Este programa internacional está dirigido por un equipo franco-brasileño de investigadores en Ciencias Humanas, Ciencias Sociales, Artes y Literatura. Su objetivo es la realización de una plataforma virtual de historia cultural transatlántica, editada en cuatro idiomas, y que analice las dinámicas del espacio atlántico para comprender su rol en el proceso de mundialización contemporánea. A través de una serie de ensayos sobre las relaciones culturales entre Europa, África y las Américas; el programa enfatiza la historia conectada del espacio atlántico desde el siglo XVIII.

À travers l'objectif de Germaine Krull : exil féminin et cultures coloniales

Louise Francezon - Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne/Université du Québec à Montréal

- Atlántico Sur - África - Europa
- La consolidación de culturas de masas

En 1941, Germaine Krull entame un exil marqué par deux traversées atlantiques qui l'amènent en Martinique, en Guyane, au Brésil puis en Afrique-Équatoriale française. Cet article explore ce voyage au « féminin » et les échanges culturels nés de ce parcours, entre rencontres, hybridations esthétiques et logiques coloniales.

« Je quitte Marseille, cette ville que j'aime tant qui est devenue un centre de tous ceux qui espèrent un départ[1]. »

Le 24 mars 1941, Germaine Krull (1897-1985), photographe célèbre de l'avant-garde et pionnière de la Nouvelle Vision, embarque à Marseille sur le Paul Lemerle, un cargo vétuste de 7 000 tonnes en partance pour la Martinique. Ce départ marque le début d'un nouvel exil politique de la photographe qui, en 1920, avait déjà emprunté ce chemin, après son expulsion du territoire bavarois suite à la répression de la Révolution de novembre. Ce second exil, moins connu, correspond à une période de la vie de la photographe encore peu étudiée : la Seconde Guerre mondiale. Le catalogue de la grande rétrospective organisée par le Jeu de Paume en 2015 en offre un témoignage éloquent : à peine une page est consacrée à cette période. C'est précisément à cette zone d'ombre de sa trajectoire que se consacre le présent article, en s'attachant à restituer les enjeux esthétiques, professionnels et personnels de sa migration pendant la guerre.

Si cette séquence reste souvent reléguée au second plan, elle s'inscrit dans pourtant dans la continuité d'un itinéraire façonné par l'instabilité géographique et l'engagement personnel de Germaine Krull. La vie de cette photographe, loin d'être linéaire, se déploie dans une série de déplacements qui débutent dès l'enfance. Née en 1897 à Wilda, en Pologne, elle passe son enfance en Bosnie, en France, dans l'actuelle Slovénie ou encore en Suisse avant de s'installer en Allemagne. Après un séjour en URSS, elle s'établit aux Pays-Bas en 1923, où elle rencontre le cinéaste Joris Ivens, qu'elle épouse en 1927. Elle s'installe ensuite seule à Paris et s'y impose dans les milieux d'avant-garde, portée par son désormais célèbre portfolio *Métal* (1928).

Son départ de l'Hexagone, en 1941, est lui présenté a posteriori comme un acte volontaire dicté par son désir de rallier la France libre. Dans son autobiographie, rédigée en 1980 et publiée en 2015, Germaine Krull affirme avoir partagé dès le début de la guerre un engagement gaulliste aux côtés de Jean Privat. Cet engagement, aussi clairement revendiqué soit-il dans ce récit tardif, demeure toutefois absent des tapuscrits rédigés lors de son séjour en Martinique et en Afrique-Équatoriale française (AEF)[2]. À la lecture de ces documents, sa trajectoire semble davantage fortuite et dictée par une situation d'urgence. C'est donc dans ce contexte peu clair que Germaine Krull opère une première traversée transatlantique, reliant Marseille à Fort-de-France, où elle est internée au camp du Lazaret. Après un passage en Guyane, elle rejoint ensuite Belém, au Brésil, où elle demeure un an. Si, dans son autobiographie, chaque voyage s'inscrit dans le fil cohérent d'une trajectoire reconstituée de manière téléologique, son passage par le Brésil semble davantage relever des contingences administratives que d'un choix délibéré : il s'agissait visiblement du seul pays disposé à

lui accorder un visa[3].

En juin 1942, l'itinérance se poursuit et la photographe atteint Brazzaville, en AEF, un territoire composé de quatre colonies françaises en Afrique centrale depuis 1910 – le Gabon, le Congo, le Tchad et l'actuelle République centrafricaine. Si la colonisation de cette région s'inscrit dans le temps long de l'expansion impériale française, elle connaît un tournant décisif au début des années 1940, lorsque Brazzaville devient la capitale symbolique et politique de la France libre. La ville, nouvel épicentre des gaullistes en exil, connaît alors une vague de migrations européennes, composée de fonctionnaires, de militaires, mais aussi de journalistes et d'artistes engagés. C'est dans ce contexte que Krull rejoint la section propagande de Radio Brazzaville en 1942, avant de devenir correspondante de guerre pour l'Office français d'information cinématographique (OFIC). Là encore, il demeure difficile de déterminer si ce nouveau poste relevait d'un projet initial ou s'il s'agissait d'une opportunité pour la photographe d'accéder à du matériel dans un contexte de forte pénurie.

Plutôt que de considérer ces nombreux déplacements comme de simples jalons biographiques, il s'agit ici d'examiner en quoi la mobilité a pu constituer, pour une femme artiste, un vecteur d'émancipation et de redéfinition de soi. En d'autres termes, le voyage constitue-t-il une échappée, un espace hors des contraintes, une mise à distance propice au changement ? Comment ces migrations infléchissent l'expérience et les pratiques de Germaine Krull, à la fois en tant que femme et en tant que photographe ?

Ses traversées transatlantiques invitent à repenser les liens entre mobilité et transformation – qu'il s'agisse de l'évolution de son regard photographique ou de son inscription progressive dans un univers professionnel encore largement structuré par les normes masculines. Ces problématiques ne sont pas neuves, mais s'inscrivent dans une historiographie abondante du voyage au féminin, notamment dans le monde anglo-saxon. Deux aspects majeurs seront examinés ici : d'une part, la question de l'émancipation réelle de ces femmes, en interrogeant les conditions matérielles et sociales du voyage au féminin. D'autre part, le rapport à la colonisation : dans quelle mesure ces femmes ont-elles pu se dégager des cadres nationalistes et des logiques impériales de leur époque, pour envisager une dynamique d'échange plus horizontale ?

