Le temps du rêve français : l'Australie dans l'iconographie au XIX^e siècle

Viviane Fayaud

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jso/5925>

DOI : 10.4000/jso.5925

ISSN : 1760-7256

Éditeur

Société des océanistes

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2009

Pagination : 219-229

ISBN : 978-2-85430-026-0

ISSN : 0300-953x

Référence électronique

Viviane Fayaud, « Le temps du rêve français : l'Australie dans l'iconographie au XIX^e siècle », *Journal de la Société des Océanistes* [En ligne], 129 | juillet-décembre 2009, mis en ligne le 30 décembre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jso/5925> ; DOI : 10.4000/jso.5925

Le temps du rêve français : l'Australie dans l'iconographie au XIX^e siècle

par

Viviane FAYAUD*

RÉSUMÉ

Si les plans du Capitaine Philibert vers l'Australie ne se réalisèrent jamais, environ une quinzaine d'autres expéditions françaises reçurent au XIX^e siècle le soutien du gouvernement français. De nombreuses illustrations furent rapportées qui, de l'humble esquisse à la prestigieuse aquarelle, dévoilent la diversité des perceptions et des imaginaires français sur l'Australie. Des vues urbaines aux vastes espaces luxuriants et des portraits aux mises en scène des autochtones, ces œuvres démontrent aussi le poids des influences qu'elles subissent : conventions artistiques (de la scène historique au portrait) ou ambitions scientifiques (de la philosophie du « bon Sauvage » aux thèses raciales). Il en émerge également des aspirations politiques et des ambitions d'appropriation déçues

MOTS-CLÉS : Aborigènes dans l'art, Australie dans l'art, dessins français du XIX^e siècle, représentation française de l'Australie, presse française, illustrations françaises du XIX^e siècle, récits de voyages français

ABSTRACT

If Captain Philibert's plans to Australia never came to completion, about fifteen other French expeditions received governmental support in the Nineteenth century. In the wake of navigators, hundreds of drawings came to light. They show to-ing and fro-ing between direct observations and pre-existing French conventions, such as artistic or scientific ones. Humble sketches and glowing water colours, all prove to be a rich documentary source for the historian to comprehend the diversity of French imagination and ambitions over Australia, from the changing philosophers' views of the «savage» to arising political schemes of appropriation.

KEYWORDS: Aborigines in art, Australia in art, Nineteenth century French drawings, French social representations of Australia, French press, French illustrations of the Nineteenth century, French travel tales

---

« L'entreprise la plus grande que puisse faire un souverain, la plus capable d'illustrer à jamais son nom, est la découverte des terres australes. [...] Comment douter qu'une aussi vaste étendue de pays ne fournisse, après la découverte des objets de curiosité, des occasions de profits, peut-être autant que l'Amérique en offrait dans sa nouveauté ? » (Proust de la Gironnière, 2001 : 11)

Ni Louis xv son souverain, ni Louis xvi, Napoléon ou même Louis-Philippe au milieu du XIX^e siècle ne peuvent oublier ces mots (bien connus aujourd'hui) du Président de Brosses (1709-1777), qui mêlent aux purs intérêts de la science, ceux du profit. Si les projets de Louis de

Latouche Tréville vers l'Australie ne virent jamais le jour, une quinzaine¹ d'autres reçurent le soutien du roi (Marchant, 1988 ; Taillemite, 1999 ; Dyer, 2005). D'Yves de Kerguelen à Jules Dumont d'Urville, tous les commandants entrelacent la soif de connaissance aux rêves colo-

---

1. Marc-Joseph Marion du Fresne (1772, Tasmanie) ; Louis François d'Alléno de Saint-Allouarn (1772, Cap Leeuwin, Shark Bay) ; Jean-François de Galaup de Lapérouse (1788, Botany Bay) ; Joseph Bruny d'Entrecasteaux (1792-1793, Tasmanie, Cap Leeuwin) ; Nicolas Baudin (1801-1803) ; Louis-Claude de Freycinet (1818, Shark Bay, Sydney) ; Louis-Isidore Duperrey (1824, Sydney) ; Hyacinthe de Bougainville (1825, Sydney) ; Jules Dumont d'Urville (1826, Port du Roi-George, Port Western, Baie de Jarvis, Sydney, Hobart) ; Cyrille Théodore Laplace (1831, Sydney, Hobart) ; Abel Dupetit Thouars (1838, Sydney) ; Cyrille Théodore Laplace (1839, Sydney) ; Jules Dumont d'Urville (1839/40, Hobart). Voir (Broc, 2003).

* Réseau Asie-Imasie, UPS 2999 (CNRS-FMSH), vfayaud@msh-paris.fr

niaux. Aussi l'Australie se révèle-t-elle plus qu'une halte et le très remarquable Nicolas Baudin loin d'être le seul commandant à la peindre et à la dépeindre. Dès la navigation commandée par Yves de Kerguelen (1772), des dessinateurs embarquent pour les courses lointaines, car la quête de connaissances passe également par l'image (Delépine, 1998). Ces dessins montrent des habitants, des cérémonies et des paysages sans toutefois s'abstraire des conditions de leur production parmi lesquelles l'influence esthétique, néoclassique ou romantique (Smith, 1985). Aussi convient-il d'analyser les contextes matériels ou les théories artistiques et savantes, pour déterminer les discours sous-jacents de cet ensemble iconographique qui ne se démarque jamais des problématiques socioculturelles et politiques de son temps. Parmi les divers facteurs d'influence, trois méritent d'être soulignés : les ambitions de l'expédition, les conventions de l'art et la construction intellectuelle des peuples non européens. Il est alors possible de mesurer les apports de ces estampes d'atlas officiels publiés sous l'égide de l'État et de ces photographies parues dans la presse grand public tels le *Tour du monde* et *L'Illustration*. Ainsi replacées dans une perspective historique, les œuvres décrivant l'Australie révèlent des conceptions philosophiques et des aspirations colonialistes qui, au fil du temps, deviennent des regards racialistes et des rêves déçus.

Le cadre de l'art

L'iconographie constitue un apport marquant, et souvent attrayant, aux travaux de recherche en sciences humaines, qu'historiens, anthropologues ou sociologues ne négligent plus (Blanchard *et al.*, 1995 ; Edwards, 1992 ; Haskell, 1995). Rendues plus accessibles par de récentes expositions, les œuvres réalisées en et sur l'Océanie retiennent depuis plus d'une décennie l'attention de N. Thomas, E. Rod, ou B. Douglas (Muséum d'histoire naturelle du Havre, 2007 ; Hunt *et al.*, 2002 ; Rod, 1997 ; Thomas *et al.*, 1999 ; Douglas, 1999a, 1999b, 2003). Pour l'historien, cette démarche poursuit celle d'Hérodote, le « père de l'histoire » selon Cicéron, qui dès le ^v^e siècle avant notre ère recourt à l'image pour fonder un raisonnement (Haskell, 1995 : 11). Antiquisants, médiévistes et

modernistes reprennent la démarche à la différence des contemporanéistes qui cantonnent généralement le visuel au statut d'illustration agrémentant, au mieux confirmant, une démonstration construite à partir d'autres sources, en grande majorité, écrites (Delporte, 2006). De manière moins attendue, les écrits s'avèrent une ressource d'importance pour d'autres sciences aux prises avec la compréhension des sociétés humaines. En conséquence, les images réalisées dans le Pacifique, bien que se chiffrant par milliers, offrent un témoignage rarement mis pleinement à contribution alors que s'exposent les habitants et leur quotidien, les cérémonies et les paysages (Fayaud, 2005 : 1, 62).

