

2 | 2025

Trouble dans le visuel. Ambiguïtés de genre et de sexe dans les arts et les sciences, des Lumières à Stonewall

☞ <http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=252>

Référence électronique

« Trouble dans le visuel. Ambiguïtés de genre et de sexe dans les arts et les sciences, des Lumières à Stonewall », *Théia* [En ligne], mis en ligne le 29 avril 2025, consulté le 15 septembre 2025. URL : <http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=252>

DOI : 10.35562/theia.252



NOTES DE LA RÉDACTION

Numéro coordonné par Damien Delille et Emmanuelle Retaillaud

Dans la continuité de la journée d'études qui s'est déroulée à Lyon en janvier 2024, ce numéro thématique de la revue *Théia* souhaite poursuivre la réflexion engagée en se proposant de l'approfondir d'un point de vue historique et thématique. L'histoire du « trouble dans le genre » et des sexualités minoritaires et réprouvées a mis au jour les multiples constructions socioculturelles qui ont structuré l'imposition naturalisée de la binarité masculin-féminin. Celle-ci s'est effectuée au détriment de modalités plus fluides et mouvantes d'identités de genre, articulées autour d'orientations sexuelles non hétéronormées.

Ce numéro a l'ambition d'étudier les processus de visualités et de visualisation de genre, en lien avec les effets de visibilisation ou d'invisibilisation de ces minorités qui se retrouvent dans la représentation des ambiguïtés sexuelles et de genre. Cet « entre-deux » (troisième sexe, hermaphrodite, gynandre, androgyne, travesti, eunuque, inverti, garçonne, trans...) pose la question de l'articulation entre sexe, genre et sexualités. Les récits mythologiques qui prennent en charge ces figures, les réinvestissements scientifiques dont elles ont fait l'objet au XIX^e siècle, dans le cadre de la psychiatrie et de la sexologie naissante, et les réappropriations artistiques qui les ont fait muter durant les deux siècles précédents, donnent à ces figures une valeur heuristique pour penser les sociétés occidentales dans la modernité. Les réflexions plus récentes, portées par les mouvements féministes, LGBT et queer, posent en retour la question des formes d'engagement activiste, des constructions d'homonormativité, de la pluralité des féminismes et des espaces communautaires des minorités de genre. Il s'agira d'évaluer la manière dont leur déconstruction a pu être revendiquée par divers individus ou groupes militants et activistes, dans l'objectif de faire évoluer la domination naturalisée des représentations cisgenre hétéronormées.

Le numéro sera publié au second semestre 2025.

SOMMAIRE

Trouble dans le visuel

Rachel MESCH

Les jambes de l'orientaliste : photographie et transidentité chez Jane Dieulafoy

Varia

Trouble dans le visuel

Les jambes de l'orientaliste : photographie et transidentité chez Jane Dieulafoy

Rachel MESCH

DOI : 10.35562/theia.254

PLAN

Le cliché orientaliste
Les jambes de l'orientaliste

NOTES DE L'AUTEUR

Cet article est une version remaniée et actualisée d'un article précédemment publié en anglais, « The Legs of the Orientalist : Jane Dieulafoy's Self-Portraits in Persia », *Yale French Studies 139 Photography and the Body in Nineteenth-Century France*, 2021, p. 171-189. Je tiens à remercier Jordan R. Tudisco pour son aide avec la traduction en français. Pour une étude biographique plus approfondie de Jane Dieulafoy et de son identité de genre, voir Rachel MESCH, *Before Trans : Three Gender Stories from Nineteenth-Century France*, Stanford, Stanford University Press, 2020. La biographie de référence demeure celle d'Eve et Jean GRAN-AYMERIC. *Jane Dieulafoy. Une vie d'homme*, Paris, Éditions Perrin, 1991. Voir également Audrey MARTY, *Le destin fabuleux de Jane Dieulafoy. De Toulouse à Persepolis, l'aventure au féminin*, Villeyrac, Le Papillon Rouge Éditeur, 2020.

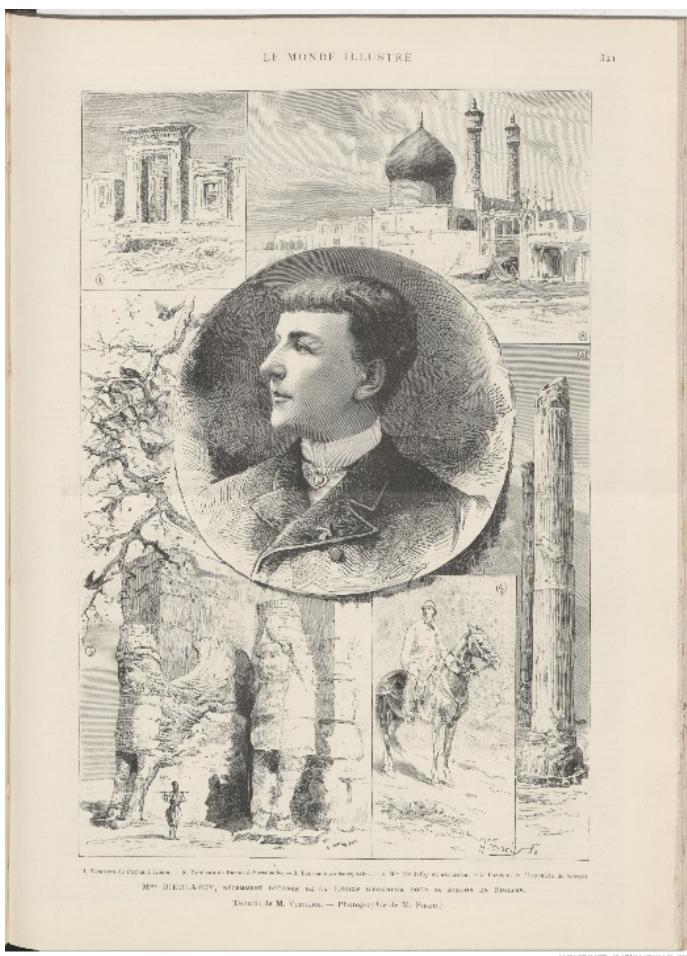
TEXTE

- 1 Cet article examine l'écrivain.e et archéologue Jane Dieulafoy sous l'angle de la transidentité, plutôt que par le biais du cadre féministe traditionnel à travers lequel Dieulafoy a le plus souvent été évoqué.e dans les études contemporaines françaises. Dans les années 1880, Dieulafoy a voyagé à travers le Moyen-Orient avec son mari Marcel, ingénieur civil, avec le soutien du gouvernement français. Ils ont ramené plus de quarante tonnes d'objets de Perse, dont beaucoup sont encore exposés au musée du Louvre. Jane était la photographe de la mission, en plus de tenir un carnet de voyage détaillé, publié avec des photographies dans le journal de voyage le *Tour du Monde*. Cet essai soutient que la photographie de Dieulafoy, calquée sur celle

de ses confrères orientalistes ayant voyagé au Moyen-Orient, est essentielle pour comprendre l'image de soi que Dieulafoy entretenait. La tradition visuelle de la photographie orientaliste et ses structures de pouvoir inhérentes lui ont permis de s'imaginer comme un modèle masculin distinct de la francité. Ce rôle de la photographie comme affirmation de genre anticipe la place de la photographie dans certaines identités trans contemporaines.