Cette interrogation présuppose d'abord de penser l'espace transatlantique comme un espace d'interactions, en particulier pendant la Seconde Guerre mondiale. Marqué par les exils et les déplacements, ce dernier devient un lieu de transit et d'échanges culturels – ou, pour reprendre les mots de Mary Louise Pratt, une véritable « zone de contact[4] ». Or, ces dynamiques ne se limitent pas aux seuls registres linguistiques : elles s'incarnent également dans les formes sensibles et matérielles de la culture visuelle. En effet, la photographie joue aussi un rôle dans ces échanges et s'impose comme un support privilégié pour déceler les indices d'échanges culturels, esthétiques et imaginatifs.

Ainsi, à l'image de penseurs tels que James Clifford ou Fernando Ortiz, nous choisissons de penser ces échanges dans leur réciprocité, refusant de faire de l'Occident le seul foyer générateur de culture. C'est dans cette optique que nous mobilisons le concept de *transculturation*, formulé par Ortiz dans les années 1940, afin de penser la multilatéralité des échanges :

> « Toute transculturation est un processus dans lequel quelque chose est toujours donné en échange de ce qui est reçu ; un « donnant-donnant ». C'est un processus au cours duquel les deux parties de l'équation se trouvent modifiées. Un processus d'où émerge une réalité nouvelle, composée et complexe ; une réalité qui n'est ni une agglomération mécanique de traits, ni même une mosaïque, mais un phénomène nouveau, original et indépendant[5]. »

Le concept de Fernando Ortiz nous paraît d'autant plus approprié que l'auteur n'en exclut pas les mécanismes de violence et décrit la transculturation comme un enchevêtrement de rapports de force et d'hybridations. Ces dynamiques inégales, souvent brutales, permettent d'appréhender avec une plus grande justesse les dynamiques à l'œuvre dans les espaces colonisés – ou anciennement colonisés en ce qui concerne le Brésil – que traverse Germaine Krull.

La traversée : un temps de rencontres

> « Le Paul Lemerle est un petit cargo de 7 000 tonnes, vieux de 30 ans d'un aspect plutôt archaïque. Après une attente de 05h00 me voilà enfin à bord. Une sorte d'échelle en bois, par laquelle je descends à la cale, un cirque sans hublot où l'on a aménagé tout autour des sanglats[6]. »

Le Paul Lemerle a conduit sur les rives de la Martinique de nombreux hommes et femmes, français et étrangers fuyant le régime de Vichy. Sur les routes de l'exode, ce navire devient un lieu de passage singulier, à la fois transnational et transgénérationnel, où des trajectoires individuelles se croisent dans cet espace clos que représente le cargo.

Le temps de la traversée est donc central. Dans le tapuscrit « Camps de Concentration à la Martinique », Germaine Krull décrit à la fois la rudesse de l'exil et la densité des rencontres intellectuelles qu'elle y noue. À bord, « presque sans exception tous les passagers sont des gens cultivés, instruits et ayant eu de grandes positions sociales : médecins, avocats, professeur de philosophie, écrivain, connu comme André Breton avec sa femme et sa petite fille, Victor Serge avec son fils, Frenadoz Lamm [sic] peintre moderne cubain de grand nom… un cinéaste français Jacques Rémy[7] ».

Au-delà du texte, la production photographique de Germaine Krull se fait aussi le témoin de ces nombreuses rencontres. Retrouvés dans les années 2000 par le petit-fils du cinéaste Jacques Rémy, les clichés pris à bord du Paul Lemerle témoignent d'une sociabilité dense, faite d'échanges informels, de gestes partagés et de complicités discrètes. Ils révèlent la trame informelle des échanges entre artistes, intellectuelles et intellectuels, tissée dans le temps suspendu de la traversée. Ces regroupements, parfois captés sur le mode de l'instantané, parfois mis en scène, témoignent des liens naissants, encore fragiles mais perceptibles dans les regards, les proximités corporelles ou les arrangements de groupe.

Archives visuelles de la rencontre, ces photographies documentent non seulement une présence partagée, mais aussi la construction progressive d'un réseau affectif, intellectuel et professionnel. La traversée s'impose ainsi comme un premier espace de contact dans l'océan Atlantique qui pose les bases de relations sociales, amicales et intellectuelles qui sont ensuite réactivées à l'arrivée en Martinique en avril 1941.

> « À bord du Capitaine Paul-Lemerle, où ont embarqué, en mars 1941, exilés, bannis, pourchassés… »
>
> Fuente : United States Holocaust Memorial Museum Collection/Dyno Lowenstein Collection

Le camp du Lazaret : dynamiques et frontières d'un espace cloisonné

> « Nous sommes dans un endroit appelé Lazaret une ancienne léproserie transformée en camp de concentration, 4 ou 5 baraques par pile, le tout entouré de murs gardés par des sentinelles noires. Cette nuit, où les cris des enfants, les pleurs des femmes, les jurons dans toutes les langues se croisent avec le silence tragique des tropiques, restera pour moi un des plus grands cauchemars de ma vie[8]. »

En avril 1941, à leur arrivée en Martinique, Germaine Krull et les autres réfugiés sont internés au camp du Lazaret, un centre d'internement administré par les autorités de

Vichy. Malgré la rudesse des conditions de vie, l'expérience de l'enfermement prolonge les sociabilités nouées à bord. Les photographies qu'elle prend de figures telles que Wifredo Lam ou Victor Serge en portent de nouveau la trace : elles suggèrent une proximité, une forme d'intimité partagée au cœur même de l'exil.

Ces rencontres s'inscrivent dans un cadre plus vaste d'échanges intellectuels transatlantiques. André Breton, également présent à bord du bateau et interné au camp du Lazaret, rencontre lors de ce voyage Aimé Césaire et sa femme, Suzanne. Selon l'historien Éric Jennings, cette interaction inaugure un dialogue fécond entre le surréalisme et le mouvement de la négritude, influençant notamment la création de la revue *Tropiques*. Si l'on ne peut affirmer avec certitude que Germaine Krull a rencontré Aimé Césaire personnellement, le tapuscrit qu'elle rédige sur son séjour en Martinique atteste de son insertion dans ce cercle intellectuel, laissant supposer des échanges autour de ces questions. Ce réseau de sociabilité invite alors à s'interroger sur l'impact de ces rencontres sur la pratique photographique de Krull – une hypothèse que nous approfondirons ultérieurement.