Si peu se préoccupent de prendre en compte l'iconographie, parmi les chercheurs qui empruntent une voie différente, rares sont ceux qui la soumettent à une étude critique, remarquait Nicholas Thomas². Rares mais pas inexistantes grâce aux travaux de Bernard Smith (Thomas, 1994 : 22 ; Smith, 1985). Sollicitant cependant le visuel, des analyses sur la construction de l'anthropologie, sur l'émergence au ^{xix}^e siècle des concepts racialistes ou sur la vision européenne du Pacifique, ne manquent pas d'approfondir les théorisations scientifiques ou les élaborations utopiques et les conceptions de l'Autre, mais restent discrètes sur les rapports de l'image à la science ou à la littérature³ à l'époque considérée. Par ailleurs, la question de la composition, celles de l'espace, des relations entre la figure et le fond, entre la figure et son spectateur ne sont jamais prises en compte, et à peine plus la différence entre l'œuvre dessinée et sa version gravée, même si d'aucuns n'omettent pas de signaler l'importance de cet aspect, tel Bronwen Douglas dans son approche des récits de voyage (textes et images) comme documents d'ethno-histoire des populations océaniques (Douglas, 1999a : 177 ; Muséum d'histoire naturelle du Havre, 2008 : 52-53 ; 96-97). Articuler l'interprétation des œuvres aux conditions dans lesquelles elles ont été dessinées, gravées et regardées, autrement dit les replacer dans l'histoire des sociétés qui en font usage, du style artistique de production, ou de l'histoire des artistes qui les rapportent s'impose pourtant. Le dessin d'exploration défie ce qui depuis longtemps constitue le fer de lance de la recherche en histoire de l'art : l'identification du modèle, l'origine du thème, les sources iconographiques, sans même mention-

2. «Much work on European images has been documentary rather than critical or analytical [...] the result is that an intriguing plethora of sources have been presented while their discursive affiliations and underlying epistemologies were frequently passed over.» (Thomas, 1994: 22).

3. Jacques-Étienne Arago assiste à l'avulsion des incisives d'une Aborigène des environs de Port-Jackson. Dans le rendu des soins, texte et image diffèrent notablement (Dyer, 2005 : 50).

ner la recherche en attribution ou les analyses du processus créatif fondé sur les influences reçues et générées. Or, rappelle l'historien d'art Daniel Arasse :

« si l'art a une histoire et s'il continue à en avoir une, c'est bien grâce au travail des artistes et, entre autres, à leur regard sur les œuvres du passé, à la façon dont ils se les sont appropriés. » (Arasse, 2000 : 119)

Passer sous silence l'appartenance de ces images au domaine de l'art et les considérer comme intrinsèquement existantes, objets hors de toute technique, de tout passé et de toute postérité, constitue l'une des hypothèses qui, sans doute considérée comme allant de soi, est rarement explicitée par les chercheurs usant de l'iconographie. Elle figure parmi trois des hypothèses implicites sur lesquelles semblent se fonder les références au visuel : premièrement, les circonstances historiques et les conditions matérielles et culturelles des images sont sans conséquence majeure sur le sujet représenté et peuvent être omises ; deuxièmement, les textes sont indispensables à la compréhension des œuvres graphiques ou, pour reprendre le raisonnement de Daniel Arasse, n'avoir « ni textes et documents d'archives [...] n'est pas historiquement sérieux » alors que selon cet historien, même si des textes existent, « ce n'est même pas parce qu'ils auraient été publiés en même temps » que l'œuvre « qu'ils contribuent nécessairement à l'expliquer » (2000 : 22).

Troisièmement, les dessins paraissant refléter le réel (portrait, scène de rencontre, festivités par exemple), si elles ne trompent pas effrontément, le reflètent réellement. En conséquence, les œuvres sont délaissées ou appréhendées pour leur valeur informative, sans que leur objectivité soit remise en perspective, ce qui est encore plus vrai des ouvrages savants. Le postulat implicite de leur neutralité et de leur impartialité perdure plus qu'il n'y paraît, alors même qu'est largement reconnue leur inféodation au milieu savant, donc leur soutien à sa crédibilité, à ses conceptions et à ses méthodologies qu'elles authenticifient, en constituant une collection de preuves en sa faveur (Briand, 2005 : 225).

En conséquence, l'étude de l'iconographie de l'Australie dans quelques collections iconographiques et ouvrages du XIX^e siècle s'avère ici avant tout une tentative de remettre les images dans une perspective historique en retournant presque exclusivement aux sources originales. En revanche, elle délaisse une étude minutieuse des différentes étapes de la production, se concentrant sur la lecture des images dans le cadre de leur contexte artistique et scientifique

pour en dégager quelques assertions de la vision française de l'Australie au XIX^e siècle. Ce dernier aspect a imposé la focalisation de cette étude sur des gravures de publications savantes mais aussi grand public, non sur la perception d'un artiste ou d'une équipe, ni une catégorie de voyageurs.

Brosser une mission, trahir des ambitions

Les milliers de dessins rapportés dans le sillage des navigations sont issus pour une part de professionnels jouissant souvent du statut officiel d'artistes d'expédition. Jacques-Étienne Arago s'attache à rappeler ce rôle, s'illustrant régulièrement avec sa planche à dessin (Arago, 1840 : 403). Au moins sept professionnels dessinent l'Australie : Jacques-Louis Piron (?-1795), Charles-Alexandre Lesueur (1778-1846), Nicolas-Martin Petit (1777-1804), Jacques-Étienne Arago (1790-1855), Jules-Louis Lejeune (1804-1851), Louis-Auguste Sainson (1801-1887) et Ernest Goupil (1814-1840). Or, ce type d'artiste ne mène jamais une recherche esthétique en solitaire. Il est soumis à des instructions très complètes qui recommandent :

« Les portraits des naturels des différents pays, leurs costumes, leurs cérémonies, leurs jeux, leurs édifices, leurs bâtiments de mer et toutes les productions de la terre et de la mer dans les trois règnes, dont le dessin pourra leur paraître utile pour faciliter l'intelligence des descriptions que les savants en auront faites. » (Taillemite, 1999 : 340)