- 2 Transidentité, Jane Dieulafoy, orientalisme, photographie, dix-neuvième siècle, histoire de genre.
- 3 This article considers the nineteenth-century writer Jane Dieulafoy through the lens of trans identity, rather than through the traditional feminist framework through which Dieulafoy has most often been remembered in contemporary French scholarship. In the 1880s, Dieulafoy traveled through the Middle East with their husband Marcel, a civil engineer, with the support of the French government. They brought back over forty tons of artifacts from Persia, many of which can still be viewed in the Louvre Museum. Jane was the photographer for the mission, in addition to keeping a detailed travelogue that would be published – along with photos – in the *Tour du Monde* travel journal. This essay argues that Dieulafoy's photography, modeled on that of fellow orientalists who had traveled to the Middle East, is central to understanding their self-conception. The visual tradition of orientalist photography and its inherent power structures allowed Dieulafoy to imagine themselves as a distinctly masculine model of Frenchness. This use of photography as gender affirmation anticipates the role of photography in certain contemporary trans identities.
- 4 Transgender, Jane Dieulafoy, orientalism, photography, nineteenth century, gender history.
- 5 De 1881 à 1886, Marcel Dieulafoy, ingénieur du génie civil, et sa femme Jane Dieulafoy font plusieurs voyages au Moyen-Orient pour étudier les origines de l'architecture européenne. Ils espèrent trouver et excaver l'ancienne site perse de Suse, tâche que l'explorateur anglais William Loftus avait tenté d'accomplir plusieurs années auparavant, mais sans succès. Après plusieurs allers-retours éprouvants sur des milliers de kilomètres, la « mission Dieulafoy » est un énorme succès. Ayant négocié avec les autorités persanes et soudoyé le

gouvernement en secret, l'équipe transporte plus de quarante tonnes d'artefacts en France, ce qui aboutit à l'ouverture de la Salle Dieulafoy du Louvre, où leur butin est toujours exposé. [1] Suite à l'ouverture de leur salle au Louvre, les Dieulafoy deviennent de véritables icônes culturelles, vénérés pour leurs contributions au patrimoine français. Marcel est élu à l'Académie française et devient un de ses "immortels" ; Jane est nommée chevalier de la Légion d'Honneur¹.



Le monde illustré, 20 novembre, 1886, p. 321.
[Collection de l'auteur.]

- 6 En plus de faire la chronique de leur voyage, Jane Dieulafoy s'occupe également de photographier leur périple. « L'archéologue par vocation maritale »² pour reprendre les mots de Marc Potel, prend plus d'un millier de photographies au cours de leurs voyages. Des centaines de gravures sur bois basées sur ses clichés sont reproduites, aux côtés de récits de voyage palpitants, publiés en feuilleton dans la revue populaire *Le Tour du Monde* entre 1883 et 1888. Ces chroniques seront aussi publiées ultérieurement par

Hachette, en 1887 et 1888, sous les titres *La Perse, La Chaldée et la Susiane* (couvrant la première mission de 1881 à 1882, et publié en 1887) ainsi que *À Suse : journal des fouilles* (suivant leurs aventures de 1884 à 1886, et publié en 1888)³. L'ouvrage *La Perse, la Chaldée et la Susiane* est illustré de « 336 gravures sur bois d'après les photographies de l'auteur » et deux cartes ; *À Suse, journal des fouilles*, de « 121 gravures sur bois et une carte »⁴. Les chercheuses et chercheurs ont déjà consacré beaucoup d'attention à ces journaux de voyage, mais les photographies ont été presque entièrement négligées⁵. Or, plus de neuf cents images originales se trouvent dans les albums privés des Dieulafoy conservés à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) à Paris, et la plupart ont été prises par Jane ; des dizaines d'autres sont conservées dans les archives du couple à la Bibliothèque de l'Institut⁶. Cet essai prend pour objet ces photographies, afin de montrer comment le point de vue nettement orientaliste que Jane Dieulafoy a adopté derrière l'appareil photographique lui a également permis de se voir plus clairement, en tant que personne qui s'identifiait peu avec le genre qui lui était assigné à la naissance. Parlant des aspects élusifs de son style visuel, Marc Potel écrit que : « [Dieulafoy] se mue souvent en ethnologue ou même en sociologue »⁷. Le rapport flou entre évidence et émotion (« evidence and affect » en anglais) signalé par l'anthropologue et historienne Elizabeth Edwards peut nous guider ici : alors que l'ethnologue du XIX^e siècle a tenté d'utiliser l'appareil photographique comme « support d'enregistrement transparent »⁸, la photographie a fini par tracer un rapport plus subtil entre le photographe et son sujet. C'est justement cette tension dans l'œuvre photographique de Dieulafoy qui nous permet de mieux cerner ses investissements psychiques, ainsi que la façon dont iel se concevait--au-delà de ce qui pouvait être partagé avec le public-- notamment en ce qui concerne les questions de genre.

⁷ Alors que les Dieulafoy étaient en Perse, Jane a commencé à porter des habits d'homme, poursuivant une pratique entamée une décennie plus tôt lorsqu'iel avait pris les armes aux côtés de Marcel durant la guerre franco-prussienne. Après leur retour définitif à Paris dans les années 1880, Jane ne portera plus jamais d'habits de femme, préférant, à la place, les costumes masculins et une coupe de cheveux courte, et ce, même lorsque le couple circulait dans les milieux

académiques les plus respectés. À chaque fois qu'on lui demandait pourquoi iel s'habillait ainsi – une permission de travestissement étant obligatoire à l'époque⁹ – Dieulafoy répondait qu'iel avait pris l'habitude de porter le pantalon lors de ses voyages au Proche-Orient ; même si, bien sûr, les costumes sur mesure que Dieulafoy arborait à Paris étaient bien différents de ceux qu'iel avait dû porter pour traverser le désert à cheval. C'est notamment l'écrivain Laurent Tailhade qui signala la manière dont Dieulafoy ramenait toujours la conversation sur la Perse : « Si Dante revenait toujours de l'Enfer, » remarqua-t-il, « Mme Dieulafoy revenait de la Susiane dans tous les salons de Paris ! »¹⁰.

- 8 Jane Dieulafoy a longtemps éludé catégorisations et définitions : son mariage avec Marcel fut heureux et durable, et Jane a fait preuve de conservatisme social, ce qui a contribué à dissiper les craintes d'indécence que son apparence pouvait suggérer¹¹. Souvent considéré.e comme une pionnière, Jane Dieulafoy a le plus souvent été envisagé.e sous un angle féministe, comme une femme accomplie et déterminée qui refusait les limites que lui imposait la société du XIX^e siècle¹². Cette lecture n'est pas entièrement fausse. Toutefois, Jane ne soutenait pas spécialement les causes féministes, hormis le droit pour les femmes de participer aux combats¹³. Qui plus est, les chercheuses et chercheurs précédent.es évitent d'interroger son identification profonde à la masculinité.¹⁴ En interprétant Dieulafoy exclusivement comme quelqu'un qui tenait à promouvoir une nouvelle forme de féminité, ils imposent mécaniquement une perspective normative de genre sur un individu qui a réussi, contre toute attente, à refuser la binarité et qui s'est manifestement investi.e dans une identité masculine. Je suggère donc, dans cet article, qu'une perspective trans nous permet de mieux comprendre cette figure complexe, qualifiée par un de ses contemporains de « femme ayant depuis longtemps désappris son sexe sans l'avoir jamais désavoué »¹⁵. Considérée dans cette optique, la présentation de genre de Jane Dieulafoy peut être perçue non pas comme l'exemplification d'une conception de la féminité qui s'est élargie au cours du XIX^e siècle, mais plutôt comme celle d'une personne en désaccord manifeste avec la catégorie « femme ». Cela ne veut pas dire, en revanche, que Dieulafoy se pensait « homme ». Susan Stryker, professeure et historienne trans, définit le terme transgenre comme caractérisant

« des personnes qui franchissent les frontières construites par leur culture pour définir et contenir le genre »¹⁶. Cette notion de *déplacement de genre* coïncide littéralement avec le déplacement physique de Dieulafoy au Proche-Orient, durant lequel Jane, en reprenant le pantalon porté pendant la guerre, actualise le changement d'expression de genre qui restera le sien pour le restant de sa vie. En examinant cette vie de plus près, on comprend que Jane ne savait pas vraiment à quelle catégorie s'identifier, comme en témoigne aussi le fait qu'iel étudiait le Chevalier d'Éon et l'Abbé de Choisy, dans une série de biographies jamais publiées, consacré aux figures de genre incertain¹⁷. Bien que Dieulafoy n'ait jamais écrit explicitement au sujet de son identité de genre, deux de ses romans – *Volontaire, 1792-1793* (Paris, Colin, 1892) et *Frère Pélage* (Paris, Colin, 1894) – font intervenir des protagonistes féminines qui se transforment en jeunes hommes, tout en restant retranché.es dans les paradigmes du romantisme hétérosexuel¹⁸. En d'autres termes, ces personnages trans masculins restent dans des couples hétérosexuels d'apparence, tout comme Jane et Marcel, avec leur relation solide et soudée. Plutôt que de nous forcer à définir précisément son identité de genre, une perspective trans permet précisément de mieux comprendre la nature des questions identitaires auxquelles Dieulafoy essayait de répondre par sa tenue et par ses activités¹⁹.