Le voyage est donc source de rencontres et d'échanges pour cette femme, mais son effet émancipatoire est encore difficile à affirmer. Il nous faut alors chercher les indices d'une autre forme de liberté, une liberté qui serait davantage corporelle et sexuelle. La question se pose notamment avec la promiscuité imposée par la traversée en bateau, puis dans le camp. L'autrice aborde avec discrétion les relations sexuelles, en évoquant lors de son passage en Martinique un flirt avec un jeune policier. Elle s'empresse toutefois d'en réduire la portée, en précisant que cette séduction relevait d'un calcul pragmatique : « il développait des films et cachait mon appareil », écrit-elle, comme pour justifier ce rapprochement[9]. Un certain tabou entoure la description de leur relation et la photographe se défend de faire uniquement la sieste avec ce dernier, affirmant à plusieurs reprises : « Même par la suite, je n'ai jamais couché avec un homme de couleur – ce qui me semble vraiment extraordinaire, mais c'est comme ça[10] ». Le caractère insistant de ses justifications interroge néanmoins : ne s'agirait-il pas d'une stratégie discursive visant à désamorcer toute suspicion dans une société où les relations mixtes demeuraient fortement réprouvées, et ce d'autant plus pour les femmes ? La gêne manifestée par l'autrice dans ce passage surprend d'autant plus qu'elle contraste avec la liberté de ton qui caractérise son autobiographie, où Germaine Krull évoque sans détour ses expériences sexuelles avec son premier amour, Peter. Si l'on ne peut affirmer l'existence de relations sexuelles à cette période, tout porte à croire que la photographe jouissait d'une relative liberté dans ses liens affectifs. Son séjour au Brésil prolonge cette analyse puisqu'elle y noue plusieurs relations intimes, dont l'une avec le physicien italien Giuseppe Occhialini, comme elle le confie dans ses mémoires[11].

De la Guyane au Brésil : formes et enjeux d'une (nouvelle) pratique photographique en situation d'exil ?

> « Enfin un jour un miracle la Martinique manque de riz et un bateau français part pour le Brésil chercher ce riz. Je pars donc avec quelques amis qui eux aussi vont en Amérique du Sud. Le Saint-Domingue, joli cargo de quelques mille tonnes va à Paris-Belém en passant par la Guyane chercher le riz pour faire manger la Martinique. C'est donc ainsi que je dois ma liberté et mon arrivée au Brésil[12]. »

Cet extrait, tiré de la version non publiée du tapuscrit « Camps de Concentration à la Martinique » nous renseigne sur les conditions du départ de Germaine Krull pour le Brésil. De nouveau, le voyage apparaît comme fortuit et dicté par des raisons aussi aléatoires que le calendrier d'approvisionnement rizier de l'île, un concours de circonstances définitivement loin de la trajectoire toute tracée présentée dans l'autobiographie de la photographe.

Mais ce départ est aussi l'occasion pour Germaine Krull de renouer avec sa pratique photographique. Dès lors, il s'agit de scruter avec attention les motifs visuels développés par la photographe pour observer l'influence éventuelle de ces voyages sur sa production. Connue pour ses compositions modernistes privilégiant des vues sur le patrimoine architectural de la modernité, Germaine Krull développe, pendant son déplacement, une approche davantage humaniste et s'inscrit dans une sensibilité partagée, à partir des années 1930-1940, par de nombreux photographes européens, qui, dans un contexte de crise et de guerre, valorisent des scènes de solidarité, de

travail et de dignité ordinaire, loin des avant-gardes formelles.

Ses photographies du camp du Lazaret en témoignent déjà, mais c'est en Guyane qu'elle amorce un tournant davantage documentaire en collaborant avec Jacques Rémy sur un projet de reportage sur le bagne aux Iles du Salut, au large du territoire guyanais. Elle avait affirmé avoir supprimé ces images : « [en Guyane] j'y ai fait des photos que j'ai toutes détruites, car il ne faut pas qu'une telle honte reste sur un pays »[13], mais elles ont récemment été retrouvées dans les archives de l'agence Black Star de l'Image Center de Toronto.

Pour ce reportage, Germaine Krull adopte une esthétique que l'on peut qualifier d'humaniste par son approche « sociale » du motif photographié : le bagne. On y retrouve la figure du forçat, pris en photo sous les traits archétypaux du « misérieux », par l'usage d'une lumière dramatique et une insistance sur les expressions faciales de ces bagnards. Pour autant, il ne s'agit pas pour Krull de réduire ses sujets à une imagerie misérabiliste, mais de rendre visibles, par des choix de cadrage, les réalités sociales difficiles qu'ils traversent. Gaëlle Morel souligne cette évolution stylistique de la photographe qui conjugue, selon elle, « les codes du reportage social des années 1930 avec une sensibilité nouvelle aux expériences humaines et aux réalités coloniales[14] ». Cependant, ces clichés révèlent aussi un recours à des formes plus traditionnelles : le portrait posé des bagnards repose aussi sur un motif pittoresque évoquant à ce titre les compositions du photographe de Léon Collin entre 1906 et 1911 rappelant que Krull conserve aussi un ancrage dans des conventions iconographiques plus anciennes, encore présente dans l'imaginaire photographique de l'Hexagone[15].

Ce mode photographique n'est d'ailleurs pas tout à fait nouveau dans la production de Germaine Krull. Celle-ci avait déjà porté un regard similaire sur les populations gitanes en France en 1929[16], avant de collaborer avec Henri Dajou sur un reportage intitulé « Les clochards dans les bas-fonds de Paris[17] ». Dans ces travaux, les caractéristiques de la photographie humaniste sont déjà perceptibles, bien que les clichés proposent aussi des éléments stylistiques typiques de la Nouvelle Vision – un courant d'avant-garde apparu dans l'Europe des années 1920-1930, qui valorise points de vue inédits, cadrages obliques et formes industrielles. Toutefois, le reportage réalisé en Guyane ne porte pas les traces de cette esthétique, sans doute en raison des conditions de production très contraignantes. Dépourvue d'autorisation officielle pour photographier le système du bagne, Krull travaille dans l'urgence, ce qui freine la possibilité de mettre en œuvre les compositions audacieuses – voire acrobatiques – qui caractérisent son style dans d'autres contextes. Ces choix esthétiques peuvent également se lire à l'aune des contraintes imposées par le marché de la presse, auquel le travail de Krull cherche visiblement à répondre. Ses images du bagne reprennent un certain nombre de conventions visuelles propre aux normes du photojournalisme, telles que les a formulées Vincent Lavoie : valorisation de la dimension humaine, singularité de l'événement et impact immédiat de la représentation. Or, ces principes tendent à figer les sujets dans des figures archétypales et intemporelles, au détriment de leur individualité et du contexte historique.