Ainsi Jean-François de Lapérouse rappelle que :

« Mr Duché de Vancy reçut ordre de s'embarquer pour peindre les costumes, les paysages, et généralement tout ce qu'il est souvent impossible de décrire. » (Briand, 2005 : 224)

Georges Cuvier écrit sans détour :

« En vain voudrait-on s'en rapporter aux observations faites sur les lieux par des voyageurs et consignées dans leurs journaux. L'expérience prouve qu'en histoire naturelle, toute description absolue est vague, et que toute comparaison faite entre un objet présent et un objet absent est illusoire. [...] Des portraits vrais et nombreux [...] voilà donc tout ce que nous pouvons espérer des voyageurs. » (Copans *et al.*, 1994 : 69, 70)

Au retour des expéditions, les commentateurs louent le dessinateur et soulignent souvent l'exactitude des œuvres. Devant l'auditoire attentif de l'Institut de France, l'académicien François Arago s'émerveille sur l'œuvre de Jules-

Louis Lejeune, dessinateur de l'expédition de Louis-Isidore Duperrey sur *La Coquille*, car :

« La ressemblance d'après le témoignage unanime des officiers de *La Coquille* est plus parfaite qu'on ne l'avait jamais obtenue par d'autres méthodes. » (Académie des sciences, 1795-1835 : 275-276)

Au poids de sa hiérarchie, s'ajoute pour le dessinateur celui de l'ambition collective. En effet, les progrès de la connaissance autant que la rareté de l'aventure exigent une publication illustrée à la hauteur de la cohorte de courageux savants, qui, délaissant leur bibliothèque, ont accepté plusieurs années durant l'inconfort d'un étroit vaisseau. Entre septembre 1791 et 1794, Jacques-Louis Piron est le dessinateur d'une expédition menée par Joseph Bruny d'Entrecasteaux qui poursuit une entreprise d'envergure à double vocation : reprendre le programme scientifique de l'expédition de Jean-François de Galaup de Lapérouse interrompu par sa disparition, et tenter de retrouver ce dernier. Jacques-Louis Piron n'œuvre pas en marge des érudits à bord en poursuivant une œuvre créatrice, reflet de son génie. Les choix de ses sujets s'opèrent essentiellement en fonction de critères liés à l'entreprise à laquelle il appartient. Des œuvres comme les *Sauvages du Cap Diemen préparant leur repas*⁴ illustrent, certes, les agapes des autochtones, mais plus encore (Houton de la Billardièrre, an VIII : pl. 5 ; voir photo 1). Chasseur d'images d'une mission de découvertes, l'artiste exalte d'abord la réussite de cette mission. Ces estampes se veulent un compte rendu véridique, puisqu'elles ornent un ouvrage savant et non une fiction, mais offrent en réalité une véritable mise en scène de l'exploration au bénéfice de l'équipe qui l'a menée à bien. Dans l'estampe des *Sauvages du Cap Diemen préparant leur repas* les officiers, tout à la fois humanistes et savants, redécouvrent le bon « Sauvage » des conceptions philosophiques, dans une filiation iconographique précise : celle de l'équipe de Jean-François de Galaup de Lapérouse se livrant à l'étude des monuments et des populations de l'île de Pâques (Lapérouse, 1792 : 11). Le rituel scientifique crée et entretient l'aura du corps de savants, dont les membres deviennent de grandes figures de l'érudition, d'abord française et surtout, internationale.

À côté de ces images de l'équipe savante au plus fort de sa découverte, les atlas et la presse regorgent de paysages. Les espaces naturels génèrent l'admiration et, en conséquence, aucun atlas, aucun article de presse ne néglige de trans-

mettre l'impression ressentie devant la beauté des sites australiens, publiant des vues grandioses que rehausse la luxuriance végétale d'une nature étrange. Les vastes baies constituent un cadre propice à la mise en scène des navires au mouillage :

« Nos regards embrassèrent [...] l'immense étendue [...] rades assez vastes pour contenir toutes les flottes du monde » (Taillemite, 1999 : 416)

s'extasie l'hydrographe de Joseph d'Entrecasteaux. Sa majesté le navire constitue le premier héros de l'exploration et les hommes captivés lui sont affectivement attachés. Du début à la fin du siècle, les carnets réservent une place aux trois-mâts. Plus encore que le dessin, la gravure accorde aux vaisseaux une place honorable et même prééminente. Sa taille et sa prestance sont sources de fierté, et en outre, il symbolise la patrie qu'il faut glorifier tant auprès des autres nations européennes qu'auprès des populations éparpillées sur la planète.

Photo 1. – *Sauvages du Cap Diemen préparant leur repas* (Houtou de la Billardièrre, an VIII : pl. 5)

Cependant, les immensités australiennes inconnues et leur nature excessive le cèdent en importance au progrès en cours. Dès l'expédition de Nicolas Baudin, les journaux de bord commentent la prospérité qui s'offre aux yeux pour s'en émerveiller (Muséum d'histoire naturelle du Havre, 2008 : 25). Dans le *bush* également, ce lieu symbolique, les exploitations fermières et minières n'ont rien à envier à la France sous le rapport du confort et du modernisme, car les « stations » témoignent de la qualité de la vie coloniale. Au milieu du siècle, la mine et la ruée vers l'or, porteuses d'imaginaire, exacerbent encore le sentiment d'un lieu en proie aux métamorphoses rapides. En conséquence, de nom-

4. Baie de la Recherche, bras nord, 9, 11 février 1793 (Horner, 1995 : 128-135, 285 note 12 ; Plomley, 1983 : 204-205).

breux paysages « urbains », c'est-à-dire où l'architecture prime sur la nature ou sur les personnages, peuplent les atlas et la presse. Au fil des estampes, Sydney Cove (1788), Paramatta (1788), Port Jackson (1804), s'équipent de bâtiments gouvernementaux, administratifs, militaires, ou portuaires et de centres villes tirés au cordeau jouissant d'ensembles architecturaux aux allures prestigieuses. Une urbanisation inéluctable s'implante : Sydney, Adélaïde, Bathurst, Melbourne, Sandhurst. En 1839, Jules Dumont d'Urville ne tarit pas d'éloges sur les rues bordées des deux côtés par de charmantes maisons très propres (Dyer, 2005 : 18).