- 9 Nous considérons que c'est à la fois l'orientalisme français et la technologie la plus sophistiquée sur lequel il s'appuie – l'appareil photographique – qui offrent une clé de lecture permettant de percevoir Jane Dieulafoy comme une figure trans avant la lettre. Dans ses récits de voyage, Dieulafoy explique avoir dû s'habiller à la manière d'un homme pour pouvoir « passer inaperçue » au Moyen-Orient, où les femmes étaient censées rester voilées en public²⁰. « Passer inaperçue » équivaut donc à « passer pour un homme », mais ce positionnement permet également à Dieulafoy d'adopter la posture scientifique de l'orientaliste « objectif », qui prend une position de neutralité pour donner l'illusion de restituer la réalité le plus fidèlement possible. Ce désir de se rendre invisible est une marque essentielle de la culture visuelle du voyageur français : celle du regard scientifique, prétendument neutre, qui donne l'illusion de transmettre une version non filtrée du monde, alors que, comme

l'explique Marc Potel : « Regarder, c'est déjà construire une autre réalité, celle de l'opérateur ou du projet qu'il sert »²¹. À l'époque où ont vécu les Dieulafoy, cette position, assimilée au privilège et à la maîtrise²², ne pouvait se décliner qu'au masculin. Si le port du pantalon permet à Dieulafoy d'éviter d'être perçu.e comme une femme voyageant sans voile, il lui permet aussi de mieux voir, l'invisibilité sociale lui donnant accès à une position d'observation idéale pour enregistrer chaque détail à l'intention d'un lectorat français. Ce processus est soutenu de manière cruciale par l'appareil photographique, puisque qu'en apprenant à manier cet outil – emblème de la puissance coloniale –, Dieulafoy transforme ses expériences à l'étranger en images. Outre sa fonction de traduction des sujets moyen-orientaux en une histoire identifiable pour un public français, la photographie conduit Dieulafoy à révéler et à rendre visibles des vérités sur sa propre identité. Paradoxalement, l'impérialisme français a donc contribué à ce qu'iel puisse assumer sa non-conformité de genre : c'est en s'identifiant aux discours français de maîtrise et de contrôle que Dieulafoy en vient à mieux se voir. Il s'agit donc d'une histoire d'auto-appropriation visuelle par le biais de la photographie orientaliste.

Le cliché orientaliste

- 10 Le lien entre l'histoire de la photographie et celle de l'orientalisme est déjà bien établi : « Le Moyen-Orient (l'« Orient ») a joué un rôle crucial dans le développement de la photographie », écrit Ali Behdad, « à la fois comme une nouvelle technologie mise au service de l'empire et comme un média de masse commercialisé qui perpétue le désir impérial européen d'aventure et d'exotisme »²³. En 1839, lorsque Louis Daguerre se rend auprès du gouvernement français pour parler de sa nouvelle invention, il leur propose d'équiper l'Institut d'Égypte d'appareils photographiques, afin de documenter leurs explorations. À la suite de cette rencontre, presque tous les convois en direction du Moyen-Orient en sont dotés, ce qui mène à une myriade de publications qui établissent les archétypes visuels du voyage orientaliste : *Le Voyage en Orient* de Louis de Clercq, 1859-60 ; *Panorama d'Égypte et de Nubie* de Hector Horeau, 1841-1842 ; *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* de Maxime Du Camp, 1851-1852²⁴. Si l'on s'appuie sur les analyses classiques d'Edward Saïd sur l'orientalisme

en tant que système général de pensée, ces images en disent bien plus sur les désirs et investissements psychiques des photographes que sur les habitants des lieux photographiés²⁵. À travers les clichés de Leclercq, Horeau et Du Camp, une sorte de grammaire visuelle s'établit : les pays dit « orientaux » y sont représentés par des paysages indolents, dépeints comme remplis de ruines délaissées et dominées par les affres du temps et de la nature – tandis que la France, celle qui est derrière l'appareil, est implicitement associée à la technologie, au pouvoir et à la civilisation.

- 11 Jane Dieulafoy a étudié la photographie avant de partir au Moyen-Orient et a probablement vu de nombreuses images de ses prédécesseurs. Il est même possible que Dieulafoy ait étudié certaines de ces images en apprenant les outils du métier. Suivant ces premiers modèles, son travail a admirablement reproduit le style et les méthodes du genre. Potel remarque la reproduction particulièrement réussie, chez Dieulafoy, de « l'approche archéologique » que son mari Marcel, bien informé dans le domaine, aurait connu : « Cadrages pris le plus souvent de face, de nombreuses vues de panoramas urbains »²⁶. En effet, les photographies de Dieulafoy sont conformes à ce que Behdad identifie comme étant les « régularités visuelles » de la photographie orientaliste²⁷. Il s'agit notamment d'images de ruines pour l'essentiel sans humain – sauf parfois pour donner une impression d'échelle – qui reprennent les thèmes sentimentaux de peintres orientalistes comme Eugène Delacroix et, plus tard, Jean-Léon Gérôme, reconnu pour avoir transformé « les rêveries romantiques de l'Orient en fantasmes réalistes »²⁸. La surexposition fréquente de ces photographies met en évidence le fait que « l'abondance du soleil au Moyen-Orient a été [...] un facteur crucial pour donner au photographe un avantage artistique sur le peintre orientaliste »²⁹. Ces images sont souvent dépourvues de tout signe d'humanité, car, comme l'explique Behdad, « leur présence prive l'image de sa quête d'un monumentalisme romantique et contourne la possibilité d'une appropriation visuelle »³⁰. Les paysages dépeuplés suggèrent qu'il s'agit de lieux où l'espèce humaine avait un temps prospéré, mais plus maintenant. Bien que les contraintes techniques de la photographie primitive, tout particulièrement les temps de pose étendus, aient en partie déterminé cette caractéristique photographique, une telle

documentation, « suggérant qu'une grande partie du monde est vide », comme le constate Abigail Solomon-Godeau, « a été inconsciemment assimilée aux justifications d'un empire en expansion »³¹. Les panoramas popularisés par Auguste Salzmann, notamment, s'inscrivent dans cette logique. Les photographes pouvaient montrer l'échelle monumentale de ces lieux lointains, en prenant plusieurs photographies à la fois et en les présentant côté à côté. Emblèmes d'une culture de masse naissante, ces photographies évoquent les lieux de divertissement tels que le panorama théâtral et le diorama, où les Parisiens se réunissaient pour vivre une expérience imaginaire proche d'une réalité inaccessible – qu'il s'agisse d'une scène de bataille ou d'un pays lointain³². Évoquant ces lieux de distractions caractérisés par la contemplation passive, les images à grande échelle placent le photographe orientaliste derrière l'appareil photographique dans une position d'autorité et de domination visuelle.

- 12 Les photographies qui se trouvent dans les albums privés des Dieulafoy illustrent les « régularités visuelles » de la photographie orientaliste avec plus de force que ne le font les récits de voyage, où les gravures « d'après photographie »³³ sont dispersées de manière plus sélective, avec, parfois, de légères modifications par rapport à l'original. Ces photographies évoquent avec insistance le sublime romantique, dépeignant des ruines croulantes laissées abandonnées à elles-mêmes et des panoramas impressionnants.



Bibliothèque de l'INHA, 4 Phot 18 (5), p. 34.