La production photographique de Germaine Krull se poursuit ensuite au Brésil, mais les traces de cette activité sont maigres au regard de l'année passée dans le pays. Dans ces conditions, il est difficile de comprendre l'ensemble des choix stylistiques de la photographe et de confirmer, ou non, une inflexion de son iconographie au fil de sa migration. Parmi les rares photographies disponibles, subsiste aujourd'hui un ouvrage sur la ville d'Ouro Preto, et en particulier ses mines, commandé par le ministère du Tourisme[18]. Nous est également parvenu le carton d'invitation pour une exposition à Rio, à la Livraria Geral Franco-Brasileira, mais celui-ci indique que seules ses photographies réalisées en France seront présentées, au détriment de ses images prises sur le territoire brésilien[19].

Face à ces lacunes, la riche production de Germaine Krull en AEF, consultable aux Archives nationales d'outre-mer, constitue une source incontournable. Ces photographies s'inscrivent dans la continuité des quelques reportages que cette dernière a entrepris au fil de sa migration. Pouvons-nous y déceler une inflexion significative de son style ? Ou une sensibilité accrue aux enjeux coloniaux ?

L'expérience de la France libre : quel regard en situation coloniale ?

Le séjour de Germaine Krull en AEF, entre septembre 1942 et décembre 1943, infléchit

son style photographique. Sans remettre totalement en question les mécanismes de la domination coloniale, son travail visibilise l'effort des populations locales dans l'économie de guerre, en particulier dans la production de caoutchouc, une ressource essentielle pour fabriquer le matériel militaire. Ses textes révèlent également son engagement : elle y dénonce les pratiques de travail forcé et le recrutement massif des populations colonisées, notamment pour l'exploitation minière[20].

Mais pour comprendre le travail de la photographe, un premier point doit être rappelé. Une grande partie de son œuvre en AEF est une production encadrée qui répond à une commande du service de presse de la France Libre. En d'autres termes, ses images s'insèrent dans un cadre politique spécifique, défini par Kim Sichel comme une « position morale du photographe, par les structures institutionnelles des médias, par la censure officielle exercée par l'armée, par les impératifs de propagande du gouvernement, ainsi que par les avancées technologiques, tant de l'équipement du photographe que de l'armement des forces militaires[21] ». Les images de Germaine Krull participent ainsi d'une stratégie visuelle à visée explicitement propagandiste. Destinées à des supports comme *Free France*, *Les Cahiers Français* ou, plus tard, *Rafales*[22], ces photographies répondent à des logiques éditoriales précises, conçues pour soutenir l'effort de guerre, façonner l'image d'une France résistante et promouvoir les valeurs du gaullisme, loin des logiques éditoriales des revues dans lesquelles elle publiait avant 1939.

Si la mise en image de l'économie locale est une requête particulière de la France Libre, la photographe dispose néanmoins de certaines marges de manœuvre. Les clichés des populations locales, aux allures de photographies ethnographiques, relèvent par exemple d'une démarche personnelle – sans être originale, puisqu'on retrouve des plans similaires dans les fonds du photographe Ellébé[23] ou encore de la photographe sud-africaine Constance Stuart Larrabee. À l'instar d'autres producteurs et productrices de son temps, Germaine Krull ne semble donc pas avoir développé une sensibilité nouvelle face aux enjeux coloniaux, au contraire, sa production s'inscrit également dans une tradition coloniale. En 1943, quand la photographe organise une exposition pour récolter des fonds pour la France Libre, elle présente d'ailleurs des vues au style ethnographie pour représenter les différentes populations en AEF. Le cadrage de ces portraits est serré, produisant des images figées de ces individus qui tendent à disparaître derrière le symbole que l'image produit.

Son reportage, aux côtés de Carmet et d'Ellébé à Messabé, pour photographier le peuple Tchikombi et des femmes à plateaux, reprend nombre de topos visuels : nu conventionnel, mise en avant du pittoresque et décor accessoirisé[24]. Cette démarche s'inscrit dans une longue tradition européenne, remontant au xix^{e} siècle, d'utilisation de la photographie pour classer les populations locales selon des catégories anthropologiques ou ethnographiques. La photographe s'inscrit donc dans le continuum d'un discours colonial, sans pour autant complètement participer à une stricte classification visuelle des différences ethniques des Tchikombi. Bien que ses images ne relèvent pas d'une commande de la France Libre, elles sont toutefois exposées le 1er mars 1943 à Brazzaville afin de lever des fonds pour financer l'armée[25]. Cette exposition s'inscrit dans un projet plus large : après la guerre, Germaine Krull envisage de publier ses photographies africaines en collaboration avec Jacques Haumont avec qui elle publie ses photographies de la campagne d'Alsace. Une note datée du 11 septembre 1947 en témoigne sans ambiguïté. Haumont y interroge Krull, qui répond : « Ai-je l'intention de publier l'Afrique ? Certainement, mais pas avant l'année prochaine[26]. »

À bien des égards donc, les photographies de populations locales réalisées par Krull reconduisent des stéréotypes et révèlent peu de signes d'interactions personnelles entre la photographe et ses sujets. La même ambiguïté traverse la production officielle, à l'origine de la commande de la France Libre. D'une part, son regard héroïse les habitants de l'AEF, leurs corps sont mis en valeur et une attention particulière est portée à la musculature, un élément visuel que l'on ne retrouve pas dans sa production d'avant-guerre. En représentant ces hommes comme résistants et forts, Krull contribue tacitement à occulter la dureté de leurs conditions de vie et de travail. Pourtant, certaines images, peut-être malgré elles, laissent transparaître une forme de critique face à cette réalité. D'abord, l'attrait de la photographe pour le geste et la machine, héritié de sa photographie industrielle de l'entre-deux-guerres, trahit le rythme automatique, déshumanisant et épuisant du travail. En figeant des corps absorbés dans la cadence du labeur, Krull met en lumière le caractère mécanique – voire aliénant – du travail et laisse entrevoir la violence silencieuse des cadences imposées.