Certes, la presse s'attache à illustrer les améliorations des cités dans le double souci de publier de la nouveauté et de satisfaire un lectorat citadin, très attaché à la vie urbaine dans tous ses aspects, et d'autant plus sensible au modernisme que les profondes métamorphoses et les embellissements du Paris du XIX^e siècle témoignent des évolutions sociales et des progrès techniques en cours (nouveaux systèmes d'égouts, éclairage public, fontaines). Comment ne pas se répandre en éloges devant les modestes écarts des antipodes devenus si rapidement de petites villes aux qualités toutes britanniques (Ryan-Fazilleau *et al.*, 2008 : 67-79) ? La thématique ouvre à des discours faciles sur la dichotomie tradition/modernité, primitif/progrès, civilisé/sauvage. Cependant, la multiplication des images sur ce thème témoigne également d'un resenti français plus profond : Londres mène à bien ses visées coloniales avec une énergie, une endurance et un succès que Paris lui envie. Les ambitions françaises à cet égard transparaissent des instructions de Jean-François de Galaup de Lapérouse, et surtout des paroles du très explicite Nicolas Baudin :

« Tous les chefs d'expédition avant moi ont reçu le même ordre d'examiner les établissements anglais dans le monde. La Pérouse ne devait-il pas aborder dans les îles et dans les ports de l'océan Pacifique occupés par les Européens pour s'enquérir avec précaution de leur influence ? [...] Voulût-on qu'il [Napoléon] commandât notre navigation uniquement pour le muséum ? » (Proust de la Gironnière, 2001 : 46)

Établir une colonie de peuplement et déporter les bagnards figurent dans certains projets dès 1790, alors que devenir gouverneur d'un établissement français du bout du monde fait rêver Nicolas Baudin agonisant, et pousse Louis-Claude de Freycinet à établir un projet de navigation. À la fin des années 1830 encore, le retard français dans l'exploitation du Pacifique n'empêche pas de cultiver certains espoirs.

Photo 2. – *Vue de George Street à Sydney* (in Dumont d'Urville, 1833 : pl. 32)

Puisqu'il n'existe aucun projet politique colonial d'envergure, le gouvernement ne recherchant que des points d'appuis, il faut se résigner, autour de 1850 à voir s'évanouir la France australe, et se contenter de peindre ou de photographier Sydney (photo 2) ou Adélaïde.

L'ascendance des catégories picturales

Certaines conventions des arts majeurs orientent les dessins et les photographies. Ainsi, le lien étroit de l'art et de l'histoire transparaît également des *Sauvages du Cap Diemen préparant leur repas*, estampe précédemment citée. En France, l'histoire est l'une des grandes finalités de l'art. Les thèmes du repas et de la rencontre de cette gravure appartiennent aux motifs traditionnels de l'art, que ce soit dans le domaine religieux ou profane. Cependant, en France, à la fin du XVIII^e siècle, pour qu'une scène relève de la peinture d'histoire, elle doit satisfaire à certaines conditions, et premièrement traiter un fait historique. Par fait historique s'entend une action exemplaire, ce qui se justifie ici, puisqu'il s'agit de la découverte d'une terre et de ses habitants. Cette action exemplaire doit être le fait d'hommes remarquables, ce que sont, dans le cas présent, les savants de l'expédition. Nouvel Ulysse, cette élite intellectuelle exerce ses talents dans le cadre d'une Odyssée périlleuse au service de son roi, mais aussi de l'humanité à qui elle révèle des contrées nouvelles. En outre, la peinture d'histoire répond à des conventions artistiques précises dont notamment le nombre de personnages et leur proportion dans le paysage. La conformité avec la réalité importe peu car l'œuvre ne décrit pas une scène, elle la construit. Si les savants de Joseph d'Entrecasteaux semblent se mêler harmonieusement aux indigènes, leur

place dans le tableautin des *Sauvages du Cap Diemen préparant leur repas* ne doit rien au hasard. La composition se déploie en frise sur toute la longueur du cadre, mais également en profondeur sur quatre plans, et organise soigneusement les acteurs. Elle juxtapose plusieurs groupes. Au centre, un groupe familial d'autochtones souligne l'aspect extra-européen de l'ensemble. L'Occidental constitue le pivot de tous les autres groupes, ce qui le valorise. Malgré le titre de la gravure, malgré sa place en périphérie, le Français, non l'indigène, constitue le sujet de la composition. Le premier s'active et s'occupe, le second, passif, contemple et observe. L'examen d'une esquisse au crayon de l'estampe⁵ en constitue une preuve éloquente : la scène rassemble dix personnages, tous autochtones, aucun savant ni aucun Occidental ne les accompagne.

La gravure finale atteint ainsi son objectif : glorifier une mission et ses acteurs. Elle ne relève pas de la peinture d'histoire, mais elle en subit les impératifs et se coule dans son moule, ce qui explique sa composition, le nombre et la proportion des humains, leur pose, et le rôle dévolu à chacun. Cette catégorie picturale dicte la scénographie, lui donnant en retour sa densité historique et son intérêt. En s'attardant de cette manière sur l'Australie, les illustrations dévoilent l'importance du lieu, qui, objet digne d'étude, mérite le meilleur de la science à son chevet. Les instructions qui assignent à Joseph d'Entrecasteaux, Louis-Isidore Duperrey ou Cyrille Laplace l'étude de l'île et, surtout, la navigation que lui consacre Nicolas Baudin le confirment.

Cependant, toutes les estampes ne sont pas frappées au coin de la peinture d'histoire. En France, le portrait constitue une catégorie prisée quoique inférieure en prestige à la peinture d'histoire. Il traduit la dignité du personnage, son rang, sa valeur morale ou ses réussites. La qualité des portraits se recommande par leur exactitude, avec une tendance qui s'affirme depuis le XVIII^e siècle : rendre la psychologie du modèle.

Tout l'art consiste à exposer l'unicité d'une individualité, à la distinguer des autres, qui lui sont parentes par la fortune, le rang social, l'activité. Les dessins de Nicolas-Martin Petit *Terre de Diemen – Femme portant son enfant*⁶, *Une femme de la Nouvelle-Hollande*⁷, ou *Homme de Nouvelle-Hollande*⁸, subissent et traduisent cette influence (Muséum d'histoire naturelle du Havre, 2007 : 90, 92; Muséum d'histoire naturelle du Havre, 2008 : 52, 46, 96, 97). Les rapprocher du tableau intitulé *Portrait d'une négresse*⁹ qui est exactement contemporain, l'atteste. La qualité de la pose donne l'importance du sujet, voire du dynamisme au personnage, alors que le décor réduit à son minimum ou inexistant concentre l'essentiel de l'attention sur le modèle au lieu de la disperser sur un ensemble d'attributs. Enfin, et surtout, malgré l'accentuation des traits physiques, ces œuvres ne s'y cantonnent pas. *Une femme de la Nouvelle-Hollande*¹⁰, ne tente pas d'accrocher l'observateur par l'expression de son regard. Pourtant, il retient son intérêt. L'individualité s'exprime. L'artiste tente de saisir la vie de l'âme, de révéler une psychologie, une émotion pour rendre le frémissement intérieur. Cette approche traduit une appréciation des Aborigènes, qui semble provenir de la reconnaissance d'une identité biologique commune à toutes les races issue de la croyance biblique. Elle émane aussi de philosophies, comme le déisme¹¹ ou la croyance en la noblesse de la nature, qui, dans le sillage des conceptions de Jean-Jacques Rousseau, lient les malheurs du monde à l'éloignement de l'état de nature (Anderson, 2000, 212-214 ; Musée d'histoire naturelle du Havre, 2008, 10, 11). Divers savants du début du siècle, tels Paul Rossel, Joseph-Alphonse Pellion ou Joseph-Paul Gaimard s'émerveillent des capacités naturelles des autochtones et de leur harmonie avec la nature. Joseph d'Entrecasteaux écrit :