- 13 Mais si nombre de leurs images marquent par leur impact visuel, Potel et Behdad mettent tous deux en garde contre une lecture purement esthétique qui négligerait le contexte visuel et les structures de pouvoir sous-jacentes, car selon eux, on ne peut séparer l'esthétique du politique³⁴. Comme le note Potel, les Dieulafoy considéraient leur travail comme scientifique, les photographies servaient de preuves aux observations qu'elles accompagnaient, sous la forme d'« un témoignage visuel, jugé irréfutablement objectif »³⁵. Alors que Jane documente leurs exploits quotidiens dans ses chroniques, Marcel publie le traité majeur *L'art antique de la Perse*, qui demeure encore aujourd'hui une référence en histoire de l'art. Les récits insistent à plusieurs reprises sur l'enjeu des mesures et des dimensions ; les archives de Marcel comprennent des dizaines de cartes et de dessins, dont plusieurs ont été publiés en parallèle des comptes-rendus de Jane. Ce sont pourtant les albums personnels qui révèlent une continuité dérangeante entre la perspective archéologique et la perspective ethnographique. Contrairement aux images humanisantes – même si celles-ci sont toujours marquées par une forme d'exotisme –, on y trouve de nombreux clichés au caractère plus froidement documentaire : ces productions montrent les mêmes corps décharnés sous plusieurs angles, y compris de profil, ou des individus en haillons face à la lumière brutale, et surexposée, du soleil. La répétition de silhouettes à la peau foncée – parfois d'enfants – souligne par contraste le regard distant et objectivant que Dieulafoy adopte parfois derrière l'objectif. Ces photographies ne témoignent pas d'une humanité partagée, mais construisent un ensemble de données frappantes, profondément racialisées, qui révèle l'internalisation d'une perspective ethnologue et coloniale.



Jane Dieulafoy, épreuve sur papier albuminé,
Bibliothèque de l'INHA, 4 Phot 18 (4), p. 53.

- 14 Dans les photographies prises par Dieulafoy lors des fouilles, on aperçoit parfois des groupes de travailleurs affairés ou des silhouettes indistinctes postées près des structures en pierre ; leur individualité est effacée par la distance, leur présence servant uniquement à indiquer l'échelle du tumulus. À côté de ces clichés lointains, on trouve également des images représentant des membres plus dynamiques de la population indigène ; riches en détails, ces images d'individus vêtus de tenues plus légères – parés de turbans ou d'anneaux de nez – font l'objet de mises en scène théâtrales, incarnant un autre registre de stéréotypes orientalistes.



Jane Dieulafoy, épreuves sur papier albuminé, bibliothèque de l'INHA, 4 Phot 18 (4), p. 104.
Bibliothèque de l'INHA, 4 Phot 18 (4), p. 104.

15 Alors que l'aspect visuel de l'œuvre Jane Dieulafoy a été largement ignoré, une image spécifique a néanmoins attiré l'attention des chercheuses et chercheurs : la gravure de Ziba Khanoum, femme du sérail, qui apparaît dans le premier volume, où toutes les gravures sont présentées comme étant « d'après les photographies de l'auteur ». Dans cette partie des chroniques, Dieulafoy est autorisé.e à entrer dans le harem, franchissant ainsi la frontière d'un lieu interdit qui, dans l'imaginaire occidental, reste l'objet d'une curiosité insatiable. Dans la gravure qui représente cette scène dans *Le Tour du monde*, le sujet féminin – les mains sur les hanches, vêtue d'un foulard flottant qui révèle son sein nu – regarde le lecteur droit dans les yeux.

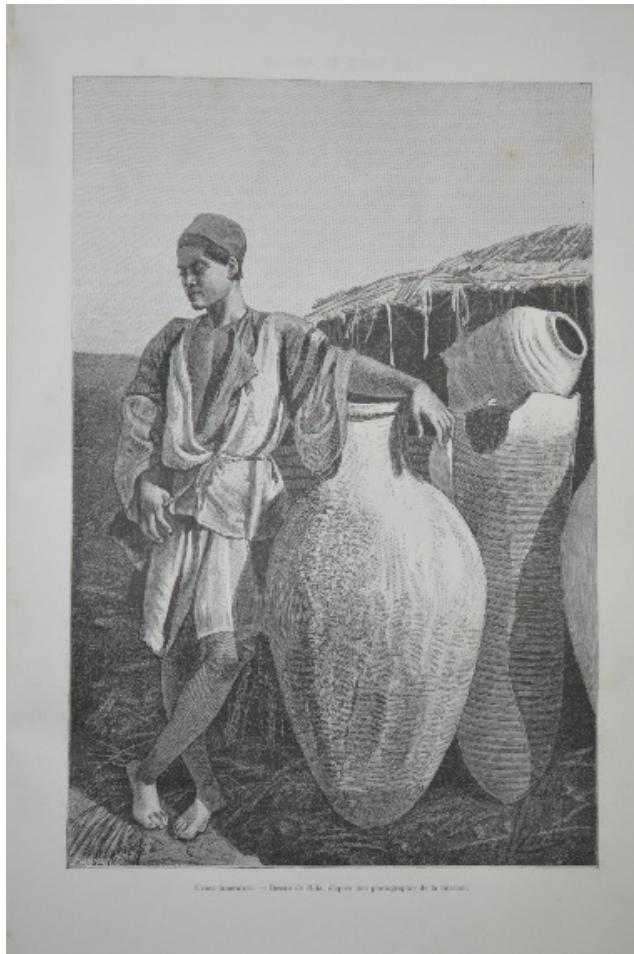


Jane Dieulafoy, La Perse, La Chaldée et la Susiane
Paris, Librairie Hachette et Cie, 1887, p. 271. [Collection de l'auteur.]

- 16 Cette rencontre entre la photographe et son sujet a souvent été analysée comme un moment possible de subversion féministe, certains commentaires de Dieulafoy y décelant sinon un désir lesbien, du moins une forme de solidarité féminine³⁶. Pourtant, loin d'être une reproduction « d'après photographie », ce dessin a probablement été fabriqué de toutes pièces. Aucune photographie susceptible d'avoir servi de source à ce dessin n'a été retrouvé dans les archives ; aucune session photographique n'est mentionnée dans le texte, alors que c'est le cas ailleurs. La possibilité d'entrer dans le sérail n'était pas acquise, et a forcément résulté d'une négociation ; il est donc difficile d'imaginer dans quelles circonstances une photographie aurait pu être autorisée³⁷. Ce dessin ne représente donc qu'une image fantasmée de la femme orientale, mais potentialisée par la suggestion implicite qu'elle serait fondée sur une photographie – et donc qu'elle représenterait un épisode réel. Autrement dit, cette rencontre avec

Ziba Khanoum, du fait de l'érotisme renforcé par le caractère fictif de l'image, relève moins d'une subversion féministe que d'une affirmation du point de vue masculin ; elle confirme ainsi la perspective de Jane Dieulafoy en tant qu'orientaliste – masculin – français, dont le texte se prête à de tels fantasmes³⁸. L'image déploie même une stratégie bien connue de l'orientalisme : celle qui consiste à utiliser un changement de contexte pour justifier un défi aux règles de bienséance françaises – en l'occurrence, l'intégration d'une image érotisée dans un texte à vocation scientifique ou documentaire. C'est une technique fréquemment employée par les peintres comme Delacroix et Gérôme, qui se permettaient de représenter des modèles féminins blancs dans des scènes érotiques, tout en camouflant leur transgression sous un vernis d'exotisme oriental³⁹.

17 Par ailleurs, aucune autre image de féminité sexualisée n'a été prise durant les voyages de Dieulafoy ; en revanche, ses albums regorgent d'images illustrant un autre thème récurrent de la photographie orientaliste : celui de l'homme ultra-masculin. En effet, beaucoup des photographies que Dieulafoy a prises d'hommes persans sont empreintes d'une tension sexuelle manifeste – l'objectif s'aligne souvent avec le regard direct et intense de ses modèles, ou bien saisit des corps musclés enveloppés dans des toges amples.