Dizangué, plantation de caoutchouc Sanaga,1943. La bande de latex déjà coagulée est sortie des cuves. Germaine Krull, tirage argentique collé sur carton 11,5 x 12, ANOM 30Fi60/61

Fuente : Agence économique de la France d'outre-mer/Gouvernement général de l'Afrique-Équatoriale française

Fabrication de caoutchouc, la masse de latex est essorée, Plantation de caoutchouc Sanaga, 1943, Germaine Krull, 11,5 x 12, ANOM 30Fi60/61

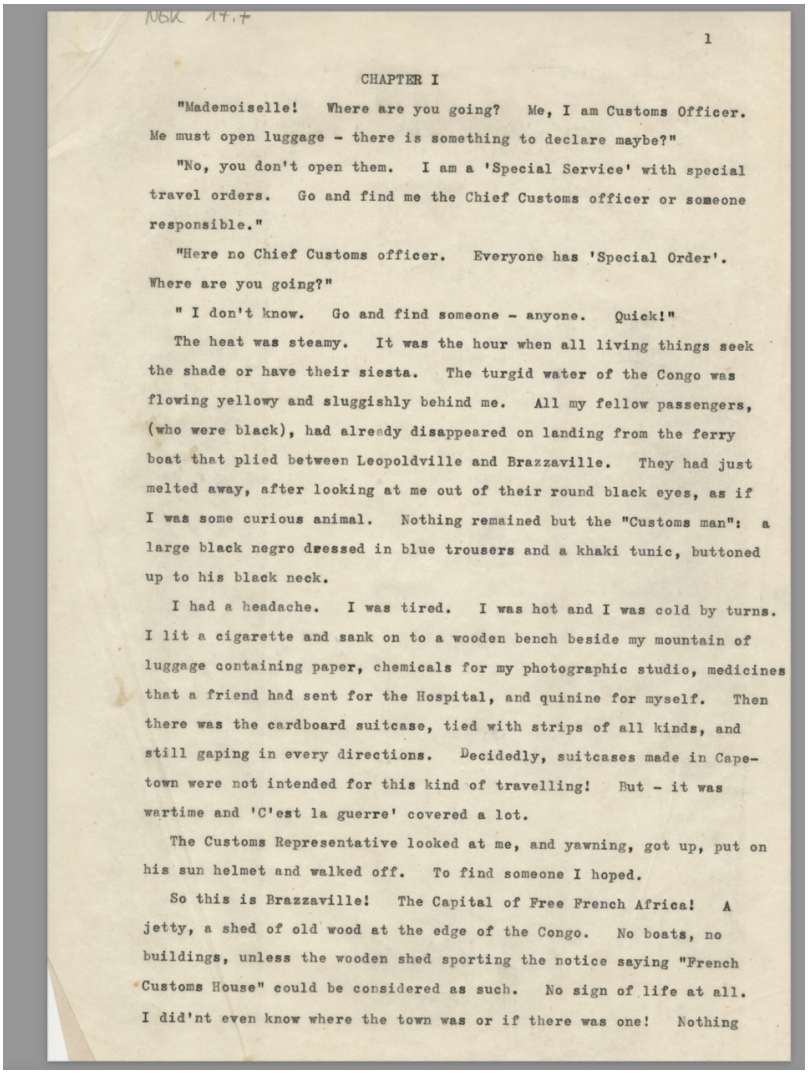
Fuente : Agence économique de la France d'outre-mer/Gouvernement général de l'AEF - Mission Germaine Krull

En ce sens, la production visuelle de Krull laisse transparaître les contradictions de la politique coloniale française : bien que l'administration ait proclamé la liberté du travail en AEF en 1922, elle y réintroduit le travail forcé pendant la guerre. Ce que le regard de la photographe suggère silencieusement, ses notes – reproduites dans son autobiographie – viennent le formuler plus explicitement, trahissant une conscience aiguë des conditions d'exploitation imposées aux travailleurs africains :

> « Travail pénible et long. Les cailloux mélangés au sable descendaient le long de la rigole en passant par différents filtres, jusqu'à ce qu'il reste au fond de la poudre d'or ou, quelquefois, de petites pépites d'or. [...] les nègres étaient logés dans des cabanes et on leur distribuait, deux fois par jour, une assez maigre pitance. Il n'y avait que des hommes, pour la plupart recrutés de force dans les villages[27]. »

Néanmoins, l'attention portée à la condition des travailleurs relève davantage d'une sensibilité politique de gauche, proche du communisme, que d'une prise de conscience

des discriminations coloniales. Un deuxième tapuscrit, non publié et rédigé en anglais sous le titre *Ceux de Brazzaville*, révèle effectivement une perspective imprégnée de préjugés raciaux.



NGK 14.7

1

CHAPTER I

"Mademoiselle! Where are you going? Me, I am Customs Officer. Me must open luggage - there is something to declare maybe?"

"No, you don't open them. I am a 'Special Service' with special travel orders. Go and find me the Chief Customs officer or someone responsible."

"Here no Chief Customs officer. Everyone has 'Special Order'. Where are you going?"

" I don't know. Go and find someone - anyone. Quick!"

The heat was steamy. It was the hour when all living things seek the shade or have their siesta. The turgid water of the Congo was flowing yellowy and sluggishly behind me. All my fellow passengers, (who were black), had already disappeared on landing from the ferry boat that plied between Leopoldville and Brazzaville. They had just melted away, after looking at me out of their round black eyes, as if I was some curious animal. Nothing remained but the "Customs man": a large black negro dressed in blue trousers and a khaki tunic, buttoned up to his black neck.

I had a headache. I was tired. I was hot and I was cold by turns. I lit a cigarette and sank on to a wooden bench beside my mountain of luggage containing paper, chemicals for my photographic studio, medicines that a friend had sent for the Hospital, and quinine for myself. Then there was the cardboard suitcase, tied with strips of all kinds, and still gaping in every directions. Decidedly, suitcases made in Cape-town were not intended for this kind of travelling! But - it was wartime and 'C'est la guerre' covered a lot.