« Les peuples civilisés qui s'enorgueillissent de l'étendue de leurs connaissances auraient à s'instruire à cette école de la nature. » (Taillemitte, 1999 : 424-425 ; Horner, 1995 : 130)

5. Service historique de la Marine, Vincennes, 5 JJ 4 (Richard, 1986 : 313).

6. Musée du Havre, 1800-1804, pierre noire sur papier, 20004-2. Il existe deux autres versions : 20004-1, crayon ; 20004-3, gouache et crayon. Gravure en noir et blanc de l'atlas du voyage, *Terre de Diemen. Arra-Maïda*. (Lesueur et al., 1816, vol. 1 : pl. xii) Le modèle a été rencontré au nord de l'île Bruny (Dyer, 2005 : 107-111).

7. Musée du Havre, 1800-1804, pierre noire ou fusain sur papier, 20032-2. Gravure dans l'atlas du voyage, *Nouvelle-Hollande, Oûi-Ré-Kine* (Lesueur et al., 1816, vol. 1 : pl. xxi île Bruny). Le modèle a été rencontré vers Port-Jackson.

8. Musée du Havre, 1800-1804, pierre noire, sanguine et crayon sur papier, 20038-1. Il en existe deux autres versions : 20038-2, pierre noire, sanguine, encre brune et noire sur papier ; 20038-3, sanguine et pierre noire. Gravure dans l'Atlas du voyage, *Nouvelle-Hollande, Cour-Rou-Bari-Gal* (Lesueur et al., 1816, vol. 1 : pl. xviii). Le modèle a été rencontré vers Port-Jackson.

9. Marie-Guilhelmine Benoist, *Portrait d'une négresse*, 1800, musée du Louvre, inv 2508.

10. Musée du Havre, 1800-1804, pierre noire ou fusain sur papier, 20032-2. Gravure dans l'atlas du voyage, *Nouvelle-Hollande, Oûi-Ré-Kine* (Lesueur et al., 1816, vol. 1 : pl. xxi). Le modèle a été rencontré vers Port-Jackson.

11. Philosophie à laquelle adhère une partie importante de la classe cultivée dès le XVII^e siècle, « qui renvoie au Dieu des philosophes par opposition au Dieu des Écritures » et qui admet alors l'existence de Dieu et la doctrine de la création. Voir *Encyclopaedia universalis*, entrée : Déisme, Libertins, Enlightenment, Reimarus (H. S).

Bien que le rousseauisme et les conceptions sur le « bon Sauvage » puissent influencer certains savants, ces idées n'aveuglent pas ces voyageurs puisqu'ils différencient les comportements des « Naturels » de Tasmanie de ceux d'autres lieux, ou s'affligent de la répartition des tâches entre les sexes (Horner, 2006 : 219 ; Anderson, 2000 : 220-221). L'accent sur l'unité biologique de l'humanité ne nie pas la supériorité des Occidentaux, mais porte la recherche sur ses variétés plus que sur sa hiérarchisation (Douglas, 1999a : 82, 91). Aussi, êtres humains à part entière, les Aborigènes, « ces hommes simples et bons », ne sont pas encore exclus *a priori* de l'art du portrait (Taillemite, 1999 : 424, 425). Dépeindre leur vie intérieure devient alors une exigence, qui rend si attachants les portraits de Nicolas-Martin Petit, ce qui leur a valu d'être remarqués dès le XIX^e siècle (Hamy, 1891 : 24 ; à comparer à 1895). Ces œuvres témoignent d'un respect peut-être jamais égalé envers les indigènes, une approche qui surgit d'un compte rendu de l'expédition de Joseph d'Entrecasteaux :

« Il ne fut question ni de conquérir ni de convertir les insulaires ; les liens d'hospitalité furent les seuls qu'on chercha à former. » (Taillemite, 1999 : 436)

Cependant, cette vision s'évanouit dans le premier quart du XIX^e siècle. Ainsi, les instructions concernant les « Naturels » sont circonscrites à une seule période : celle qui s'étend de François de Galaup de Lapérouse à Nicolas Baudin (Dyer, 2005 : 19). À partir de la Restauration, l'intérêt pour les sociétés indigènes d'un ensemble de savants ayant pour chef de file Jean-Marie Dégérando cède devant la quête anthropométrique et l'analyse anatomique, témoin de l'importance que prennent les typologies et le souci de classification de l'homme dont Georges Cuvier devient l'un des fers de lance (Dégérando, 1994). Une nouvelle appréhension des populations non-européennes uniformise les regards, balaie le souci des individualités, transformant les images d'une manière nullement superficielle.

Dans le domaine artistique, le souci d'identification de l'exotique, de l'étrange, qui existe dès l'époque hellénistique poursuit comme premier objectif le dépaysement plutôt que la description. Le pittoresque, non la psychologie, et la veine théâtrale non l'exactitude constituent ses ressorts. Ce portrait de genre se limite aux caractères marquants de la morphologie et des instruments (attributs de pouvoirs, costumes, scarifications) pour singulariser un groupe, ou un type social. Le portrait de Timbéré de Port Jackson que publie Jacques-Étienne Arago en constitue un remarquable exemple : son couvre-chef

déchiré et ses peintures faciales le placent dans la veine des portraits de genre, notamment de l'école hollandaise si prisée au XIX^e siècle (Arago, 1822 : pl. 23). La légende accentue l'aspect théâtral et l'écart avec les convenances vestimentaires occidentales : *Timbéré, Sauvage de la Nlle-Galles du sud en grand costume (relâche du Port Jackson)* (voir photo 3). Selon Jacques-Étienne Arago, les Aborigènes sont :

« plus laids que ne le sont les plus vilains noirs », « bêtes féroces qu'ils égalent en cruauté sans en avoir la force ni la puissance. » (Taillemite, 1999 : 484-485)

Le style de la littérature de voyage à l'époque romantique explique certaines expressions. Malgré cela l'écart se creuse avec Paul Rossel de l'expédition de Joseph d'Entrecasteaux, ou avec l'aspirant Joseph Ransonnet de l'expédition de Nicolas Baudin (qui eut des contacts avec les Aborigènes dans une baie près de Bald Island). Ce dernier les trouvait quinze ans auparavant (Marchant, 1988 : 237) « bien pris dans leur taille et d'une belle corpulence » (Taillemite, 1999 : 426).