Jane Dieulafoy, épreuves sur papier albuminé
Bibliothèque de l'INHA, 4 Phot 18 (5), p. 104.

- 18 Les éléments sensuels et suggestifs de ces images sont toutefois systématiquement neutralisés par les légendes qui les accompagnaient dans les chroniques. Celles-ci, négligeant la présence humaine, insistent sur la nature scientifique de la documentation archéologique. Sur une page des chroniques, une image intitulée « Urnes funéraires » montre par exemple un garçon persan qui se tient debout aux côtés d'une urne presque à taille humaine, le bras posé sur son embouchure arrondie.



Jane Dieulafoy, À Suse. *Journal des fouilles, 1884-1886*
Paris, Hachette, 1888, p. 151. [collection de l'auteur]

- 19 La légende ne le mentionne pas, ce qui suggère qu'il ne serait là que pour donner la mesure de l'échelle de l'objet. Pourtant, le jeu d'ombres et de lumières met en valeur les courbes de son corps, sa musculature, conférant à l'image une sensualité implicite. Dans une autre photographie, conservée dans les albums privés et également reproduite en gravure dans les récits, un jeune homme est assis contre un gros rocher excavé, dont les détails sculptés sont bien visibles. Les courbes sombres de ses mollets contrastent avec le blanc étincelant de la pierre, a priori le sujet principal de l'image. Mais l'intimité entre le photographe et son sujet est palpable : le jeune homme, pieds nus, adopte une posture détendue, une grande pelle tenue de manière suggestive entre les jambes.

Jane Dieulafoy, épreuves sur papier albuminé



Bibliothèque de l'INHA, 4 Phöt 18 (5), p. 28.

- 20 De telles photographies, nombreuses dans les archives Dieulafoy, s'inscrivent dans un motif courant au XIX^e siècle : celui du regard homoérotique masculin, qui exploite et érotise son objet⁴⁰. Elles suggèrent que Dieulafoy n'était pas seulement attiré.e par les hommes, comme le laisse entrevoir sa relation fidèle avec Marcel, mais qu'elle pouvait également être séduite ou éprouver du désir *en tant qu'homme*⁴¹.
- 21 La photographie de Jane Dieulafoy, mettant en scène des paysages panoramiques, des indigènes exotiques ou encore des corps érotisés, reprend donc plusieurs des clichés visuels caractéristiques de la tradition orientaliste du XIX^e siècle – tous ancrés dans une perspective masculine. Cette approche met en lumière les limites d'une lecture normative du genre chez Dieulafoy, lecture qui suppose qu'iel aurait nécessairement rejeté le système de pouvoir en place, en se rebellant contre les contraintes imposées à son sexe, par solidarité avec des femmes telles que Ziba Khanoum. Malgré cette apparente rébellion, les images orientalistes produites par Dieulafoy suggèrent un désir, moins de rejeter le patriarcat, que d'aspirer à y être

intégré.e. En tant qu'orientaliste, Dieulafoy adopte non seulement les vêtements des hommes, mais aussi leurs postures, leurs perspectives et leur regard sur l'Orient – un regard qui ne remet jamais en cause les structures coloniales de pouvoir⁴². Une lecture trans de ces images permet ainsi de reconnaître que la véritable subversion réside non pas dans un rejet du pouvoir masculin, mais dans l'assimilation sincère de ses codes. Le retour appuyé aux clichés orientalistes devient alors le signe d'un désir profond : celui d'être perçu.e comme un homme parmi les hommes – un orientaliste invisible, légitime, inscrit pleinement dans le regard colonial français.

- 22 Ce qui distingue Jane Dieulafoy, en revanche, c'est la manière dont ses transgressions de genre participent à une conception de soi construite à travers ses voyages. Si, comme l'indique Behdad, la « photographie a transformé la vision nettement orientaliste de l'Europe sur le Moyen-Orient en images reçues comme des faits objectifs »⁴³, alors les outils de la maîtrise impériale française ont également permis à Dieulafoy de revendiquer sa propre identité de genre avec la même autorité : sa masculinité devient ainsi un fait visuel presque incontestable. À mesure que le couple approche de la fin de ses expéditions, Dieulafoy semble déterminé.e à en faire un retour triomphal. Le moment-clé de cette trajectoire personnelle coïncide avec l'un des sommets de leur mission archéologique : la découverte du palais d'Artaxerxès, dont les vestiges seront transportés au Louvre et intégrés au patrimoine national. Cet épisode dans les chroniques incarne un moment d'intense masculinité impériale. Et c'est à ce point précis que Jane Dieulafoy apparaît pleinement, affirmant une identité masculine rendue visible, voire authentifiée, par l'appareil impérial et l'image orientaliste.

Les jambes de l'orientaliste

- 23 Quelques semaines après leur arrivée en Perse pour leur seconde mission, Jane et Marcel commencèrent à exhumer une série de têtes de taureaux issues des longues colonnes du palais de Xerxès, ainsi que les briques glaçurées bleues et vertes composant la célèbre frise des archers et celle des lions. Connues sous le nom des « Immortels », ces figures deviendront pour Jane, dans un glissement révélateur, « ses fils »⁴⁴. En mai 1885, l'équipe rentre temporairement

en France, afin d'échapper à la chaleur estivale et de se rééquiper. Ce moment, décrit par Dieulafoy dans ses chroniques comme empreint de sérénité, est aussi marqué par un sentiment de triomphe et de promesse⁴⁵. C'est à cette période que le ton de ses récits de voyage change sensiblement : Dieulafoy commence à exprimer un attachement profond à la mission, mêlé d'émotion personnelle.

« Adieu, Suse la déserte ! Adieu, mes chers tumulus ! »⁴⁶, écrit-iel, avec une ferveur teintée de mélancolie, décrivant cette terre étrangère comme le théâtre à la fois de ses plus grandes épreuves et de ses joies les plus vives. Ces élans affectifs s'accompagnent de nombreuses images dans les chroniques, mais la série de photographies la plus éloquente de cette époque – une suite de portraits de Jane – n'a jamais été publiée. Préservées dans les albums privés du couple, ces images dépourvues de tout commentaire sont intégrées sans distinction aux souvenirs du travail archéologique du couple, comme si leur charge intime se fondait silencieusement dans le récit officiel de la mission. Une seule de ces images a été produite sur papier aristotype, ce qui rend ses contours plus dramatiques ; les deux autres versions, comme le reste des images dans les albums, sont des épreuves sur papier albuminé, une procédure plus pratique. Sur cette photographie, Jane Dieulafoy adopte une pose des plus saisissantes, allongé.e sur le côté, la tête appuyée sur la main et le visage recouvert de poussière.



Marcel Dieulafoy, Jane Dieulafoy, 13 ou 14 mai 1885, aristotype
Bibliothèque de l'INHA, 4 Phot 18 (5), p. 92.

24 À ses côtés se trouve un abri modeste : une planche, une tapisserie, quelques bouts de bambou qui maintiennent l'ensemble en place. Deux larges fusils en encadrent l'entrée. Dieulafoy se trouve à proximité de ces armes, ce qui tend à montrer que l'orientaliste n'a pas besoin d'être protégé.e, bien au contraire. Devant Dieulafoy, un livre est appuyé contre une boîte en étain et d'autres livres, ainsi que divers équipements, l'entourent, symboles de la vie domestique. Le fait que Dieulafoy adopte presque une posture d'odalisque dans cette image suggère également une myriade d'associations visuelles : peut-être l'aisance languissante des *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix (1833), de la *Grande Odalisque* nue d'Ingres (1814), ou de l'*Odalisque* de Renoir (1870). Toutes ces associations un peu lascives rappellent que Dieulafoy se trouve au pays des sérails. Iel est loin, pourtant, d'être une odalisque : son corps est entièrement revêtu d'un pantalon en laine et d'une veste boutonnée qui épousent

confortablement ses formes, sans pour autant suggérer la moindre disponibilité sexuelle. Peut-être ces couches de vêtements participent-elles pleinement à la plaisanterie suggérée par cette pose. Ce qui est illicite ici n'est pas l'évocation d'un corps féminin trop visible, mais bien son effacement. Dans ce détournement du thème visuel de la nudité féminine, les vêtements de Dieulafoy peuvent aussi évoquer *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1863) et sa mise en scène radicale d'une division vestimentaire genrée. Dans ce tableau, une femme nue regarde le spectateur tandis que deux hommes à ses côtés – dont l'un adopte une posture similaire à celle de Dieulafoy – discutent. Ainsi, à qui peut-on comparer Jane sur la photographie ? À la femme nue ou à l'homme trop habillé pour l'occasion ? Ou bien se pourrait-il que la fameuse courtisane de Manet, cette Olympia qui fixe le spectateur sans peur et sans complexe, soit la référence visuelle la plus adaptée à ce portrait ? Quelle que soit l'intention précise de Dieulafoy, une telle photographie renvoie à un champ prolifique de références visuelles et représente encore, pour ce XIX^e siècle finissant, une forme de provocation.