The Customs Representative looked at me, and yawning, got up, put on his sun helmet and walked off. To find someone I hoped.

So this is Brazzaville! The Capital of Free French Africa! A jetty, a shed of old wood at the edge of the Congo. No boats, no buildings, unless the wooden shed sporting the notice saying "French Customs House" could be considered as such. No sign of life at all. I did'nt even know where the town was or if there was one! Nothing

Extrait du tapuscrit *Ceux de Brazzaville*, tapuscrit, sd, Germaine Krull Nachlass, Museum Folkwang, Essen, p. 1

Fuente : Museum Folkwang, Essen

L'autrice se positionne, par le dispositif narratif, dans une posture de supériorité face à ses assistants africains, qu'elle fait parler dans une langue volontairement altérée – en présentant des phrases dépouillées de toute syntaxe, ainsi qu'un vocabulaire volontairement peu formalisé – pour souligner, de manière caricaturale, leur maîtrise imparfaite de la langue du colon, et leur soi-disant « retard » culturel. C'est donc avec ce procédé qu'elle introduit son fidèle assistant : « Moi pas idiot. Savoir faire à manger. Connaître les habitudes des Blancs. Moi savoir me débrouiller. Moi s'appeler Malonga [28]. » L'écriture participe ici d'une mise à distance culturelle et sociale, renforçant une vision paternaliste et condescendante de la jeune femme qui renégocie les frontières de genre au prisme des hiérarchies raciales. En effet, la manière dont l'autrice restitue ici le discours de Malonga – un parler simplifié, proche de l'oralité – ne se limite pas à un effet stylistique : elle révèle les enjeux autour de la maîtrise de la langue coloniale, le français. Ce constat devient toutefois paradoxal lorsque l'on considère que celui-ci n'est pas la langue maternelle de l'autrice et que, dans le tapuscrit, elle écrit en anglais. Dans la mesure où Germaine Krull maîtrise toutefois la langue de Molière, ce choix de l'autrice demeure énigmatique. Certes, elle côtoie quelques anglophones en AEF, mais la langue d'usage reste le français. Peut-être a-t-elle opté pour l'anglais afin de s'exprimer plus librement, mais cette hypothèse ne peut être vérifiée.

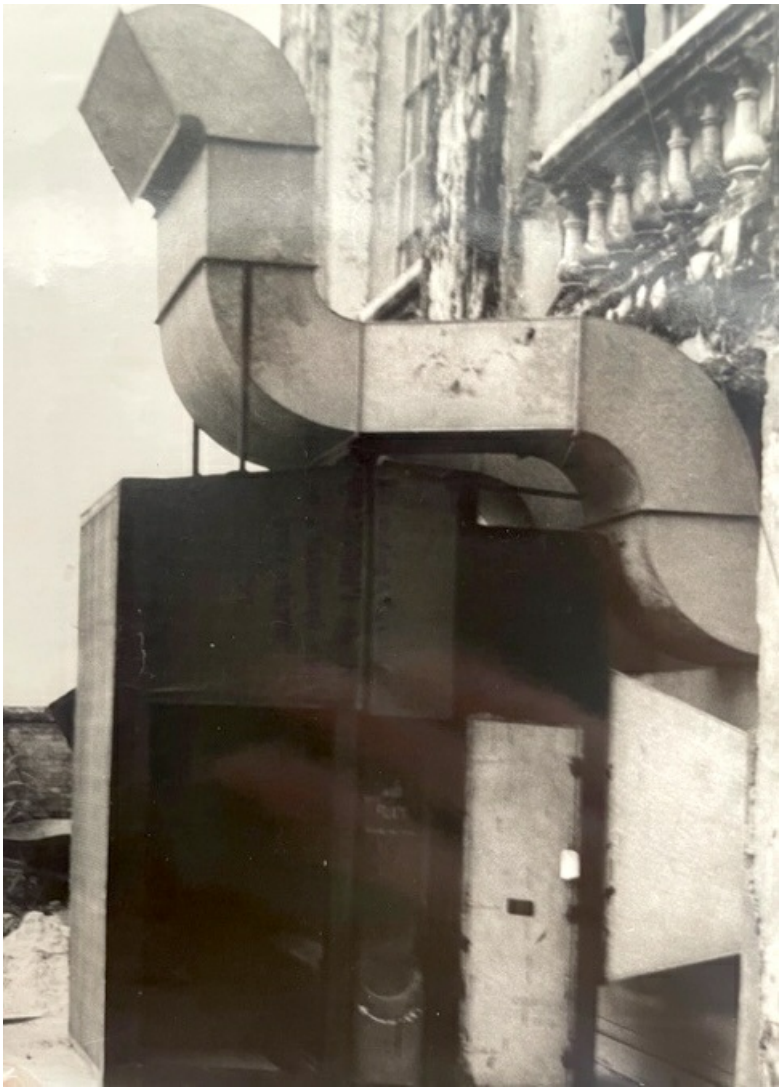
Une production collaborative ?

Les échanges entre Germaine Krull et la population sont marqués par une asymétrie importante. La réciprocité en semble à première vue absente, du moins les dispositifs

narratifs de ses textes brossent un portrait distant, dans un univers hiérarchique qui empêche de penser les interactions, qu'elles soient culturelles ou professionnelles. La production photographique n'est pas davantage parlante puisque la majorité de ses portraits trahit l'absence d'échanges avec ses sujets et semble guidée par des directives de propagande militaire. Pourtant, d'autres éléments traduisent des transferts culturels.

Germaine Krull interagit d'abord avec ses assistants, qu'elle appelle « boys », dont Ulla et Malonga, deux figures sur lesquelles nous ne possédons aucune information biographique. Cette absence de traces révèle l'effacement structurel des subalternes dans les archives coloniales, tout en soulignant le déséquilibre fondamental des relations de travail au sein de l'entreprise photographique en contexte impérial.

Mais, cela ne veut pas dire qu'il n'existe aucun échange. Germaine Krull, par exemple, continue occasionnellement de photographier dans le sillage de la Nouvelle Vision, proposant sur place une esthétique hybride qui lui est propre.