Photo 3. – Timbéré, Sauvage de la Nlle Galles du sud (in Arago, 1822 : pl. 23)

Portrait de genre et planche de costume définissent un groupe au travers d'un personnage au physique exacerbé, pourvu parfois d'accessoires traditionnels. Toutefois, la planche de costume appartient à l'art de l'illustration et donc à l'histoire du livre, non à l'art pictural, et Jacques-Étienne Arago n'en néglige pas les attraits (Arago, 1822 : pl. 22). Les personnages alors

vigoureusement campés occupent tout l'espace. L'attitude est des plus simples, souvent debout de face. Au-delà de la ligne d'horizon, souvent matérialisée et placée très bas, s'esquissent quelques rares éléments paysagers. Le dessin prime sur le modelé. Rien ne doit détourner l'attention du vêtement et des parures, ni l'expression des visages, ni la complexité des poses ou des décors. Le souci descriptif génère parfois la présentation de face et de dos afin d'avoir un rendu précis et détaillé des ornements corporels. Les accessoires réduits à leur minimum sont confinés aux angles de la page, ou placés derrière la figure. La formule offre une lisibilité sans égale, et elle est familière au lecteur car la presse en regorge. Portrait de genre et planche de costumes doivent traduire l'étrange, le pittoresque ou l'exotique et créer la fascination quelque soit le lieu considéré : Bretagne, Orient ou Australie.

Vision des sociétés

En troisième et dernier lieu, il convient d'évoquer l'interaction entre image et concepts scientifiques. La construction et la diffusion du savoir requièrent, quel que soit le domaine, l'image. L'anthropologie considère les dessins comme un matériau indispensable, car d'une part, l'étude des distinctions raciales occupe une place prépondérante, leur typologie servant à classer les sociétés dans le but de les hiérarchiser, et d'autre part, les anthropologues ne se déplacent pas sur le terrain mais s'appuient sur la documentation rapportée par les voyageurs. Cependant, les savants se lamentent des déformations artistiques que les dessinateurs impriment à leurs modèles. À propos de William Hodges, dessinateur de James Cook, Jean-François de La Harpe écrivait :

« Les amateurs trouveront dans cette gravure les contours et les traits grecs qui n'ont jamais existé dans la mer du Sud. » (Briand, 2005 : 226)

En décrivant le dessin de Gaspard Duché de Vancy à l'Île de Pâques, Jean-François de Lapérouse souligne, pour l'en démarquer, la différence que l'œuvre présente avec celle de ses prédécesseurs, car :

« [elle] donne une idée bien plus vraie des monuments que la gravure de M. Hodges. » (Briand, 2005 : 223)

Georges Cuvier insiste pour que le savant se défie des artistes et de leurs productions :

« Les dessins qui se trouvent dans les voyages modernes quoique faits sur les lieux, se ressentent plus ou moins des règles et des proportions que le dessinateur avait apprises dans les écoles d'Europe, et il n'en est presque aucun sur lequel le naturaliste puisse assez compter pour en faire la base de recherches ultérieures. » (Copans *et al.*, 1994 : 69)

La précision des formes doit supplanter les impératifs de l'esthétique en raison d'une idée très répandue : le physique permet de déchiffrer l'homme intérieur. Or, toute déformation externe se répercute inmanquablement sur le jugement du caractère moral, véritable intérêt de Georges Cuvier, qui l'exprime clairement :

« Les costumes, les marques par lesquelles la plupart des sauvages se défigurent, [...] ne servent qu'à masquer le véritable caractère de la physionomie. » (Copans *et al.*, 1994 : 69)

Georges Cuvier exige donc une galerie de portraits normalisés :

« Pour le genre de portraits que nous exigeons ; [...] il faut toujours que le profil pur soit joint au portrait de face. [...] Il serait important que le peintre représentât toutes ses têtes avec le même arrangement des cheveux, le plus simple possible, et surtout celui qui cacherait moins le front et qui altérerait moins la forme du crâne. Tous les ornements étrangers, les bagues, les pendants, le tatouage, doivent être supprimés. » (Copans *et al.*, 1994 : 70)

La stricte frontalité pose quelques difficultés, car elle requiert une grande maîtrise du modelé, notamment pour le nez. Cependant, satisfaire l'exigence scientifique implique d'user de la méthodologie émanant du Muséum, et non des conventions de l'École des beaux-arts. Aussi, le rendu des sentiments, du caractère ou l'expressivité des regards sont totalement bannis, à l'inverse du portrait artistique dont ils constituent au contraire l'essence. L'observation, l'inventaire et le classement des sociétés humaines proviennent de la méthodologie des sciences naturelles. Peindre les races humaines à la manière des naturalistes qui détaillent les végétaux et les animaux et les décontextualisent, se répercute inmanquablement sur l'image. Celle-ci présente alors un spécimen, et non un être particulier, lequel importe peu. Seul compte son « type », d'où l'accent sur la stricte frontalité associée au « pur profil », sur les bustes plutôt que sur les personnages en pied, et sur les études morphologiques non les costumes typiques. Il en résulte des bustes en diptyque, sans parure ni tatouage, détachés des milieux de vie, des tâches quotidiennes, et même des accessoires reproduits à part. La présentation des planches gravées sur

fond blanc accentue l'idée d'universalité dans un souci de se démarquer de la moindre notion de fiction (Briand, 2005 : 221). Peu de dessinateurs suivent les directives du Muséum de manière absolue, aucun ne résistant aux accessoires originaux, aux étranges peintures corporelles et aux déroutantes scarifications. Au retour de l'exploration, pour satisfaire la science, plusieurs copies peuvent être tirées d'un même dessin, ainsi le portrait d'*Homme de la Nouvelle-Hollande*¹² dont il existe plusieurs versions, avec ou sans scarifications. Dans ce cas précis, la planche de l'atlas intitulée *Nouvelle-Hollande, Cour-Rou-Bari-Gal*, conserve les scarifications du buste et des avant-bras, donnant même l'impression de peinture aux tempes, aux pommettes et au maxillaire supérieur. Toutefois, la comparaison avec les dessins originaux donnent à penser qu'il s'agit plutôt d'un rendu maladroit de la couleur du teint (Lesueur *et al.*, 1816, vol. 1 : pl. 18). Ce mode de représentation des peuples sous la forme de « type » devient la marque du document scientifique et cette approche perdure même si les techniques se modifient.