- 25 L'appareil photographique donne l'impression d'avoir capturé un moment spontané à l'instant-même où Dieulafoy levait les yeux. Même si son regard n'est pas dirigé directement vers l'objectif, on y perçoit une référence évidente à Manet : l'expression de Dieulafoy rappelle le regard habituellement dépourvu d'expression de la plupart des sujets féminins de l'artiste – décrit par Solomon-Godeau comme « directe, sans complaisance, sans séduction »⁴⁷. Comme pour toutes les œuvres qui suggèrent un moment d'interruption, on a ici l'impression que le spectateur vient d'apparaître à l'improviste, provoquant le relèvement des yeux. Par son apparent désordre et l'abondance de détails matériels, cette image nous semble familière, presque typique de l'esthétique vernaculaire de l'époque. Pourtant, rien dans cette photographie n'est laissé au hasard. Il s'agit au contraire d'une pose étudiée, rendue nécessaire par la lourdeur de la technologie photographique de l'époque. Le même portrait a d'ailleurs été pris sous trois angles différents, probablement par Marcel, l'autre membre de l'équipe à maîtriser l'appareil.



Marcel Dieulafoy, Jane Dieulafoy, 13 ou 14 mai 1885, épreuves sur papier

albuminé

Bibliothèque de l'INHA, 4 Phot 18 (5), p. 4.

- 26 Ces portraits sont d'autant plus frappants que dans ses récits de voyage, Dieulafoy maintient sa propre présence dans une relative invisibilité, adoptant le point de vue discret de l'observateur orientaliste, dissimulé.e parmi les hommes de son équipe, afin de « passer inaperçue ». Avec cette série, en revanche, Dieulafoy s'assure de rendre visible l'individu d'ordinaire caché derrière l'objectif. S'ils ne peuvent être qualifiés d'autoportraits au sens strict, ces clichés sont au moins le produit d'une complicité entre les deux membres de ce couple atypique. Seul Marcel semblait véritablement comprendre comment Jane voulait être perçu.e. La présence des fusils, des objets personnels épars, et du paysage vide et désertique confère à cette image l'aspect d'une mise en scène de conquête et de domination à l'europeenne. Il n'est donc pas surprenant que Dieulafoy ait voulu immortaliser ce moment – pour faire en sorte que, tout comme les

autres artefacts « découverts » au cours de leur expédition, cette version de son identité puisse revenir en France en toute sécurité. Quelques mois plus tard, Jane Dieulafoy se targuera d'avoir été responsable de la reconstruction des frises, affirmant que ses contours et ses couleurs lui étaient apparus en rêve. L'écrivain.e relatera aussi sa victoire contre une bande de violents bandits, se présentant comme un guerrier qui a gagné le droit de « parler hautement et sans fausse modestie »⁴⁸. Cette audace tardive coïncide avec l'affirmation de son identité de genre, comme un puzzle qu'il lui a fallu assembler pièce par pièce. Pourtant, si ses exploits sont consignés dans le second volume de ses récits de voyage, ses photographies, elles, restent hors champ, réservées à un usage personnel.

27 Du fait de son apparition relativement récente dans l'histoire des représentations, la photographie constitue un mode d'expression dont le sens est à la fois élusif et fixé. À l'instar de la célèbre comtesse de Castiglione – dont les images ont été si finement analysées par Abigail Solomon-Godeau dans son article « The Legs of the Countess » –, il est manifeste que Dieulafoy prend plaisir à se faire photographier. Dans les portraits des années suivantes, son regard révèle fréquemment une conscience aiguë du pouvoir exercé par l'appareil photographique, ainsi qu'une confiance profonde en sa capacité créatrice.



Jane Dieulafoy vers 1907. Boissonas et Taponier.
Domaine publice.

- 28 Selon Solomon-Godeau, les images de la comtesse de Castiglione traduisent une intérieurisation des codes du désir masculin qui dominent au XIX^e siècle : les références visuelles à Manet ou à Degas codifient la manière dont elle se voit et se met en scène. La photographie devient ainsi un outil lui permettant de manipuler ces associations, de se produire devant l'objectif, notamment en dévoilant ses jambes nues⁴⁹. Solomon-Godeau écrit que la comtesse « avait réservé ces images pour son propre regard », même si elle ne pouvait jamais totalement échapper à l'objectification inhérente au regard masculin⁵⁰. En revanche, Dieulafoy parvient à se situer, dans ses portraits persans, en dehors de cette économie du désir, tout en faisant référence à la même tradition visuelle. Son rapport à l'objectif semble autonome et les mécanismes du désir masculin y sont repensés en vue d'une affirmation de soi. À l'instar de l'*Olympia* de Manet (et aussi en contraste avec elle), Dieulafoy ne se dissimule pas

dans ces images ; iel est habillé.e de la tête aux pieds, mais ses courbes restent visibles. Si les portraits de la comtesse expriment « lénigme de la femme, le sphinx sans énigme, le mystère sans solution »⁵¹, les portraits persans de Dieulafoy se soustraient entièrement à ces interrogations. Le confort que Dieulafoy semble éprouver dans son propre corps est palpable, que ce soit dans sa posture allongée, ou dans la manière dont ses yeux fixent l'objectif. À travers cette relation complice avec l'instrument de son propre pouvoir, Dieulafoy devient scandaleusement visible sans même avoir à se dénuder. Ses jambes couvertes en disent autant que celles, nues, de la comtesse.

- 29 Il existe également une différence frappante entre ces portraits persans et les portraits des Dieulafoy réalisés au studio d'Eugene Pirou en 1884, juste avant leur départ pour une seconde expédition en Perse. Jane et Marcel y apparaissent vêtus de manière strictement identique : chemise blanche et redingote sombre⁵². Il se pourrait qu'à cette époque, Jane ait déjà été déterminé.e à se faire immortaliser en tant que partenaire d'exploration, et non pas seulement en tant qu'épouse. Mais à la différence de ces portraits studios, les images prises en Perse révèlent que Jane n'était pas un simple sosie de Marcel ; elles diffusent quelque chose qui lui est propre. En effet, même si Jane égalait Marcel en intelligence, en force et en courage, Jane n'était pas pour autant son double. C'est peut-être ce que l'écrivain Frédéric Loliée cherchait à exprimer dans sa description ambiguë de Jane, publiée en 1896 : « si elle était autre, » écrivait-il en conclusion, « elle ne serait pas elle-même, distincte entre toutes, elle ne serait pas Jane Dieulafoy »⁵³. Cette singularité transparaît pleinement dans ses portraits, qui révèlent la présence d'un être complexe et multidimensionnel. Ces photographies donnent à voir en effet, sans jamais le formuler explicitement, une forme de plénitude psychologique, dans le sens du *punctum* que Roland Barthes évoque dans *La Chambre claire*⁵⁴. Elles suggèrent une personnalité, plutôt qu'une performance, une identité plutôt qu'un simple « travestissement ». Elles nous permettent de comprendre que Jane Dieulafoy ne s'habillait pas *comme un homme* mais bien *comme Jane Dieulafoy*.

