hugh (1989). *L'image du Noir dans l'art occidental. De la Révolution américaine à la Première guerre mondiale. 2. Figures et Masques*. Paris : Gallimard.
- HUGO, Victor (1968 [1827]). *Cromwell*. Paris : Garnier Flammarion.
- KECHICHE, Abdellatif (2010). *Vénus Noire*, MK2 Productions.
- LESTRINGANT, Frank (1994). *Le Cannibale. Grandeur et décadence*. Paris : Perrin.
- NEDERVEEN PIETERSE, Jan (1995 [1992]). *White on Black : Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*. New York & London : Yale University Press.
- PEACOCK, Shane (1999). « Africa meets the great Farini » dans Bernth Linfors (dir.). *Africans on Stage : Studies in Ethnological Show Business*. Indiana : Indiana University Press, p. 81-106.
- PENEL Jean-Dominique (1982). *Homo Caudatus : les hommes à queue d'Afrique Centrale : un avatar de l'imaginaire occidental*. Paris : SELAF
- PENNELLE, Arnaud (2010). *Vénus Noire*. Scénario d'Abdellatif Kechiche. Paris : Emmanuel Proust Editions.
- POIGNANT, Roslyn (2004). *Professional Savages : Captive Lives and Western Spectacle*. New Haven & London : Yale University Press.
- QURESHI, Sadiah (2011). *Peoples on Parade : Exhibitions, Empire, and Anthropology in Nineteenth-Century Britain*, Chicago: Chicago University Press.
- ROBLES, Fanny (2010). « De la *Filiation de l'Homme* aux "zoos humains" : les dérivés spectaculaires du darwinisme à la fin du XIXème siècle » dans Catherine Lanone, Laurence Talairach-Vielmas (dir.). *Variations sur Darwin / Variations on Darwin*, Revue en ligne *Miranda* n°1, mars 2010 (<http://www.miranda-ejournal.fr>)
- SHEPHARD, Ben (2003), *Kitty and the Prince*. London : Profile Books Ltd.
- THODE-AURORA, Hilke (2004 [2002]). « Hagenbeck et les tournées européennes : l'élaboration du zoo humain », dans Nicolas Bancel (dir.) et al. *Zoos humains : Au temps des exhibitions humaines*. Paris : La Découverte, p. 81-89.
- VON HAMMERSTEIN, Katharina (2007). « "Black is beautiful". Viennese Style : Peter Altenberg's *Ashantee* (1897) », dans Peter Altenberg. *Ashantee*. Trad. Katharina von Hammerstein. Riverside (California) : Ariadne Press, p. 99-113.