Détail du nouveau Poste Radio, Brazzaville. Ventilation par compression pour la réfrigération de circulation d'eau, Germaine Krull, Service de l'information de la France Combattante en A.F.L. [dossier EP 1285 Boite FOL]

Fuente : BnF, Estampes et Photographie

Cet héritage esthétique, transposé dans des contextes coloniaux ou extra-européens, participe à élargir et à enrichir la culture visuelle du territoire, en imprégnant son entourage professionnel, notamment ses assistants. Parmi eux, Malonga développe une pratique photographique personnelle, peut-être nourrie par son expérience auprès de Germaine Krull, soulevant ainsi la question des circulations esthétiques dans le contexte de travail partagé[29]. L'historien Jürg Schneider souligne la nécessité d'inscrire cette production dans ce qu'il appelle l'*Atlantic Visualscape*. Ce concept décrit un espace de circulation visuelle entre l'Afrique, l'Europe et les Amériques. En adoptant le prisme de la transculturation, on peut alors penser Germaine Krull comme une médiatrice, peut

être malgré elle, diffusant certains principes de la Nouvelle Vision auprès de ses collaborateurs.

Il convient, enfin, d'interroger la réciprocité de ces échanges. L'histoire de la photographie tend aujourd'hui à démontrer le caractère éminemment collectif de cette pratique[30]. Les assistants de Krull ne se limitent pas aux tâches techniques comme le tirage ou la retouche : ils participent également à la construction du sens des images, en rédigeant par exemple les légendes, comme en témoigne son autobiographie :

> « J'arrivais à temps pour donner les dernières instructions pour mon labo. J'avais à ma disposition deux Noirs qui travaillaient assez bien, s'ils le voulaient. [...] Tout cela avait largement corrompu mes Noirs, mais après quelques sévères coupures dans leur salaire pour négligence, ils devinrent tout à fait maniables. L'un deux, un "évolué" de la mission catholique, écrivait un bon français. Il me faisait les légendes des photos, bientôt assez nombreuses[31]. »

Là où le tapuscrit, non daté et non publié, met en évidence l'implication de Malonga, Krull adopte dans son autobiographie une distance certaine, visible dans le passage précédent, évoquant son assistant comme un simple objet à sa « disposition », bien que la rédaction des légendes ne soit pas une tâche anodine. Malonga l'assistait également dans le travail de tirage. Si Krull maîtrisait parfaitement le travail de laboratoire, formation acquise à l'école de photographie de Munich, elle avait toutefois pour habitude de déléguer cette étape à ses assistantes et assistants, parmi lesquels on peut citer Juliette Lasserre ou Eli Lotar. Si l'influence exacte de Krull sur Juliette Lasserre reste difficile à mesurer, sa collaboration avec Eli Lotar, mieux documentée, révèle un échange intellectuel soutenu, suggérant un véritable travail à quatre mains[32]. Germaine Krull développait ainsi une pratique où la collaboration et la transmission auprès des jeunes occupaient une place centrale.

À cela s'ajoute que, dans « Ceux de Brazzaville », elle laisse entrevoir une relation de proximité avec Malonga, qui l'accompagne dans chacune de ses missions, la guide et lui permet d'entrer en contact avec les populations locales. Elle semble d'ailleurs proche de lui, notamment quand ce dernier tombe malade : « Un matin, Malonga arriva tout courbé. Je lui demandai ce qui n'allait pas… Si j'avais pu obtenir une voiture, je l'aurais emmené de force à l'hôpital, mais, comme d'habitude, il n'y avait rien de disponible… Toute la journée, j'essayai d'obtenir une voiture libre pour aller voir Malonga, mais Dédé… lorsque je lui dis que c'était pour aller à Poto-Poto chercher Malonga et l'emmener à l'hôpital, il explosa[33]. »

Le succès du travail de Germaine Krull en AEF doit sans doute autant à l'expertise de Malonga – sa maîtrise des matériaux locaux, sa compréhension fine du terrain – qu'à l'ingéniosité de son assistant à recréer des laboratoires de fortune dans des conditions précaires, sous un climat tropical peu propice à l'activité photographique. L'absence de sources produites par ses assistants rend néanmoins difficile l'évaluation précise de cette influence. Une mention toutefois a retenu notre attention : celle d'un Malonga dans l'histoire du studio d'art africain de Poto-Poto, à Brazzaville, établi dès 1946 dans le quartier où l'assistant de Germaine Krull résidait[34]. Il demeure toutefois impossible d'affirmer avec certitude qu'il s'agit de la même personne. Il n'en reste pas moins que Germaine Krull a contribué, à son échelle, à façonner le regard photographique des opérateurs locaux qui partageaient le bureau d'information.

Contraintes de l'exil, déplacements du regard

L'exil, initialement subi, devient une expérience structurante, réorientant les sociabilités et le regard photographique de Germaine Krull. Délaissant pour un temps l'esthétique de la Nouvelle Vision, la photographe s'oriente vers des images répondant aux attentes de la presse et de la propagande, oscillant entre accents humanistes et mise en scène coloniale. Le voyage devient le vecteur d'un déplacement esthétique, où se rejoue, au cœur même de la contrainte, une redéfinition des formes, des sujets et des regards. En cela, il ouvre la voie à de véritables dynamiques d'échanges transculturels. Ses déplacements dans l'espace transatlantique donnent à voir toute la complexité de ces processus, où les interactions culturelles et artistiques s'élaborent dans l'ombre portée des hiérarchies coloniales. À travers ce parcours, c'est une autre figure de l'artiste-voyageuse qui se dessine : non plus simple observatrice, mais médiatrice ambivalente, inscrite entre cultures locales et circuits visuels euro-américains. Le voyage de Germaine Krull se poursuivra au-delà de son passage en AEF. Après avoir rejoint le vieux continent et participé à la campagne d'Alsace, elle reçoit une lettre de

l’Agence d’édition et de presse, datée du 16 août 1945, l’engageant exclusivement en tant que photographe-reporter pour l’Asie. Presque immédiatement, Krull embarque pour Ceylan, camps de base de l’armée impériale britannique du 14e corps dirigé par Mountbatten, rejoignant cette fois le continent asiatique.