- 30 La véritable énigme posée par Dieulafoy ne réside donc ni dans une supposée absence ou mystère de féminité, ni dans sa non-conformité de genre, pourtant largement visible, même au XIX^e siècle. La vraie

question tient plutôt à l'acceptation apparente de sa différence : comment la société française conservatrice de l'époque a-t-elle pu permettre à cette personne d'accéder aux plus hautes sphères, sans rencontrer de véritables obstacles ? Ce paradoxe s'explique en partie par le fait que Dieulafoy partageait certains des principes dominants de cette société, du moins dans ses franges conservatrices : un catholicisme fervent et une opposition violemment à la légalisation du divorce. Jane ne s'opposait pas ouvertement à la culture française dans son ensemble. Mais la réponse la plus convaincante à cette énigme réside sans doute dans l'orientalisme, ce fétiche emblématique du XIX^e siècle, dont l'attrait nous échappe en grande partie aujourd'hui. Allongé.e sur le littoral turc, ou crapahutant par monts et par vaux à la recherche de sites historiques, Dieulafoy ne cherchait pas à promouvoir une nouvelle forme de féminité, mais plutôt à incarner l'image familière de la masculinité : une masculinité marquée par la force et la puissance de la nation dominante qu'entend être la France. Les Dieulafoy furent célébrés à leur retour de Perse, admirés et respectés, précisément parce qu'ils incarnaient l'image que la France se faisait d'elle-même en tant que puissance coloniale. Ils épousaient pleinement l'impérialisme culturel, renforçant ainsi les structures sociales existantes au lieu de les remettre en question. En ce sens, Jane Dieulafoy peut s'allonger fièrement dans l'herbe, sur la côte persane, parce qu'iel est conscient.e d'avoir triomphé. En conquérant la Perse, il devenait possible d'envisager de conquérir également Paris. « L'intrépide voyageuse⁵⁵ », comme on allait désormais l'appeler, venait de trouver la stratégie à adopter et son portrait photographique en est la preuve. Dieulafoy avait maîtrisé et internalisé les ressorts de l'orientalisme, et ses clichés photographiques s'alignaient désormais avec les clichés fondateurs de la France elle-même.

31 Le déplacement de genre opéré par Dieulafoy coïncide donc presque parfaitement avec son déplacement géographique vers le Proche-Orient. Surdéterminé par le paysage exotique et la distance vertigineuse qui sépare l'orientaliste de son pays natal, ce déplacement est mis en évidence dans ses portraits persans, même si les enjeux personnels liés à l'identité transgenre n'avaient pas encore été formulés à l'époque. Fait remarquable, cette mue n'a pas laissé chez Dieulafoy le sentiment de subir un « exil de genre », comme on

aurait pu le craindre. Grâce à l'appareil photographique, Dieulafoy n'a pas eu besoin d'abandonner cette version de son identité en Perse et a continué à se faire photographier en pantalon tout au long de sa vie. Cette nouvelle identité semblait lui coller à la peau avec une évidence naturelle, tout comme le pantalon de laine qu'iel portait sous la tente.

³² Jane Dieulafoy n'a jamais écrit directement sur son sexe ou son genre. À la place, iel a écrit deux romans sur des filles devenant des garçons, une série de biographies inédites de personnes ayant changé de sexe au cours de l'histoire, ainsi que des carnets de voyage dans lesquels son vécu intime s'insère involontairement dans les récits de ses efforts pour exhumer des vestiges de l'Antiquité. Mais si, dans les textes, l'identité de Dieulafoy ne peut être abordée qu'indirectement, les photographies, elles, fonctionnent autrement. D'un point de vue contemporain, la dimension personnelle de ces images est palpable. En effet, elles évoquent le rôle que peut jouer la photographie pour le sujet trans moderne au cours de sa transition. Le photographe trans contemporain Lissa Rivera note que « les êtres humains lient l'apparence à la survie »⁵⁶. Ses portraits de personnes trans explorent « la tension entre l'absence et la présence ». Elle décrit sa plus récente série d'images comme « une exploration de la destruction et de la construction de l'identité ». Ces perspectives entrent aisément en résonance avec les portraits de Dieulafoy⁵⁷. Selon Roland Barthes, la photographie tord le temps, car l'objet matériel est toujours la preuve d'un certain moment révolu, représentant donc ce qu'il appelle « le ça a été ». ⁵⁸ Pourtant, à la lumière de leur résonance avec certaines conceptions contemporaines de l'identité transgenre, les portraits de Jane Dieulafoy semblent fonctionner à rebours. Plutôt que d'évoquer la mort, ces images projettent la figure qu'elles représentent vers un avenir où une reconnaissance serait possible – un avenir où cette figure pourrait enfin être vue pleinement, bien après sa disparition.

NOTES

¹ Dans cet article, nous utilisons l'écriture inclusive pour faire référence à Jane Dieulafoy. Ce choix ne vise pas à assigner une identité de genre précise à cette figure historique, mais plutôt à refléter l'ambiguïté de genre dans

laquelle Dieulafoy a vécu et à signaler cette complexité aux lecteurs. Sur l'usage d'un langage neutre afin d'éviter d'imposer une binarité de genre à des figures historiques, voir Jen MANION, *Female Husbands : A Trans History*, Cambridge University Press, 2020, p.14.

2 Marc POTEL, « Photographie et voyage en Perse », *Cahiers d'études sur la Méditerranée Orientale et le monde Turco-Iranien*, n°23, 1997, p. 5 et Ambre PÉRON, « Les albums de Jane et Marcel Dieulafoy », *Autour des collections INHA*, <https://blog.bibliotheque.inha.fr/fr/posts/les-albums-de-jane-et-marcel-dieulafoy.html>.

3 *Ibid.*

4 Jane DIEULAFOY, *La Perse, La Chaldée et la Susiane*, Paris, Hachette, 1887 ; *Id., À Suse : journal des fouilles*, Paris, Hachette, 1888.

5 Il existe deux exceptions : Caroline FERRARIS-BESSO, « La subversion par l'image : *La Perse, la Chaldée et la Susiane* de Jane Dieulafoy », *Women in French Studies*, n°7, 2018, p. 241-258 et Marc POTEL, art. cit. Or, ces deux chercheurs ne traitent pas les albums privés.

6 Pour un résumé important de la collection de l'Institut national d'histoire de l'art, voir Ambre PÉRON, art. cit.

7 Marc POTEL, art. cit. p. 5.

8 Elizabeth EDWARDS, « Anthropology and Photography: A Long History of Knowledge and Affect », *Photographies*, vol. 8, n° 3, 2015, p. 236. Ma traduction, sauf indication contraire, et pour tout le texte.

9 Pour l'histoire de la « permission de travestissement » en France, voir Christine BARD, « Le 'DB58' aux Archives de la Préfecture de Police », dans *Femmes travesties : un "mauvais" genre*, Christine BARD et Nicole PELLEGRIN (dir.) CLIO. *Histoires, femmes et sociétés*, n°10, 1999, p. 1-20. Pour une histoire exhaustive des femmes portant le pantalon, voir Christine BARD, *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Seuil, 2010.

10 Laurent TAILHADE, *Petits mémoires de la vie*, Paris, Éditions G. Crès et compagnie, 1922, p. 37.

11 Sur la relation entre Marcel et Jane Dieulafoy, sujet riche qu'il n'est pas possible de développer pleinement ici, voir Rachel MESCH, « Loving Marcel », dans *Before Trans*, p. 107-114.