La photographie se construit sur des schémas de représentations identiques. Les clichés ethnographiques éteignent les regards et déshumanisent les êtres. Les Aborigènes adoptent généralement la pose anthropométrique de rigueur des portraits anthropologiques, car ils demeurent des « types » à photographier selon les règles de la science. Même remaniées pour la publication, les photographies juxtaposent les êtres comme des plantes exotiques, êtres statiques aux postures rigides, au lieu de les mettre en scène ; même si elles les contextualisent, les autochtones demeurent sans vie, déshumanisés (Charnay, 1880 : 73 ; Castella, 1861 : 105). Si l'observation scientifique du monde naturel triomphe de certaines notions erronées, elle n'est pas dépourvue d'*a priori* puisque l'idéologie coloniale et la rivalité entre êtres vivants, animaux ou végétaux, habitent les travaux des naturalistes et les fondent avant même Charles Darwin (Browne, 1997 : 209). En postulant une hiérarchie des races, les savants impulsent une évolution irréversible. Les sociétés non techniciennes ne sont plus les lieux de l'harmonie naturelle mais de l'archaïsme, aussi la photographie les infériorise. Le couple des *Indigènes australiens* du *Tour du monde* (voir photo 4), pris selon une vue plongeante que rien ne justifie, subit un cadrage qui le place en contrebas de l'observateur (Castella, 1861 : 100). Il se trouve dans la moitié inférieure

et non au centre de la composition. Assis en tailleur sur le plancher, il offre l'image d'une certaine déréliction. Cette mise en scène rend palpable le dénuement qui écrase les « Sauvages » et que confirment leurs corps recroquevillés, leurs pauvres visages baissés, leurs regards rivés au sol et leurs sourcils froncés, sans joie. Cadrage et attitude renforcent leur état de primitif.

Photo 4. – *Indigènes australiens* (in Castella, 1861 : 100)

Le XIX^e siècle français se pense comme le début d'une nouvelle ère technique et politique. En érigeant en valeur le Progrès, notion héritée des Lumières, et établissant par la science l'infériorité biologique des insulaires du Pacifique, il justifie l'expansionnisme et ses menées. Les vents de l'appropriation se lèvent, les empires se constituent ou s'étendent. Le dynamisme des Européens s'allie à la déshumanisation des autochtones pour justifier les ambitions coloniales, que les conceptions évolutionnistes ne contredisent pas. L'absence française en Australie ne laisse pas indifférent. En 1869, le Comte de Beauvoir énumère la toponymie australienne issue de la vitalité française : Cap Surville, Cap Péron, Cap Bougainville ou du *Naturaliste*, baie de Fleurieu, baie de Monge et du *Géographe* :

« De Marion sur le *Castries* [...] qui vit couler le sang français, de d'Entrecasteaux sur la *Recherche* et l'*Espérance*, de Baudin et d'Hamelin sur le *Géographe* et le *Naturaliste*, il ne reste que des noms français » (Beauvoir, 1878 : 195)

s'attriste-t-il, au contraire « [d']une autre puissance [qui] y possède une grande colonie ».

La mise en italique des termes « grande colonie », dans un ouvrage qui connut de nombreux

12. Musée du Havre, 1800-1804, pierre noire, sanguine et crayon sur papier, 20038-1. Il en existe deux autres versions : 20038-2, pierre noire, sanguine, encre brune et noire sur papier ; 20038-3, sanguine et pierre noire. Gravure dans l'Atlas du voyage, *Nouvelle-Hollande, Cour-Rou-Bari-Gal* (Lesueur *et al.*, 1816, vol. 1 : pl. xviii) Le modèle a été rencontré vers Port-Jackson.

ses rééditions et des éditions illustrées souligne l'amertume française.

Les images se révèlent une riche source documentaire, un ensemble de traces historiques sur la diversité et l'évolution des imaginaires et des ambitions que suscite l'Australie, allant d'une part, d'une vue philosophique des « Sauvages » à celle de la hiérarchisation scientifique des races et, d'autre part, des espoirs d'appropriation à leurs déceptions. Cette iconographie n'est jamais totalement dépourvue d'observations et d'expériences de terrain et, à ce titre, elle s'avère un témoin authentique de la réalité. Son utilisation par les différents domaines des sciences humaines et sociales ne peut qu'en valoriser la compréhension, alors que des approches interdisciplinaires sont de surcroît un atout majeur pour élargir les conclusions. Toutefois, ces images ont été perçues et représentées conformément aux bagages culturels, aux aspirations, aux idéaux voire aux déceptions de l'observateur. En outre, leur diffusion implique leur remaniement, selon des techniques et des règles éditoriales particulières. Cette construction des images s'inféode à une volonté de représentativité de l'équipe savante et des ambitions nationales et elle est également orientée par des philosophies prégnantes, des conventions artistiques séculaires et des approches scientifiques en constante évolution. Une Australie se recrée dont la nature et le degré de transformation se mesure par l'analyse des images selon les codes culturels du temps. Dédire de ces planches l'histoire et le mode de vie des populations rencontrées exige une grande attention à toutes les étapes de la conception des œuvres, où s'entremêlent constamment l'individuel et le collectif, la longue et la courte durée, le sujet dessiné et le dessinateur, les commanditaires de l'œuvre et le public visé.

BIBLIOGRAPHIE

- ACADÉMIE DES SCIENCES, 1795-1835. *Procès verbaux de l'Académie, séance du 22 août 1825*. 1795-1835, vol. VIII, séance du 22 août 1825, Paris, Académie des sciences.
- ANDERSON Stephanie, 2000. French anthropology in Australia, a prelude: the encounters between Aboriginal Tasmanians and the expedition of Bruny d'Entrecasteaux, 1793, *Aboriginal History* 24, pp. 212-223.
- ARAGO Jacques-Étienne, 1822. *Promenade autour du monde [...], Atlas historique et pittoresque*, Paris, Leblanc.
- , 1840. *Voyage autour du monde, édition illustrée de 61 belles estampes et enrichie de notes scientifiques*, Bruxelles, Société typographique belge, 1840.