---

1. Germaine Krull, « Camps de Concentration à la Martinique », Germaine Krull Nachlass, tapuscrit, Museum Folkwang, Essen, 1.
2. « Camps de Concentration à la Martinique » et « Ceux de Brazzaville », Germaine Krull Nachlass, tapuscrit, Museum Folkwang, Essen.
3. Germaine Krull Certificat – Embaixada do Brasil , 06 décembre 1940, Germaine Krull Nachlass, Museum Folkwang, Essen.
4. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (Londres, New York : Routledge, 1992).
5. Fernando Ortiz, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar* (Durham: Duke University Press, 1995), x-xi.
6. Krull, « Camps de Concentration », 3.
7. Germaine Krull et Jacques Rémy, *Un Voyage : Marseille-Rio 1941* (Paris : Stock, 2019).
8. Krull, « Camps de Concentration », 3.
9. Krull, *La Vie mène la danse* (Paris : Textuel, 2015), 242.
10. Krull, *La Vie mène la danse*, 243.
11. Krull, *La Vie mène la danse*, 261.
12. Krull, « Camps de Concentration », 8.
13. Krull, *La Vie mène la danse*, 247.
14. Gaëlle Morel, « Germaine Krull, “The Terrible Banishing of France” (1941). La fabrique d’un essai photographique », *Transbordeur* 8 (2024) : 182-193.
15. Lucie Goujard, « Photographie pittoresque. L’influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté », *Apparence(s)* 3 (2009).
16. Voir la série de photographies « Gitanes »,1929, tirage gélatino-argentique, 21,7x 14,4 cm, Collection A. James, Paris.
17. Henri Danjou, « Les bas-fonds de Marseille », *Détective*, 18 septembre 1930.
18. Voir Raul Lino et Ribeiro Couto, *Uma cidade antiga do Brasil : Ouro Preto. Fotografias de Germaine Krull*, (Lisboa: Edições Atlântico, Secção Brasileira do Secretariado da Propaganda Nacional, 1943).
19. Dossier Germain Krull, Germaine Krull Nachlass, Museum Folkwang, Essen.
20. Krull, *La Vie mène la danse*, 287.
21. Kim Sichel, *Germaine Krull. Photographer of Modenity* (Cambridge MA : The MIT Press, 1999), 201.
22. Voir par exemple le numéro du 6 août 1944 de la revue *Free France* (*Free France *6, no 4, 1944 : 143), mais aussi *Les Cahiers Français*.
23. Lefebvre Bernard dit Ellebé, *Avec de Gaulle en Afrique* (Luneray: Bertout, 1990).
24. Images disponibles en ligne sur la base de données des archives nationales d’outre-mer (ANOM), voir par exemple la référence FR ANOM 30Fi81/58 et FR ANOM 30Fi72/30.
25. Krull, « Ceux de Brazzaville », 138.
26. Dossier Germain Krull, Germaine Krull Nachlass, Museum Folkwang, Essen.

27. Krull, *La Vie mène la danse*, 261.
28. Krull, « Ceux de Brazzaville », 58.
29. Krull, « Ceux de Brazzaville », 143.
30. Voir par exemple Ariella Aïsha Azoulay, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford et Laura Wexler (ed.), *A Potential History of Photography* (New York: Thames & Hudson, 2024).
31. Krull, *La Vie mène la danse*, 276.
32. Krull, *La Vie mène la danse*, 194.
33. Krull, « Ceux de Brazzaville », 144-146.
34. Aline Pighin, « Poto-Poto, 1946-1960s. Frictions narratives, assignations esthétiques », *Gradhiva* 34 (2022) : 164-182.

Bibliografía

Ver en Zotero

Callaway, Helen. *Gender, Culture and Empire European Women in Colonial Nigeria*. Houndmills [G.B.], Basingstoke [G.B.]: Macmillan Press ; St Antony's college, 1987.

Clifford, James. *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Jennings, Eric T. *Escape from Vichy: The Refugee Exodus to the French Caribbean*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2018.

Agents of Transculturation Border-Crossers, Mediators, Go-Betweens. Münster: Waxmann Verlag GmbH, 2013.

Lavoie, Vincent. "La rectitude photojournalistique." *Études photographiques*, no. 26 (2010).

Melman, Billie. "Orientations historiographiques." Translated by Céline Grasser. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, no. 28 (2008): 159–84.

Morel, Gaëlle. "Germaine Krull, « The Terrible Banishing of France » (1941). La fabrique d'un essai photographique." *Transbordeur. Photographie histoire société*, no. 8 (2024): 182–93.

Ollandet, Jérôme. *Brazzaville, capitale de la France libre: histoire de la Résistance française en Afrique, 1940-1944*. Paris: L'Harmattan, 2013.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.

Artistes voyageuses: l'appel des lointains, 1880-1944. Gand, Pont-Aven, Évian: Snoeck publishers ; Musée de Pont-Aven ; Palais Lumière d'Évian, 2022.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London, New York: Routledge, 1992.

Schneider, Jürg. "African Photography in the Atlantic Visualscape: Moving Photographers – Circulating Images." In *Global Photographies. Memory – History-Archives*, by Sissy Heff and Stefanie Michels, 19–38. Bielefeld: Transcript Verlag, 2018.

Sichel, Kim. *Germaine Krull: Photographer of Modernity*. Cambridge, London: MIT Press, 1999.

Stornig, Katharina. "Authentifizierung kultureller Begegnungen durch Fotografie: Über die Verwendung von Fotos als Spuren in der transnationalen Spendenwerbung im 19. Jahrhundert." *Sacculum* 66, no. 2 (2016): 207–28.

Venayre, Sylvain. *Panorama du voyage, 1780-1920: mots, figures, pratiques*. Paris: Les Belles lettres, 2012.

Autor

- Louise Francezon - Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne/Université du Québec à Montréal

  Louise Francezon est doctorante en histoire contemporaine, à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, et en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Sa thèse porte sur les femmes photographes de guerre ayant travaillé avec des institutions françaises de 1939 à 2001. Ce projet explore leurs expériences

professionnelles et leurs productions au prisme du genre. Elle est récipiendaire du prix Mnémosyne 2022 pour l’histoire des femmes et du genre.

Louise Francezon is a Ph.D. candidate pursuing a joint degree in History at Paris 1 Panthéon-Sorbonne and Art History at Université du Québec à Montréal. Her doctoral research focuses on women war photographers who worked with French institutions (1939-2001). Her project examines the experiences and contributions of these photographers through a gendered perspective. Louise Francezon was awarded the 2022 Mnémosyne Prize for women’s and gender history.