12 Voir par exemple Amanda ADAMS, *Ladies of the Field. Early Women Archaeologists and their Search for Adventure*, Berkeley, Greystone Books, 2010 ; Inge BOER, « Uncertain Territories: Travel as Exchange », dans Inge

BOER, Mieke Bal, Bregje VAN EKELEN et Patricia SPYER (dir.), *Uncertain Territories: Boundaries in Cultural Analysis*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 96-97 ; Margot IRVINE, *Pour suivre un époux. Les récits de voyage de couples au XIX^e siècle*, Québec, Nota bene, 2008 ; Daniel GIRARDIN, « Portraits de femmes et de voyageuses photographes. Une culture des différences », dans Thomas GALIFOT, Ulrich POHLMANN, et Marie ROBERT (dir.), *Qui a peur des femmes photographes ?* Paris, Hazan, 2015, p. 261-269 ; Halia Koo, « (Wo)men Travellers: Physical and Narrative Boundaries », *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 39, 2006, n°2, p. 19-36 ; Bénédicte MONICAT, *Itinéraires de l'écriture au féminin: Voyageuses au 19^e siècle*, Amsterdam, Rodopi, 1996.

13 Margot IRVINE, « Imagining Women at War: Jane Dieulafoy's 1913 Campaign », *Women in French Studies*, n°27, 2019, p. 119-130.

14 Une exception importante est l'essai de Margot IRVINE, « Jane Dieulafoy's Gender Transgressive Behaviour and Conformist Writing », dans Brigitte ROLLET et Emily SALINES (dir.), *Gender and Identities in France : Working Papers on Contemporary France*, vol. 4, Portsmouth, United Kingdom, University of Portsmouth Research Office, 1999, p. 13-24, dans lequel elle reconnaît le rôle probable de l'identité de genre chez Dieulafoy.

15 Frédéric LOLIÉE, « Madame Jane Dieulafoy », *La revue bleue*, 4^e série, vol. 6, 1896, p. 690.

16 Susan STRYKER, *Transgender History*, Berkeley, Seal Press, 2008. Pour une discussion plus approfondie sur Jane Dieulafoy, ainsi que ses contemporain.es Rachilde et Marc de Montifaud dans le cadre de la transidentité, voir Rachel MESCH, *op. cit.*

17 Ce dossier est conservé parmi les papiers de Jane et Marcel Dieulafoy à la bibliothèque de l'Institut de France. Voir Rachel MESCH, *op. cit.*, p. 74, 114, 287.

18 Pour une analyse approfondie de ces deux romans, voir Rachel MESCH, *op. cit.*, p. 33-40 ; 91-106.

19 Sur la flexibilité de la transidentité en tant que cadre historique, voir Greta LAFLEUR, « Epilogue: Against Consensus », dans Greta LAFLEUR, Masha RASKOLNIKOV et Anna KŁOSOWSKA (dir.), *Trans Historical: Gender Plurality Before the Modern*, Ithaca, Cornell University Press, 2021, p. 366-377. Rachel MESCH, « Trans Rachilde: A Roadmap for Recovering the Gender Creative Past and Rehumanizing the Nineteenth Century », *Dix-Neuf*, n°25 (3-4), 2021, p. 242-259.

20 Jane DIEULAFOY, *À Suse : journal des fouilles*, *op. cit.*, p. 183.

- 21 Marc POTEL, art. cit., p. 3.
- 22 Voir la critique de Linda Nochlin de cette perspective dans « The Imaginary Orient », dans Linda NOCHLIN, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, Harper and Row, 1989, p. 36-37.
- 23 Ali BEHDAD, *Camera Orientalis, Reflections on Photography of the Middle East*, Chicago, University of Chicago Press, 2016, p. 1.
- 24 Ali BEHDAD et Luke GARTLAN (dir.), *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2013, p. 13. Marc POTEL, art. cit., n. 7 p 12.
- 25 Edward W. SAID, *Orientalism*, New York, Vintage, 1979.
- 26 Marc POTEL, art. cit., p. 6.
- 27 Ali BEHDAD, *op. cit.*, p. 17-39.
- 28 *Ibid.*, p. 25.
- 29 *Ibid.*, p. 23.
- 30 *Ibid.*, p. 33-34.
- 31 Abigail SOLOMON-GODEAU, « Salzmann in Jerusalem », dans *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 159.
- 32 Voir Vanessa SCHWARTZ, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 149-176.
- 33 Voir Caroline FERRARIS-BESSO, art. cit., p. 250-254.
- 34 Marc POTEL, art. cit., p. 4; Ali BEHDAD, *op. cit.*, p. 39.
- 35 *Ibid.*, p. 4.
- 36 Inge Boer interprète cette image comme faisant partie du développement du point de vue de Dieulafoy, dans un texte qui plaide pour une amélioration de la position des femmes dans l'Islam dans *Uncertain Territories*, *op. cit.*, p. 252. Caroline Ferraris-Besso l'interprète comme étant une « subversion par l'image » de Dieulafoy, se posant cette question : « La photographe en régime colonial se comporte-t-elle différemment du photographe ? » (art. cit., p. 245). Marc Potel est sceptique quant à la véracité de l'image, notant que la technologie rendrait difficile de capturer le sujet dans cette position (art. cit., p. 6).
- 37 Caroline FERRARIS-BESSO, art. cit., p. 252.

38 La perspective trans résout le problème qui troublait certaines lectures féministes de Ziba Khanoum telles celle de Ferraris-Besso, qui peine à concilier l'oscillation entre « progressisme et stéréotypes » chez Dieulafoy (p. 253), ou d'Inge Boer, qui s'attendait à un soutien à l'émancipation de la femme persane de sa part (p. 95). Ces analyses reposent sur l'idée que Dieulafoy serait motivé.e par une solidarité avec les autres femmes, en ignorant son identification profonde à une identité masculine coloniale.

39 Voir l'analyse de Marni Kessler de la manière dont les peintres français « ont pris des informations sur l'Orient et les ont déplacées, bien que de façon limitée, sur la femme française » dans *Sheer Presence: The Veil in Manet's Paris*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, p. 140.

40 Sur l'omniprésence de ce trope dans la photographie du XIX^e siècle, voir Joseph Allen BOONE, *The Homoerotics of Orientalism*, New York, Columbia University Press, 2014.

41 Pour une analyse de la complexité du désir sexuel dans les romans de Dieulafoy, voir Rachel MESCH, « 'O my hero! O My Comrade in Arms! O My Fiancée!': Gender Crossing and Republican Values in Jane Dieulafoy's Fictions », *Publication of the Modern Language Association (PMLA)*, n°132, 2, 2017, p. 314-30 ; et *Id.*, *Before Trans*, op. cit., p. 91-98.

42 Caroline FERRARIS-BESSO, art. cit., p. 253; Marc POTEL, art. cit., p. 5.

43 Ali BEHDAD, op. cit, p. 1.

44 Ces artefacts sont exposés au Département des antiquités orientales du Louvre.

45 J. DIEULAFOY, *À Suse...*, op. cit., p. 181.

46 *Ibid.*, p. 183.

47 Abigail SOLOMON-GODEAU, « The Legs of the Countess », *October*, n°39, 1986, p. 98.

48 Jane DIEULAFOY, *À Suse...*, op. cit, p. 353.

49 Abigail SOLOMON-GODEAU, art. cit., p. 72.

50 *Ibid.*, p. 75.

51 *Ibid.*, 103.

52 Voir Rachel MESCH, *Before Trans...*, op. cit., p. 62-63. Ces photographies sont également consultables sur Gallica.fr.

53 Frédéric LOLIÉE, art. cit., p. 694.

54 Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 84-95.

55 Mary SUMMER, "Quelques femmes écrivains d'aujourd'hui," *La Vie littéraire*. 23 Oct, 1898. "Déguisée," *La Feuille villageoise de Tarn-et-Garonne : journal hebdomadaire, politique, agricole, commercial, industriel et d'annonces*, 29 mai, 1887.

56 Monica WESTIN et Roula SEIKALY, « Seven Contemporary Photographers Represent Trans Communities on their Own Terms », *Hyperallergic*, 30 octobre 2018, <https://hyperallergic.com/467169/seven-contemporary-photographers-represent-trans-communities-on-their-own-terms/>

57 Monica WESTIN et Roula SEIKALY, *op.cit.*

58 Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 146.

AUTEUR

Rachel MESCH

Varia