- ARASSE Daniel, 2000. *On n'y voit rien, descriptions, essai*, Paris, Denoël.
- BEAUVOIR Ludovic de, 1878. *Voyage autour du monde [...] illustré de 360 gravures*, Paris, Plon.
- BLANCHARD Pascal, Stéphane BLANCHON et Nicolas BANCEL (éds), 1995. *L'autre et nous « scènes et types », anthropologues et historiens devant les représentations des populations colonisées, des ethnies, des tribus et des races depuis les conquêtes coloniales*, Paris, Syros.
- BRIAND Catherine, 2005. L'illustration du livre de voyage maritime au XVIII^e siècle, in A. Charron, T. Claerr et F. Moureau, *Le livre maritime au siècle des Lumières, édition et diffusion des connaissances maritimes (1750-1850)*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, pp. 219-243.
- BROC Numa, 2003. *Dictionnaire illustré des explorateurs et grands voyageurs français du XIX^e siècle*, t. IV, Océanie, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques.
- BROWNE Janet, 1997. Une science impérialiste, l'histoire naturelle britannique et les voyages d'exploration de Banks à Darwin, in C. Blanckaert (éd.), *Le Muséum au premier siècle de son histoire*, Paris, Éditions du MNHN, pp. 197-210.
- CASTELLA Hubert de, 1861. Souvenirs d'un squatter français dans la colonie de Victoria (1854-1859), *Le Tour du monde* 1, pp. 81-130.
- CHARNAY Désiré, 1880. Six mois en Australie (1878), *Le Tour du monde* 39, pp. 72-112.
- CHEVALIER Jean-Louis, Mariella COLIN et Ann THOMSON (éds), 1994. *Barbares et sauvages, images et reflets dans la culture occidentale*, actes du colloque de Caen (26-27 février 1993), Caen, Presses universitaires.
- COPANS Jean et Jean JAMIN (éds), 1994 (éd. rev.). *Aux origines de l'anthropologie française, les mémoires de la Société des Observateurs de l'homme en l'an VIII*, Paris, Jean-Michel Place.
- CUVIER Georges, 1994. Note instructive sur les recherches à faire relativement aux différences anatomiques des diverses races d'hommes, in J. Copans et J. Jamin (éds), *Aux origines de l'anthropologie française, les mémoires de la Société des Observateurs de l'homme en l'an VIII*, Paris, Jean-Michel Place, pp. 67-71.
- DEGÉRANDO Joseph-Marie, 1994. Considérations sur les diverses méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages, in J. Copans et J. Jamin (éds), *Aux origines de l'anthropologie française, les mémoires de la Société des Observateurs de l'homme en l'an VIII*, Paris, Jean-Michel Place, pp. 73-109.
- DELÉPINE Géraldine, 1998. *L'amiral de Kerguelen et les mythes de son temps*, Paris, L'Harmattan.
- DELPORTE Christian, 2006. *Images et politique en France au XX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions.

- DOUGLAS Bronwen, 1999a. Art as Ethno-historical Text, Science Representation and Indigenous Presence in Eighteenth and Nineteenth Century Oceanic Voyage Literature, in N. Thomas and D. Losche (éds), *Double Vision, Art Histories and Colonial Histories in the Pacific*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 65-99.
- , 1999b. Science and the Art of Representing "Savages", Reading "Races" in Text and Image in South Seas Voyage Literature, *History and Anthropology* 11, 2-3, pp. 57-201.
- , 2003. Seaborne Ethnography and the Natural History of Man, *The Journal of Pacific History* 38, 1, pp. 3-27.
- DUMONT D'URVILLE J., 1833. *Voyage de la corvette l'Astrolabe 1826-1827-1828-1829 [...] Atlas [historique]*, Paris, J. Tastu.
- DYER Colin, 2005. *The French Explorers and the Aboriginal Australians, 1775-1839*, St-Lucia (Australia), University of Queensland Press.
- EDWARDS Elizabeth (eds), 1992. *Anthropology and Photography, 1860-1920*, New Haven, London, Yale University Press.
- FAYAUD Viviane, 2005. Brosser le mythe et l'histoire d'après les œuvres de Jules-Louis Lejeune, Max Radiguet, Charles Giraud, Pierre Loti, Tahiti et la Polynésie avant Paul Gauguin (1800-1890), thèse d'histoire contemporaine Paris IV - université de la Polynésie française.
- HAMY E.-T., 1891. *L'œuvre ethnographique de Nicolas-Martin Petit, dessinateur à bord du « Géographe » (1801-1804)*, Paris, G. Masson, 24 p.
- , 1895. Notice sur une collection de dessins provenant de l'expédition de d'Entrecasteaux, Paris, Imprimerie réunies, 19 p. (extrait du *Bulletin de la société de géographie* XVII, 7^e série, daté 1896, pp. 127-144).
- HASKELL Francis, 1995. *L'historien et les images*, Paris, Gallimard.
- HORNER Frank, 1995. *Looking for La Pérouse, d'Entrecasteaux in Australia and the South Pacific 1792-1793*, Melbourne, Melbourne University Press.
- , 2006. *La reconnaissance française, l'expédition Baudin en Australie (1801-1803)*, Paris, L'Harmattan.
- HOUTOU DE LA BILLARDIÈRE Jacques-Julien, an VIII. *Relation du voyage à la recherche de La Pérouse*, Paris, Jansen, 44 pl.
- HUNT Susan, Martin TERRY and Nicholas THOMAS, 2002. *Lure of the Southern Seas: the Voyages of Dumont d'Urville 1826-1840*, Sydney, Historic Houses Trust of New South Wales.
- LAPÉROUSE DE GALAUP DE Jean-François, 1792. *Voyage autour du monde [...] rédigé par Milet-Mureau*, Paris, Impr. de la République, 69 pl.
- LESUEUR Charles-Alexandre et Nicolas-Martin PETIT, 1816. *Voyage de découvertes aux terres australes exécuté par ordre de S. M. l'Empereur et le roi, [...] Atlas*, Paris, Imprimerie royale, 2 vol., 39 pl. et 14 cartes.
- MARCHANT Leslie, 1988. *France Australe*, Paris, Éditions France-Empire.
- MUSÉUM D'HISTOIRE NATURELLE DU HAVRE, 2007. *Terres Australes*, Le Havre, Éditions du Muséum du Havre, Annales du Muséum du Havre 76.
- , 2008. *L'Autre, les Naturels vus par l'Occident (1800-1804)*, Le Havre, Éditions du Muséum du Havre, Annales du Muséum du Havre 79.
- PLOMLEY N. J. B., 1983. *The Baudin Expedition and the Tasmanian Aborigines, 1802*, Hobart, Blubber Head Press.
- PROUST DE LA GIRONNIÈRE Muriel, 2001. *Nicolas Baudin, marin et explorateur ou le mirage de l'Australie*, Paris, Service historique de la Marine.
- RICHARD Hélène, 1986. *Une grande expédition scientifique au temps de la Révolution française, Le voyage de d'Entrecasteaux à la recherche de Lapérouse*, Paris, éditions du CTHS.
- ROD Edmond, 1997. *Representing the South Pacific, Colonial Discourse from Cook to Gauguin*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RYAN-FAZILLEAU Sue et Serge LINKÈS (éds), 2008. *France and Australia, face to face; Australie/France: regards croisés*, Paris, Les Indes savantes.
- SMITH Bernard, 1985. *European Vision and the South Pacific*, London, Yale University Press.
- TAILLEMITE Étienne, 1999. *Marins français à la découverte du monde, de Jacques Cartier à Dumont d'Urville*, Paris, Fayard.
- THOMAS Nicholas. 1994. *Colonialisms's culture, anthropology, travel and government*, Princeton (N.J.), University Press.
- THOMAS Nicholas and Diane LOSCHE (eds), 1999. *Double vision: art histories and colonial histories in the Pacific*, New York, Cambridge University Press.